ISSN 0350-6428 УДК 82

LVIII 2025 186

КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА

Часопис за науку о књижевности

Historia Literaria
Historia Literacka
Storia letteraria
История литературы
Histoire littéraire
Literary history
Literaturgeschichte

ЧИТАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ

Српска књижевност, миграције, сеобе, егзил

Александар Јерков
Кишов *Излет у Париз* и поетичка рефлексија путовања

Милан Д. Вурдеља
Искуство егзила као простор сучељавања културе и природе у *Зимском љетовању* Владана Деснице

Слађана Илић
Избеглиштво и његове последице у приповеци Горана Петровића „Матица“

Јелена Милић
Литерарни поход у егзодусно: *Парусија, гласови испод пајрати* Славице Гароње

Вељко С. Ивановић
Историјске рефлексије над романом *Пакрац* Владана Матијевића

Тадија Стефановић
Сеоба идентитета на примеру меморијала српској војсци на Виду, Зејтинлику и Кајмакчалану

СТУДИЈЕ, ОГЛЕДИ, ПРИЛОЗИ

Горан М. Максимовић
Статус књижевног дјела Светозара Ћоровића у историјама и прегледима српске књижевности

Ранко Поповић
Непрочитани приповједач Радован Тунгуз Перовић Невесињски

Маја Медан Орсић
Дединчева *жена* или *женски* Дединац: о репрезентације *женског* у поезији Милана Дединца

Милена Ж. Кулић
Ангажман и драмска форма у теоријском мишљењу Слободана Селенића

Марија Шљукић
Рефлекси друштвених и политичких прилика на породично гнездо Павловића у *Лагуму* Светлане Велмар-Јанковић

Ивана Танасијевић
Поглед кроз затворени прозор: феноменолошки хијатус поезије Војислава Карановића

Наташа Гојковић
Перцепција протока времена у роману *Кротитељи времена* Миомира Петровића и *Дете у времену* Ијана Макјуана

Предраг Крстић
Хелдерлин, Грци и Немци. Једна потрага за националним идентитетом

Оливера Жижовић
Фаустовски експеримент професора Преображенског у „Псећем срцу“ Михаила Булгакова

Vedran Cvijanović
Irrationality and The Tragic in Eugene O'Neill's Early Plays

Niketa Stefa
Il simbolo dell›ulivo nell›opera di Rainer Maria Rilke

КОНТЕКСТИ

Новак Малешевић
Како екранизовати филозофију? Случај *Браће Карамазових*

Antonio Gurrieri
L'Italie du sud dans les guides touristiques : entre imaginaires dominants et discours alternatifs

ГРАЂА

ПОЈМОВНИК

ПРИКАЗИ

IN MEMORIAM

© ИКУМ

КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА
Часопис за науку о књижевности

УРЕДНИШТВО

др Светлана Шеатовић
научни саветник, главни и одговорни уредник (Институт за књижевност и уметност, Београд)

др Бранко Вранеш
ванредни професор, заменик главног и одговорног уредника (Филолошки факултет, Београд)

др Зоја Бојић
научни саветник (Институт за књижевност и уметност, Београд)

др Александар Пејчић
научни саветник (Институт за књижевност и уметност, Београд)

др Бранко Златковић
научни саветник (Институт за књижевност и уметност, Београд)

др Сања Париповић Крчмар
редовни професор (Филозофски факултет, Нови Сад)

др Бојан Ђорђевић
редовни професор (Филолошки факултет, Београд)

др Предраг Петровић
редовни професор (Филолошки факултет, Београд)

др Франсиско Хавијер Хуес Галвес
ванредни професор (Универзитет Комплутенсе, Мадрид)

др Бошко Кнежић
ванредни професор (Свеучилиште у Задру)

др Горан Радоњић
доцент (Филолошки факултет, Никшић)

др Персида Лазаревић Ди Ђакомо
редовни професор (Универзитет „Габријел д' Анунцио", Пескара)

др Франсис Р. Џоунс
професор емеритус (Школа савремених језика Универзитета у Њукаслу)

др Александар (Саша) Гришин
професор емеритус, члан Реда Аустралије, сарадник Аустралијске академије за науке (Канбера)

др Малгожата Филипек
редовни професор (Универзитет у Вроцлаву)

др Ала Г. Шешкен
редовни професор (Филолошки факултет, Московски државни универзитет „М. В. Ломоносов")

др Делија Унгуреану
ванредни професор (Универзитет у Букурешту, Институт за светску књижевност Универзитета Харвард)

др Еухенио Лопес Аријасу
редовни професор (Универзитет у Буенос Ајресу)

др Александра Пауновић
научни сарадник, секретар редакције (Институт за књижевност и уметност, Београд)

Техничка редакција:

Лепосава Кнежевић
графички дизајнер

др Марија Терзић
научни сарадник Института за књижевност и уметност, преводилац за енглески језик

Грозда Пејчић
лектор и коректор

КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА излази три пута годишње. Издаје ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, Београд. Уредништво и администрација: Краља Милана 2, тел. 2686–036, knjizevnaistorija@ikum.org.rs. Издавање овог броја часописа финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација. Штампа и повез: Birograf comp, Београд. За издавача: Светлана Шеатовић. Ликовно решење: Соња Павловић. Прелом и припрема: Лепосава Кнежевић. Тираж: 150 примерака.

Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

ISSN 0350–6428
e-ISSN 2738-151X
УДК 82

LVII 2025 186

КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА

Часопис за науку о књижевности

ЧИТАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ: Српска књижевност, миграције, сеобе, егзил

Александар Јерков, Кишов *Излет у Париз* и поетичка рефлексија путовања (9–26)

Милан Д. Вурдеља, Искуство егзила као простор сучељавања културе и природе у *Зимском љетовању* Владана Деснице (27–41)

Слађана Илић, Избеглиштво и његове последице у приповеци Горана Петровића „Матица“ (43–55)

Јелена Милић, Литерарни поход у егзодусно: *Парусија, гласови испод пепрати* Славице Гароње (57–72)

Вељко С. Ивановић, Историјске рефлексије над романом *Пакрац* Владана Матијевића (73–102)

Тадија Стефановић, Сеоба идентитета на примеру меморијала српској војсци на Виду, Зејтинлику и Кајмакчалану (103–119)

СТУДИЈЕ, ОГЛЕДИ, ПРИЛОЗИ

Горан М. Максимовић, Статус књижевног дјела Светозара Ћоровића у историјама и прегледима српске књижевности (123–139)

Ранко Поповић, Непрочитани приповједач Радован Тунгуз Перовић Невесињски (141–162)

Маја Медан Орсић, Дединчева *жена* или *женски* Дединац: о репрезентацији *женскоī* у поезији Милана Дединца (163–179)

Милена Ж. Кулић, Ангажман и драмска форма у теоријском мишљењу Слободана Селенића (181–204)

Марија Шљукић, Рефлекси друштвених и политичких прилика на породично гнездо Павловића у *Лаїуму* Светлане Велмар-Јанковић (205–223)

Ивана Танасијевић, Поглед кроз затворени прозор: феноменолошки хијатус поезије Војислава Карановића (225–253)

Наташа Гојковић, Перцепција протока времена у роману *Кротитељи времена* Миомира Петровића и *Дете у времену* Ијана Макјуана (255–281)

Предраг Крстић, Хелдерлин, Грци и Немци. Једна потрага за националним идентитетом (283–305)

Оливера Жижовић, Фаустовски експеримент професора Преображенског у „Псећем срцу“ Михаила Булгакова (307–327)

Vedran Cvijanović, Irrationality and the Tragic in Eugene O'Neill's Early Plays (329–341)

Niketa Stefa, Il simbolo dell'ulivo nell'opera di Rainer Maria Rilke (343–359)

КОНТЕКСТИ

Новак Малешевић, Како екранизовати филозофију? Случај *Браће Карамазових* (363–392)

Antonio Gurrieri, L'Italie du sud dans les guides touristiques : entre imaginaires dominants et discours alternatifs (393–413)

ГРАЂА

Славица Гароња Радованац, Необјављена грађа из Етнографске збирке Архива САНУ: Јован Воркапић – Рукописне збирке са Баније (1890) (417–428)

Јован Воркапић, Српске народне пјесме из Баније у бившој војничкој Крајини (429–474)

ПОЈМОВНИК

Лазар Буква, О појму иронији, са сталним осврtом на Де Мана (477–496)

ПРИКАЗИ

Тања Калајџић, Станко Кораћ и српска књижевност у Хрватској (*Књижевност / Књижевни рад Срба у Хрватској*. Ур. Вирна Карлић и Душан Маринковић. Загреб: Свеучилиште у Загребу, Филозофски факултет, 2025, 396 стр.) (499–502)

Маша Љ. Петровић, Франкофона рецепција Иве Андрића (Миливој Сребро. *Иво Андрић у француском кључу: судбина великог писца из „мале" књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 2025, 230 стр.) (503–507)

Софија Д. Филипов Радуловић, Стазама Александра Петрова (Александар Петров. *Од владике до Господа: есеји и студије*. Зрењанин / Нови Сад: Агора, 2025, 306 стр.) (509–513)

Милица Софинкић, Мисао која не жури, преписка која је метод (Сања Париповић Крчмар. *Метрика у преписци Светозара Петровића*. Нови Сад: Научно удружење за развој српских студија, 2024, 270 стр.) (515–518)

Марија Благојевић, Поезија и мишљење: нови хоризонти тумачења поезије Новице Тадића (*Поезија и поетичка мисао Новице Тадића*. Ур. Светлана Шеатовић. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 2025, 376 стр.) (519–524)

Снежана Шаранчић Чутура, Ново научно промишљање савремене српске фантастике за децу (Драгољуб Перић. *Генерација Z, андроиди и паирна чудовишта – огледи о савременој фантастичној прози за децу*. Нови Сад: Филозофски факултет – Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, 2024, 191 стр.) (525–531)

Бојана Аћамовић, On Russian Whitman, in a Global Context (Delphine Rumeau. *Comrade Whitman: From Russian to Internationalist Icon*. Boston: Academic Studies Press, 2024, pp. 375) (533–538)

Никола Миљковић, Толстојеви демони и где их наћи (Olivera Žižović. *Demoni ljubavi: Lav Tolstoj i dubinska psihologija*. Beograd: Fedon, 2024, 412 стр.) (539–543)

Павле Зељић, Кратак спис о вековној жудњи човека (Francesco Patrizi. *The "Kiss" and the Medicine of Love, A Critical Edition of Francesco Patrizi's* Il Delfino. Прир. Tommaso Ghezzani. Cham: Palgrave Macmillan, Pisa: Centre for the Study of Medicine and the Body in Renaissance, 2025, 140 стр.) (545–550)

IN MEMORIAM

Милослав Шутић, Оглед о руској естетици и теорији књижевности (Научни подухват Јурија Борјева) (553–562)

UDK 82

LITERARY HISTORY No. 186

Journal of Literary Studies

READINGS OF TRADITION: Serbian Literature, Migration(s), Exile

Aleksandar Jerkov, Kiš's *The Paris Trip* and the Poetic Reflection of Travel (9–26)

Milan D. Vurdelja, The Experience of Exile as a Space of Confrontation Between Culture and Nature in Vladan Desnica's *Winter Holiday* (27–41)

Slađana Ilić, Refugalism and its Consequences in Goran Petrović's Story „Matica" (43–55)

Jelena Milić, Literary Journey to the Exodus: *Parousia: Voices Under the Ferns* by Slavica Garonja (57–72)

Veljko S. Ivanović, Historical Reflections on Vladan Matijević's Novel *Pakrac* (73–102)

Tadija Stefanović, Migration of Identity in the Example of Memorials to the Serbian Army at Zejtinlik, Vido, and Kajmakčalan (103–119)

STUDIES, ESSAYS, CONTRIBUTIONS

Goran M. Maksimović, The Status of Svetozar Ćorović Literary Work in History and Reviews of Serbian Literature (123–139)

Ranko Popović, The Unread Storyteller Radovan Tunguz Perović Nevesinjski (141–162)

Maja Medan Orsić, Dedinac's *Woman* or the *Feminine* Dedinac: On the Representation of the *Feminine* in the Poetry of Milan Dedinac (163–179)

Milena Ž. Kulić, Engagement and Dramatic Form in the Theoretical Thought of Slobodan Selenić (181–204)

Marija Šljukić, The Panorama of Social and Political Reflections on the Pavlović Family Nest in Svetlana Velmar-Janković's *Lagum* (205–223)

Ivana Tanasijević, A View Through a Closed Window: The Phenomenological Hiatus of Vojislav Karanović's Poetry (225–253)

Nataša Gojković, The Perception of the Flow of Time in Miomir Petrović's *Krotitelji vremena* and Ian McEwan's *The Child in Time* (255–281)

Predrag Krstić, Hölderlin, Greeks, and Germans: A Quest for National Identity (283–305)

Olivera Žižović, Professor Preobrazhensky's Faustian experiment in Mikhail Bulgakov's "Heart of a Dog" (307–327)

Vedran Cvijanović, Irrationality and The Tragic in Eugene O'neill's Early Plays (329–341)

Niketa Stefa, The Symbol of Oil and the Olive Tree in the Work of Rainer Maria Rilke (343–359)

CONTEXTS

Novak Malešević, How to Bring Philosophy to the Screen? The Case of *The Brothers Karamasov* (363–392*)*

Antonio Gurrieri, Southern Italy in Travel Guides: Between Dominant Imaginaries and Alternative Discourses (393–413)

LITERARY MATERIALS

Slavica Garonja Radovanac, The Unpublished Material From the SASA Ethnographic Collection: Jovan Vorkapić – Manuscript Collections from Banija (1890) (417–428)

Jovan Vorkapić, Serbian Folk Songs from Banija in the Former Military Krajina (429–474)

TERMINOLOGICAL GUIDE

Lazar Bukva, On the Concept of Irony, with Continual Reference to De Man (477–496)

(CRITICAL) REVIEWS AND NOTES

Tanja Kalajdžić, Stanko Korać and Serbian Literature in Croatia (*Literature / Literary Work of Serbs in Croatia*. Ed. Virna Karlić and Dušan Marinković. Zagreb: University of Zagreb, Faculty of Philosophy, 2025, p. 396) (499–502)

Maša LJ. Petrović, The Francophone Reception of Ivo Andrć (Milivoj Srebro. *Ivo Andrić in the French Key: The Fate of a Great Writer from "Small" Literature*. Belgrade: Serbian Literary Cooperative, 2025, p. 230) (503–507)

Sofija D. Filipov Radulović, On the Paths of Alexander Petrov (Aleksandar Petrov. *From Bishop to God: Essays and Studies.* Zrenjanin / Novi Sad: Agora, 2025, p. 306) (509–513)

Milica Sofinkić, A Thought That Doesn't Hurry, Correspondence That is a Method (Sanja Paripović Krčmar. *Metrics in the Correspondence of Svetozar Petrović*. Novi Sad: Scientific Association for the Development of Serbian Studies, 2024, p. 270) (515–518)

Marija Blagojević, Poetry and Opinion: The New Horizons of Interpreting Novica Tadić's Poetry (*Poetry and the Poetic Thought of Novica Tadić.* Ed. Svetlana Šeatović. Belgrade – Trebinje: Institute for Literature and Art – Dučić's Poetry Evenings, 2025, p. 376) (519–524)

Snežana Šarančić Čutura, The New Scientific Thinking of Contemporary Serbian Fantasy Prose for Children (Dragoljub Perić. *Generation Z, Androids and Paper Monsters – Essays on Contemporary Fantasy Prose for Children*. Novi Sad: Faculty of Philosophy – International Center for Children's Literature Zmaj's Games, 2024, p. 191) (525–531)

Bojana Aćamović, On Russian Whitman, in a Global Context (Delphine Rumeau. *Comrade Whitman: From Russian to Internationalist Icon.* Boston: Academic Studies Press, 2024, p. 375) (533–538)

Nikola Miljković, Tolstoy's Demons and Where to Find Them (Olivera Žižović. *Demons of Love: Leo Tolstoy and Deep Psychology.* Belgrade: Fedon, 2024, p. 412) (539–543)

Pavle Zeljić, A Short Essay on the Centuries-Old Man's Desire (Francesco Patrizi. T*he "Kiss" and the Medicine of Love, A Critical Edition of Francesco Patrizi's* Il Delfino. Ed. Tommaso Ghezzani. Cham: Palgrave Macmillan, Pisa: Centre for the Study of Medicine and the Body in Renaissance, 2025, p. 140)

IN MEMORIAM

Miloslav Šutić, The Review of Russian Aesthetics and Literary Theory (The Scientific Undertaking of Yuri Borev) (553–562)

Читање традиције

Срйска књижевносш, миїрације, сеобе, еїзил

Александар ЈЕРКОВ

aleksandar.jerkov@gmail.com

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност
са јужнословенским
књижевностима

КИШОВ *ИЗЛЕТ У ПАРИЗ* И ПОЕТИЧКА РЕФЛЕКСИЈА ПУТОВАЊА

Апстракт: У другом делу *Увода у поетику Данила Киша* (једна верзија првог дела студије која је део веће целине објављена је ове године у часопису *Наслеђе* бр. 60), расправља се о запостављеном, обимом невеликом ремек-делу *Излет у Париз*. Ово рано Кишово дело је *пут у свет* целе генерације писаца после Другог светског рата. Ослоњен на великог мађарског песника Ендреа Адија, Киш налази нови поетички модел *рефлексивног путовања*, што има великог значаја за читав његов опус. Затим се студија усмерава ка првој објављеној Кишовој књизи, *двороману* у којем су *Псалам 44* и *Мансарда*.

Кључне речи: проза Данила Киша, *Излет у Париз*, *Мансарда*, Ендре Ади, анакруза (anacrusis), рефлексивно путовање, *истина (српске) књижевности*

На самом почетку књижевног стварања Данила Киша налазе се, као што је то врло чест случај, песме. Иако Киш доцније није стално писао и стихове, заправо је до краја живота остао песник. Писао их је тако што је преводио и препевавао песме. Ту су, на почетку књижевног пута, огледи и критике, што такође није реткост. Нису то књижевни радови без вредности и значаја. Заједно са првим Кишовим прозама и преводима, они бацају посебно светло на магнум опус овог писца.

Рани Кишови текстови и препеви раскривају више поетичких одлика које су важне за његов опус, и на то је више пута указивано.[1] Кишови текстови, уза све друго, често су пуни прекида и преокрета који остављају различите, па и графичке, трагове. Киш не пише само *у тексту*, него *пише текстом*, што ће преко *Мансарде* довести до *Пешчаника*, јединствене прозне књиге у дотадашњој историји српске књижевности. Иако је *Пешчаник* генерално узев роман, он заправо има облик *зборника* различитих текстова, што издалека подсећа на наше средњовековне књиге који су зборници текстова, и предсказује писце који ће доћи, попут Павића, Басаре и Горана Петровића.

То је, наравно, интересантно и привлачи пажњу проучавалаца књижевности. Читаоци су нешто друго, из њихове перспективе

1 Петар Пијановић. *Проза Данила Киша*. Приштина: Јединство, 1992 ([2]2015); Marko Čudić. *Danilo Kiš i moderna mađarska poezija*. Beograd: Plato, 2007.

ORCID 0000-0003-3234-4118
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.1

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
821.163.41.09 Киш Д.
821.163.41.09"19"

много је битније питање да ли има и колико има сврхе читати ове текстове.[2] Каква су рана књижевна остварења Данила Киша и зашто би их требало читати? Кишови рани радови читају се са занимањем, али да затим не долазе његова велика дела, та сведочанства песничког талента, проницљивог промишљања књижевности и овладавања причом углавном не би опстајала сама за себе.

Тумачи Кишовог дела ценили су текстове који сведоче да ће Киш бити значајан писац; међутим, и читање и тумачење пре свега се усредсређују на најважнија књижевна остварења, она у којима настаје нешто чега иначе нигде другде нема и што одређује *истину (српске) књижевности*.[3] Све је теже разабрати зашто је то још увек важно, иако је значај књижевне истине био познат и високо цењен у ранијим епохама човечанства. Књижевност је данас изложена општој пометњи изазваној конзумеризмом и капиталистичким разарањем свих симболичких веза које се преводе у материјалну вредност и заправо поништавају. Такав капитализам, корпоративни и неолиберални, или дивљи и буразерски као код нас, потиснуо је из свакодневице респект за симболичке вредности. За то има много поразних примера, као што је радикални индивидуализам у којем се инсистира да су права индивидуе сама себи сврха, потцењује се биотичка енергија у односу на финансијски капитал, друштвени притисак ствара утисак да је скупо и тешко имати децу па већи део Европе стоји на граници демографског урушавања... Нису нам више потребне анализе успона и падова империја, од Гибона до Кенедија, како се развијају економије од Адама Смита до Пикетија и нашег Милановића, или о судбини нација Асемоглуа и Робинсона.[4] Куд је капитализму несвојствено да подржи рађање и уме да скупу домаћу радну снагу замењује увозом људи, јефтине биотичке енергије – што је најнижи ниво тржишне логике, шта ће му књижевност осим као нека лака забава, комерцијална допуна доколици и евентуално дискретна пропаганда. Ништа није погрешније од тога. Човечанство почива на причи и (књижевној) имагинацији. Када остане без њих,

2 Видети: Роман Ингарден. *О сазнавању књижевног уметничког дела*. Прев. Бранимир Живојиновић. Београд: СКЗ, 1975; *Cultural History of Reading*. Ed. by Gabrielle Watling. Westport: Greenwood Press, 2009. Jean-Jacques Leclerce. *Badiou and Deleuze read Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

3 Александар Јерков. *Истина (српске) књижевности. Метасхолиа*. Београд: Албатрос плус, 2023.

4 Edvard Gibon. *Opadanje i propast Rimskog carstva*. Prev. Gordana Vučićević. Beograd: Dosije, 2003; Pol Kenedi. *Uspon i pad velikih sila*. Prev. Predrag Marković. Podgorica: CID, 2003; Toma Piketi. *Kapital u 21. veku*. Prev. Kristina Bojanović. Novi Sad: Akademska knjiga, 2015; *Ekonomija nejednakosti*. Prev. Olja Petrović. Loznica: Karpos, 2018; Branko Milanović. *Kapitalizam, sam. Budućnost sistema koji vlada svetom*. Prev. Đorđe Tomić. Novi Sad: Akademska knjiga, 2021; *Vizije nejednakosti. Od Francuske revolucije do kraja Hladnog rata*. Prev. Đorđe Tomić. Novi Sad: Akademska knjiga, 2025; Daron Asemoglu i Džejms A. Robinson. *Zašto narodi propadaju. Poreklo moći, prosperiteta i siromaštva*. Prev. Đorđe Trajković, Stefan Trajković Filipović. Beograd: Klio, 2014.

неће бити ни њега: само ће се роботи туђи у свету обавијеном тамом, кроз коју само они лако виде једни друге, као у Пекићевој проницљивој визији.

Књиге које би погодиле човека, ненадокнадиви часови потраге за аутентичним животом и аутентичним сусретом са самим собом, како су књижевност видели мислиоци попут Лукача и Хабермаса, привилеговани трenуци истине и спас од тог сазнања о свету, које су у књижевности видели Ниче и Хајдегер, то није оно што друштво зараде и шпекулације жели. Срећно узнемирење које човеку доноси естетско уживање, а свету виши ниво свести, како су на то гледали Фуко и Лиотар, или само биће језика као код Лакана и Дериде, све то проста грамзивост на крају врхунске производње робе и услуга мора да подјарми и отклони. Киш је, међутим, трагао за битним и потресним проблемима: како пронаћи себе, шта значи одрасти и сећати се, шта значи тоталитарно друштво, какви су ликови смрти и избеглиштва... Није то само *горки талоги искуства*, како се лепо изразио, већ дубока свест о томе зашто је свет рђаво место за живот. Живот је у Кишовој прози – несрећан. Али је Кишова проза, као у старој теорији катарзе, начин да се кроз ту трагедију звану живот, која увек, без изузетка, завршава смрћу, прође боље уз велика и вредна књижевна остварења.

Није тај хоризонт главног судара са светом одмах имао све ове размере. Текстови Данила Киша подсећају на значај књижевне имагинације, час књижевног стварања у њима има важну, чак и пресудну улогу, али цео свет није ескапистички сведен на њега. Нити ће маштање о уметничком стваралаштву у свим доменима овладати људским бићима, као што би то било у уметничком а не капиталистичком друштву, како је умео да мисли данас заборављени Маркузе. Ко би се усудио данас чак и да помене такву категорију, ако брине о својој репутацији, као што је ослобођени рад? Студент књижевности педесетих година, као што је то био Данило Киш, живео је између невеселе социјалистичке стварности идеолошког притиска и оваквих друштвеноисторијских тема и фантазија. Доцније ће се Киш наћи усред друштвеноисторијских процеса који су обликовали савремени Запад, и усред врхунске савремене теоријске лектире у којој су и друштво и књижевност тумачени. Хоризонт теоријске свести, видан већ на почетку књижевног рада, оставио је моћан траг у његовом делу, а искуство света учинило је да у завршној фази опуса Кишова проза и буде у том свету.

Пут у свет није био лак и једноставан, а овде није реч о биографији писца него о биографији књижевне имагинације. Друштвеноисторијски амбијент педесетих година у нас, када Киш постаје писац, још је пратила сенка идеје да писац треба да буде инжењер људских душа и социјалистички работник задужен за пропаганду социјалистичких вредности. Киш је, једном речју, не само детињство провео

кријӯћи се и измичући фашизму, већ и младост у атмосфери мекшег тоталитаризма. Зато ће то бити његова привилегована тема.

Књижевност је, међутим, привилеговано поље слободе, ту се осећа дашак ветрова ослобођеног човековог битка. Кишова рана „опробавања пера" заправо су први кораци стваралачке слободе, аутентичног човековог достојанства: пишем, ослобађам се, стварам, човек сам. И да није одрастао притиснут ужасом Холокауста који се излио на његову породицу (али не треба заборавити ни на људску доброту која човека и у најтежим приликама спасава), да је само младост провео у атмосфери социјалистичке пропаганде, Кишу би потреба за стваралачком слободом и потрага за њом биле главна карактеристика. Разлике његових раних текстова нису само последица тог опробавања, него одлика будуће поетике: да ниједна књига не може бити ни иста ни слична, да је разлика у односу на самога себе својство имагинације овог писца и његова поетичка потреба. У Кишовом несмиреном стваралачком постојању, у којем је требало сваки пут изнова открити све, па се зато од књиге до књиге све мењало, види се аутентично стваралачка природа.

***

Заборав којем су по правилу изложени књижевни почеци чак и великих аутора, међутим, прекрио је и прво мало ремек-дело Данила Киша. На почетку његовог књижевног стварања стоји текст невеликог обима, *Излет̄ у Париз*, који ваља отргнути из те занемарености.[5] Њему је место у главној орбити Кишовог стваралаштва. Непознавање овог дела има теже последице за разумевање стваралаштва Данила Киша но када би се из средишта опуса Милоша Црњанског изузела његова путописна проза. Нису ни *Љубав у Тоскани*, која нас увек изнова поражава лепотом, ни *Ирис Берлина*, који толико тога важног говори, ни *Писма из Париза*, с разлогом названог културна престоница Европе деветнаестог века,[6] и записи са других страна, дела важна колико поезија и романи овог класика. Нису та дела епохална као *Код Хиперборејаца*, иако им утиру пут и најчешће не заостају по уметничкој убедљивости и спознајној моћи. То су прворазредни књижевни догађаји који би били врхунска књижевност и да није било главних остварења која су у средишту књижевног опуса Милоша Црњанског. Али да их у том опусу нема, стиче се утисак да то не би на исти начин утицало на опус Милоша Црњанског, као

5 Александар Јерков. „Увод у поетику Данила Киша (1). Лука спаса. Где је оно чега више нема". *Наслеђе*, 2025/60, 21–34.

6 Walter Benjamin. *Gesamelte Schriften V1*, hrsg. von Rolf Tiedmann. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1991. Упореди Torgrim Eggen. *Berlin. Prestonica 20 veka*. Prev. Sofija Vuković Petrik. Loznica: Karpos, 2025.

када из видокруга Кишовог опуса исклизне *Излет у Париз*. Више раних текстова Данила Киша вреди читати, а *Излет у Париз* се не сме пропустити.

Кишов *Излет у Париз* има посебан значај зато што је то редак час *истине (српске) књижевности* о нама и нашој европској судбини. Сам текст је невелик опис Кишовог студентског путовања у Париз: како је кренуо на пут и о чему је тада размишљао, шта је то за њега значило и само најава онога што је ту доживео, уз веома важан отклон од описивања свакодневице и града, подсећања на историју и културу, посета музејима и местима сећања. Усред *излета* није сам град, него субјект пута, заправо књижевни јунак.

Путописна црта у нашој прози игра важну улогу већ од Цамблака до Доситеја. Она у роману путовања од Видаковића и Игњатовића до Пекића и Павића има посебан значај. Важно је за нашу књижевност и културу путописање Проте Матеје и Љубе Ненадовића, а промене које су се одиграле у писању Дучића, Исидоре и Црњанског добро су познате.[7] Све то, па и много дужа богата историја пута, путовања и писања у светској књижевности коју је студирао и одлично познавао, окружује Кишов *излет*. Да није учинио ништа друго, но дао овај духовит назив и заменио уобичајено *писмо из* својим *излетом*, Киш би већ нешто важно постигао. Међутим Киш је богате рефлексије на путовању, које су путописне текстове наших највећих писаца чиниле изузетним, претворио у нешто што би се могло назвати најавом поетичке рефлексије путовања. Киш управо то што чине најбољи путописци не жели да понови, да пише о сусрету са великим градом, богатом историјом и изванредном културом, да изложи своје образовно путовање и на њега поведе читаоца са собом, у образовно читање. Оно што је истицао као своје *диференцијално осећање*, потребу за разликом, водило га је у неку врсту суспензије класичног модерног путописног наратива.

И сама реч *излет*, која је поетички сигнал ове промене, има разне последице. Она утиче и на схватање Кишове позиције да се мора писати, а да се пише како се писало, то више није могуће. *Излет* показује благо хуморни однос између стварних прилика путовања, теоријских проблема писања и некаквог, рекло би се по самој речи, релаксираног излета. Нема никакве релаксације у Кишовом *излету*,

7 Владимир Гвозден. *Српска путопису култура 1914–1940. Студија о хронотопичности сусрета*. Београд: Службени гласник, 2011; *Povest putovanja. Subjekt i drugi od antike do pojave modernog putopisa*. Novi Sad: Kulturni centar Vojvodine „Miloš Crnjanski“, 2025; *Jovan Dučić putopisac. Ogled iz imagologije*. Novi Sad: Svetovi, 2003; Слађана Јаћимовић. *Путопису проза Милоша Црњанског*. Београд: Учитељски факултет, 2009; *Knjiga o putopisu*. Ur. Slobodanka Peković. Beograd: IKUM, 2001. Видети Stacy Burton. *Travel Narrative and the Ends of Modernity*. New York: Cambridge University Press, 2011; Ottmar Ette. *ReiseSchreiben. Potsdamer Vorlesungen zur Reseliteratur*. Belin: De Greuyter, 2020.

то је низ важних и јаких часова, али *излетом* се ствара другачији утисак, писање иде с ону страну тегобе одакле се и како долази, шта се на излету не може, зашто се ту не може остати... Излет, то је оно путовање на којем се не остаје. Са колико само разумевања свако од нас који је са муком и трудом у младости одлазио да види велике европске и светске центре, и да тамо нешто студира и боље научи, може да чита Кишове редове у којима тихи жал немоћи оставља леп и помало тужан траг. То је, увелико, црта познавања избегличке судбине, па се *Излет у Париз*, који није избегличка проза, отвара за још једну врсту контекста. Предисељенички знак, још увек једва видљив, или намерно скривен јер се то није смело ни помислити, појачава положај *Излета у Париз* не само у Кишовом опусу, него у нашем времену.

Оно што влада дугом историјом књижевног путописања Киш не само што неће, јер неће да иде утртом стазом, већ је то и немогуће откако је слика почела да улази у сваки стан, да добија боју и информацијску вредност. Увек се пренаглашава значај вести и потцењује, истини за вољу увек недовољно искоришћен образовни потенцијал нових медија. Већ је филм показао недостижне пределе и историјске трагове. Образовне емисије и филмска путовања до најзначајнијих места европске и светске културе претварају оно што је било недоступно у видљиво и присутно у сваком дому. У самом писању такође се нешто променило јер је модернизам досегао зенит. После Селиновог *Путовања на крај ноћи* и надреалистичког интегралног текста, после Артоовог путовања у Мексико и Лерисовог у Африку, путопис би, да би био епохалан, морао бити опис Бекетове годоовске позорнице.

Страст за возовима, који имају значајну улогу у Кишовој имагинацији, обележила је почетак модернизације путовања, а љубав према летењу испунила је и наш путопис већ неку деценију раније, као код Кракова. Лепота градова и призора, познавање уметничких дела, разумевање историје и друштва, то се боље од Дучића, Исидоре и Црњанског не може, а расправа између Марка Цара, старог путописања, и Црњанског који нуди *хиперпутопис*, већ се одиграла. Како ће Париз бити егзотичан после Расткове Африке, како га боље познавати после оних који су се у њему школовали и живели? Шта онда уопште писати на том кратком и за друштво на први поглед скоро безначајном путовању на којем ће неки млади професор опште књижевности провести коју недељу? Заузети став да је важно зато што путује твоје *ја*, или зато што тамо где се путује постоји нешто што је важније од печата сопства који се утискује свему са чиме човек дође у додир?

Ја је, међутим, управо на удару модернистичке разградње где се целина више не може постићи у субјекту. Оно што је код Хегела

било могућно у односу субјект–објект,[8] и што су пре дезинтеграције сваке интерсубјективне извесности настојали да сачувају Хусерл и Хајдегер, то се повијало и пред модернистичком разградњом стања свести и језика. Хоризонти трансценденције већ су били неприступачни после романтизма, логика социјалних нужности исцрпљена после реализма, драж предочавања физиологије након натурализма. Модернизам је већ пола века, може бити и дуже, од свести и језика до апсолутизације поступка показивао да се више нема куд. То је поетичко стање које Киш затиче у позном модернизму српске и светске књижевности. Зато ће се Киш са питањем стања и статуса модернистичког субјекта, отвореног у *Излету у Париз* носити у *Мансарди*, покушати да устукне од дезинтеграције и *Башту, пепео* посветити рађању песничког субјекта, сећању *Ране јаде*, потрази *Пешчаник*. У *Излету у Париз* види се како не може да прихвати позицију хипертрофираног ега на путовању. Поништавање модернистичког субјекта и његова дезинтеграција ту још нису узели маха, али се Киш приближава тој епохалној граници.

Проблем који је наговештен *Излетом у Париз* биће развијан у *Пешчанику* „Сликама са путовања". *Слике*, које би морале бити доказ и да је свет ту и да је ту онај који види слике, и то од Берклија до Розалинд Краус, постале су доказ да ни када видиш свет не значи да си заиста ту. Од реалистичког поджанра *слике* ослоњене на извесности „слике из живота", стигло се до последица онога што је Хајдегер одредио као *доба слике света*.[9] Не само што су оне претеће, већ је

8 Ernst Bloch. *Subjekt–Objekt. Objašnjenja uz Hegelovu filozofiju*. Prev. Stanko Bošnjak, Milan Kangrga. Zagreb: Naprijed.

9 Martin Heidegger. *Doba slike svijeta*. Prev. Boris Hudoletnjak. Zagreb: Razlog, 1989; Мартин Хајдегер. *Шумски путеви*. Прев. Божидар Зец. Београд: Плато, 2000.

Није сасвим јасно зашто је то, како је Блох читао Хегела да би стигао до последњег *принципа наде,* постало непривлачно. Отпор Хегелу код Ничеа, Кјеркегора и Шопенхауера подстиче окрет ка књижевности, коју је Блох узалуд видео већ у Хегеловој *Феноменологији духа*. То и Нансијево више него једноставно откриће да је Декартова *Расправа о методи* практично приповест, нису утврдили значај сазнајног субјекта књижевности јер је он у уметностима увек доживљајни. Како је снага доживљаја прогнана из историје мишљења, тако се сазнајна моћ књижевности занемарује, као да се књижевност своди на доживљај и још више од тога: као да у доживљају нема спознаја.

Док се нововековна мисао развијала од картезијанског заснивања код Декарта до трансценденталног код Канта, књижевност се такође мењала, разграђујући целовитост субјекта од Сервантеса до Стерна. Најзначајније француске мислиоце Хегеловој феноменологији поучавао је емигрант Кожев. Није било таквог епохалног разумевања статуса субјекта и спознаје у књижевности. Ако се сме бити довољно циничан, онда треба рећи да о томе свакако није могао да говори од Кожева много познатији руски емигрант, Лав Троцки, који је у то време писао у Француској и водио расправе са писцима. Помак од Башлара до Бланшоа затвориће тај процеп прекасно.

Киш се од свог *излета* на самом крају педесетих, до својих дугих боравака у Француској који следе, приближавао процепу између субјекта писања и написаног света, тој *идеалној пукотини*. Када му је у париском ресторану пришао песник-клошар, могао је да препозна како је и он сам, главни јунак *излета*, клошар у сусрету са светским

управо шездесетих година прошлог века утврђено како се само присуство не да потврдити. То је помак од Хајдегера до Дериде који још увек збуњује и до којег се код нас заправо и није дошло. Не да је непознато, напротив, већ није са једнаком озбиљношћу узет у разматрање. Мисао у бившој Југославији изашла је у сусрет Хајдегеровом изазову, а опсежне студије излазе и данас једна за другом.[10] Изазов *заборава бића* одјекује код филозофски образованих људи, за разлику од разградње метафизике присуства.[11]

Наравно, сада се отишло мало предалеко, све то може да се *Излету у Париз* придода захваљујући будућим Кишовим ремек-делима, када се *Излет у Париз* чита уназад, из перспективе онога што ће тек доћи. Наговештаји који у њему постоје тумаче се онда то крајњих консеквенци поетике. Међутим, Киш у *Излету у Париз* поставља поетичке дилеме које такво закључивање чине поетички легитимним: ко је на путу, онај који пише или онај који само путовање сазнаје у стиховима и текстовима Ендреа Адија? Да ли је он млади професор ограничених материјалних средстава и онога што у европској престоници његова стипендија допушта, или само другачија пројекција песника-клошара који продаје своје руком исписане песме? Да

духом Париза и целине европског света. Колико је тешко бити српски, балкански клошар самим тим што си дошао у велики европски град? Тако нам *истина (српске) књижевности* говори оно што се другачије не може рећи.

10 Данило Н. Баста. *Над пређиском Мартина Хајдегера. Један вид епистоларне филозофије 1–2; Црне свеске и Хајдегеров антисемитизам. Херменеутичко-критички преглед (Хајдегер 3); Чаробни брег филозофије. Касирер и Хајдегер у Давосу 1929. година и други чланци (Хајдегер 4)*. Београд: Гутенбергова галаксија, 2020; Slobodan Žunjić. *Hajdeger i pre-sokratovci. Temeljna „imena" rane grčke misli kao osnova razumevanja njegovog „bivstvovanja"*. Novi Sad: Orpheus, 2015; Слободан Жуњић. *Хегел и Хајдегер. Однос повести и временитости у распону превладавања и понављања*. Београд: Београдски универзитет, 1988.

Видети такође Часлав Д. Копривица. *Биће и судбина. Хајдегерова мисао између узорности и временитости*. Београд: Завод за уџбенике, 2009; Драган Проле. *Ум и повест. Хајдегер и Хегел*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2007; Драго Перовић. *Левинас версус Хајдегер. Онтолошка и етичка диференцијација и питање људске заједнице*. Београд: Јасен, 2006.

11 Ко би хтео да ово доведе до крајњих консеквенци у читању Киша, могао би са лакоћом да каже како се то у другој половини века могло одигравати у археологији очевог присуства и одсуства, дакле са подсећањем на Фукоа, или у трагу оца, што би тражило да се реферира на Лакана. Ствар није, међутим, у томе да се Деридина, Фукоова или Лаканова мисао, или техника интерпретације, „примене" на Кишову прозу, цела идеја „примене", од које одјекује критика, вероватно је највећа грешка у тумачењу књижевности која се може замислити, а та грешка обележила је више од пола века критике. Ствар је у томе да се мисли *књижевна мисао*, не да се на њу „примењује" историја филозофије, или она пресликава у историју идеја. Књижевност је нешто боље и од историје идеја. Тек када се оно што је *смисао (српске) књижевности* тумачи тако да књижевност критички сама из себе открива *истину (српске) књижевности*, види се епохална снага уметности речи. Ако не може да се у критици понови оно што књижевност чини, може да се на то и после Витгенштајна укаже, и да то што књижевност чини а другачије не може да се изрази, буде постхерменеутички *показано*.

ли је у *песничком рукопису* одгонетка највеће тајне путовања: нигде у путописима нема света, свуда је само писање. И нигде нема спаса, па ни у *луци спаса*, свуда је само живот. Све је, парадоксално, само у поезији – највећег мађарског песника или непознатог француског ствараоца? Да се дође до оваквих закључака не треба нам баш Дерида и француска филозофија друге половине века, али то што је очигледно, по закону који је понекад тешко разумети, обично је оно што нам је све време пред очима. Тако и овај најтежи закључак с ону страну света и писања. Како се пише после таквих сазнања која су обележила европску књижевну мисао? То да се писало знали су сви писци и путописци. То се види из путописних одлика приповедања од Хомера и Аполонија Рођанина до Зебалда и Четвина. Оно што у овом новом добу треба открити јесте да је *пут у свет* заправо *поетичка рефлексија путовања*. Утолико се *излет* разликује од *писма из:* не по нивоу рефлексије, коју су Исидора, Дучић и Црњански подигли на највиши ниво, већ по томе што је *поетичка рефлексија путовања* постала толико важна. Нешто Киш томе додаје и тако што уместо све те некадашње важности остају само *лука спаса*, чашица пића, цигарета и поезија једног песника клошара.

Излет у Париз, међутим, може да се чита и без икаквих теоријских компликација. Рецимо зато што је привлачно упознати првог дипломираног професора опште књижевности, младог човека и писца, будуће важно име српске књижевности. То је уживање у другоме, а то и без помоћи Левинаса или велике филозофије другости и расправа од психологије до критике метафизике нешто значи. Увек је сопствено *ја* драгоцено освестити у присуству *другог*, нарочито ако је то стваралачко и надахнуто *ја* писца. *Излет у Париз*, међутим, пружа више од тога. *Излетом у Париз* открива се европски свет, а дискретно изражава још нешто што је више него тешко рећи и о том свету, и о нама. А са тим данас живимо и гледамо како наши најближи одлазе у тај свет.

* * *

Оно што су тако добро, понекад се помисли непоновљиво добро, двадесетих година прошлог века српски писци нашли у додиру са светом, оно што Андрићу и Црњанском даје посебну светскоисторијску дубину, било је недоступно и изгубљено за тзв. послератну генерацију писаца. Ново поколење, да га намерно тако назовемо, бројно је и има врло компликован положај у књижевности. То је поколење удвојено и у њему влада посебна „гужва“. Због прекида условљеног ратом и променом културног обрасца низ писаца различите старости се током педесетих појављује у књижевности. Њима је свет недоступан, они нису живели и стварали у свету ни као новинари, ни као дипломате, нису били ђаци француских лицеја током Првог свет-

ског рата, нити су живели у аустроугарској образовној зони и образовали се у страним језицима, нису одлазили у свет да се тамо школују и врате у малену Србију која је напредовала крупним корацима упркос свим тешкоћама осамостаљивања, деформитетима различитих власти и династичким размирицама. Тад се Србија волела, а она била у Европи иако је мала и окаснела. Од 1941. рат, од 1945. Европа расцепљена на два дела, од 1948. совјетски део блокиран, а западни запречен и тешко доступан иако се југословенска социјалистичка култура отварала за вредне и важне преводе савремених писаца. То је слика друштвеноисторијског амбијента због којег је претила опасност да писци потону у социјалистичку, парохијалну једностраност. Беда доживљајног знања увод је у ограничену имагинацију.

Средњовековни српски писац имао је пред собом велики свет словенске писмености којим се кретао како га воља и судбина понесу, па су Константин Филозоф и Цамблак, та два дивна добитка српске културе пореклом из Бугарске, могли бити писци нечега чега још нисмо довољно свесни. Читамо магистралну и невероватну Курцијусову студију *Европска књижевност и латинско средњовековље*,[12] а требало је о целини словенских култура написати књигу *Европска књижевност и словенско средњовековље*. Само када би ходала на обема својим ногама, и латинитета и словенитета, Европа би била нормална. Уместо тога, Drang nach Osten и бескрајна повест освајања. И, да не буде како се „своје" никада не види, руско освајање истока и недовршени продори на југ. Мало је ко среће видео ко је са царском Русијом имао границу.

У свету *словенскоī средњовековља*, богатој култури Источног римског царства, у просторима *византијскоī комонвелта* како је то видео англицизовани руски племић Оболенски, постојала је ширина. Ми смо били у том широком и богатом словенском свету, ту се није рађало осећање како је свет тек тамо негде другде. Центар света био је *єίς τμν πολιν*, или однедавно нешто другачије написано на грчком – *ка īраду*, а знало се да је тај град само Константинопољ, Цариград и из исквареног изговора грчког израза *(истамболи)* изведено Истанбул. Осећање да је свет тамо негде другде настаће када постанемо део Оријента пред вратима Запада, иако не треба сасвим потценити ни широки и вишенационални исламски оквир у којем смо невољно били и који наши преци нису хтели. Нису дуго остали у заблуди ни у Хабзбуршком царству. Док су се Срби грчевито борили за слободу против турске окупације и хабзбуршког потчињавања, унијаћења које је заправо значило расрбљавање и асимилацију, капија европског света била је у маленом Земуну. У њему нас је чекао – *контумац*, карантин у којем је Вук толике недеље прово-

12 Ernst Robert Curtius. *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Prev. Stjepan Markuš, Томислав Ладан. Загреб: Матица хрватска, 1971. Ернст Роберт Курцијус. *Европска књижевност и латински средњи век*. Прев. Јосип Бабић. Београд: СКЗ.

дио. Ту страшну слику, коју смо на свој начин и ми искусили, треба упамтити: Европу брине да у њу не унесемо заразу. Када ове зиме будемо на границама Европске Уније стављали по четири прста на апарат да нас идентификује, као када се улази у притвор, ваља мислити[13] из ове потресне слике шта је Европа нама, а шта смо ми њој, питати се јесмо ли сви скупа – изгнаници.

Колико је проблем нашег положаја велики може се илустровати и овим примером из историје: Доситеј који је рођен на нашем рубу Хабзбуршке монархије, доспео[14] је до Албаније и научио албански пре но што је први пут ступио на тло Србије. У Србију која васкрсава, са Доситејем, међутим, долази цео свет. Ако је Хегел у Јени у бату чизама Наполеонових војника чуо ход светског духа, светски дух је у Србију стигао чамцем из Земуна и био је величанствено дочекан на Савској падини. Цела Србија је у лику устаника и вожда изашла пред Доситеја.

Пут у свет није једносмерна улица, он не води до коначног одредишта. И свет има тек да путује, до нас. До нас свет стиже заједно са изванредним појединцима. Наши велики људи свет доносе у домовину. Кишов *Излет у Париз* није само *пут у свет* него је и свет који се са њим враћа тамо одакле је кренуо на пут, у *матичну луку*. Киш није открио само где је свет, већ и да је Београд, како ће га у *Излету у Париз* назвати, његова *матична лука*. То што пише у *Излету у Париз* о Паризу, нема неку нарочиту тежину и значај. То што пише о нашем *путу у свет*, то је међутим на много начина драгоцена *истина (српске) књижевности* и једно од најактуелнијих и најтежих питања нашег опстанка: Хоћемо ли сви одавде отићи заувек, као да овде немамо *свој свет* и своју *матичну луку*? Нама је тај лепи, далеки, бели свет потребан овде, а не тамо.

Постоји још једно кретање, јер са Вуком велика српска књижевност одлази у цео свет, како је то Гете видео, а Хегел само уз његову помоћ могао да разуме. Требало је и један и други да читају Његоша, можда би сусрет добио још неке неочекиване а нужне димензије. Да су Кант и Волтер читали Доситеја, можда то још не би довело до правог *сусрета у духу*. Да се препозна како су *Живот и прикљученија* први европски хибридни роман и какав је смисао преласка са житија на *живот*, који је филозофски капацитет *прикљученија*, потребно је другачије посредовање. Гете и Хегел, који је у срећним часовима уз вођство великог писца умео да увиди дубину народног певача и наше епске песме, и да је не разуме тамо где се на наше стихове није Гете осврнуо, нашли би у Његошу управо оно што свету

13 И читати једну од најбољих послератних књига поезије, *Карантин* Раше Ливаде.

14 Треба погледати мапу Доситејевих путовања и како она задуго иде свуда око Србије. То је једна очигледна истина коју треба видети; тек онда се схвата какав епохални смисао има његов долазак у ослобођени Београд.

недостаје: изгубљену и недостижну антику и праву европску трагедију. Такав сусрет после ове велике тројице писаца, Доситеја, Његоша и Вука, биће могућан тек са Андрићем и Црњанским. Такав сусрет тражио је за себе Данило Киш.

Од средњег века када смо били свет, до путовања у свет које треба обновити после тзв. народноослободилачког рата и револуције, протеже се лук у којем је Кишов скромни пут у Париз. Упркос свему што је у њему сасвим незнатно, постоји и нешто што га чини епохалним. Његове припреме и сам одлазак, а затим маргинално становиште које у њему заузима и којег ће се држати до краја живота (чак и онда када под париским прозором чује звуке и гласове *нашијенаца*, како је написао у свом *изводу* из књиге рођених уместо биографске белешке), то је позиција човека који после социјалистичког удаљавања од европског света треба тек да стигне до тог света. Киш ће на свом путовању стићи до великог мађарског песника Ендреа Адија у Паризу, и непознатог француског песника клошара у парискоj кафани.

И свет Запада, и тај далеки словенски свет, па чак и свет социјалистичког Истока, све је то у часу Кишовог путовања било изгубљено, запречено, недоступно. Зато путовање престаје да буде скромни пут младог студента и постаје излазак у свет целе једне генерације, која, међутим, углавном до света неће никада заиста допрети. У емигрантском кретању, чак ни када се оно протегне од Пекића до Боре Ћосића, то није било могућно. Српско списатељско расејање обухвата Албахарија и Пиштала у Северној Америци, где је већ био велики Растко али и још понеки наш писац, од Васе Михајловића до Николе Моравчевића, Бранка Анђића у Јужној Америци, путовања Снежане Радојичић, неодредљивост Александра Хемона; наше писце других књижевности од Чарлса Симића, Стива и Нађе Тешић до Мила Дора и Сретена Божића (Вонгар), од Весне Голдсворти, Барби Марковић и Саше Соколовића до Тее Обрехт и Андрее Јефтановић. Заборављени Мицић и Мони де Були, у свету умрли Дучић и Растко Петровић, све то одређује амбијент једног посезања за светом и досезања света, бивања у свету и осујећености, успеха и заборава. У том амбијенту су Киш у Паризу, Пекић у Лондону, Бора Ћосић у Берлину. То нису књижевне судбине наших дипломата скоријег доба, попут Виде Огњеновић, Драгана Великића и Предрага Чудића, Душка Ковачевића, Светислава Басаре и Милисава Савића, а међу каријерним дипломатама Владана Матића, Саше Обрадовића и Миомира Удовичког, већ тврде књижевне судбине.

Целина овог културноисторијског кретања не може ни да се наслути у *Излету у Париз*, али у свему томе Кишов *пут у свет* и духовитост самог *излета*, хумор и помало иронија, све то добија једну сасвим другачију димензију. Израз који је одабрао, *излет*, ствара дивну слику: једва да можеш тамо отићи и тек ако одеш у кратку

посету, али кад кажеш *излет*, помало се ругаш самоме себи и тој немоћи, као да можеш да скокнеш на излет кад те је воља, кад ти „дуне“ да мало промениш амбијент. Дивна аутоиронија из позиције слабости прикривене привидом моћи, о чему је доста написано у самом *Излету у Париз*. У распону од аутоироничног до аутосатиричног[15] Киш налази поетичку рефлексију, то је корен његове поетике.

Киш се поставља довољно снажно да се не види да тамо једва можеш отићи, а овамо као да ти је дошло да мало скокнеш на излет до Париза. Исидора је неку годину раније љубазно питала социјалистичку власт би ли је пустили да се мало *прочаршија* по Паризу – какав диван Исидорин израз. Није дуго била, па и пита као светски човек да би да се мало промува по парискоj чаршији, сретне са познаницима и, како се то каже, да се пита са њима. Нису је пустили, службеник владе је после жалио због тога. Тамо су ишли и тамо боравили само „проверени“ писци. У свет су ишле биране делегације, али се на тим путовањима ништа није догодило у књижевности.

Кишов *пут у свет*, како ће рећи Црњански у свом непоновљивом *Ламенту* док је још био осуђен на избивање, био је нешто посебно. Та два *пута* нису у некој непосредној вези, они само одређују распон онога до чега се једва стиже и онога што би најбоље било напустити. И оба имају светскоисторијску тежину. Један је уздах онога који би после свега да се врати и који зна шта је *матична лука*. Други тек полази на свој пут, а управо је схватио где је његова *матична лука* и у њу ће се не само враћати, већ ће ту уз звуке православног појања заувек лећи на вечни починак.

Излетом у Париз нешто се догодило у српској књижевности, и то данас треба уградити у историју нашег *пута у свет*. Ту је обликовано нешто што је важно и што се никако другачије, изван књижевности, не може рећи: свет је ту, надохват, само треба скокнути на леп *излет*, и истовремено, тамо се тешко одлази и тешко бива, у њему смо неки сиромашни посетиоци, скоро као тај клошарски песник на крају *Излета у Париз*, са којим Киш дели оно мало што има и добија аутентичну песму уместо забаве и варијетеа. Отуд се књижевност враћа у матичну луку, то је брод који на најдужа путовања креће а да сидро књижевноисторијског смисла и припадања никада није подигнуто.

Контекст *Излета у Париз*, неопходан да би се видео и овај контраст, чини наслеђе великих светских стваралаца попут Његоша и Вука, песника светске имагинације и образовања попут Змаја и Лазе Костића, стваралаца у чијем делу светска књижевност чини основ попут Стерије, или истакнути писци преводиоци попут Милована

15 Капацитет *Излета у Париз* као праве сатире, која мора говорити о позицији моћи и власти, државе и политике, посебна је и изузетно компликована тема.

Глишића.[16] И онда ту, уз Лазу Лазаревића, којем је осујећено студирање у Паризу, али не и у Берлину, налазимо Дучића и Скерлића у Швајцарској, у Женеви су и Ускоковић и Милићевић, који убрзо одлази у Лондон и Париз, па затим Андрића и Црњанског у нешто другачијој Аустроугарској и онда животима по Европи, ту су генерације дипломата и новинара, студената у светским центрима и писаца који су друговали са европским писцима... Какво богатство култура и прожимања стваралачких имагинација, и после свега тога – велики застој, тајац, социјализам, *самоскривљена затвореност* и гвоздена завеса. И ужас нашег времена, бол да о затворености треба размишљати посебно на крају прошлог века, и да смо опет пред затвореним вратима те Европе. Иако смо Европа, ми смо пред вратима Европе, то је парадокс нашег мучног повесног положаја.

То је културноисторијски амбијент у којем се јавља глас једног одласка у свет какав дискретно и фино проговара у *Излету у Париз*. У том дијалогу о одласку у свет и свету који је тамо нађен, мимо боемије Драинца, разметљивости надреалиста, лакоће живота и школовања по избору Коче Поповића, стоји одлазак у скроман смештај, али поред Сорбоне, и кафану у којој се врло дуго испија иста чашица пића и у коју се и данас, скоро ходочаснички, може отићи. Излет Данила Киша, првог дипломираног професора опште књижевности у нас, изнова присваја свет који су сви велики српски писци имали и који ми најчешће немамо и тешко до њега заиста стижемо.

Слепом судбином рађања Киш је већ имао помешане светове у себи. Унутрашњем простору српске, мађарске и јеврејске културе, Средње Европе и Балкана, Суботице и Цетиња, али и француске и руске културе, Киш придружује слику света онакву какву собом доноси велика, лепа и ненадокнадива европска престоница културе. Киш, спреман за дијалог са француским лектирама, већ и сам преводилац, Паризу прилази уз великог мађарског писца Ендреа Адија да би рекао оно што се иначе не може рећи: ми морамо бити оно што јесмо, Европа, а не оно што смо били, Азија усред Европе. То мађарској књижевности, култури и друштву говори Ади, на којег се Киш ослонио као да без стихова и става оваквог чичеронеа не може на пут. *Смисао (српске) имагинације* од средњег века наовамо, у свим својим најбољим часовима и захваљујући истакнутим писцима, увек је био интернационалан. Таква је имагинација нашег првог и утемељителног ствараоца, Светог Саве, па затим редом великих писаца житија све до Доситејевог *живота*, тако је од Његоша и Вука до Андрића и Црњанског.

Није Ендре Ади, са којим се креће на *излет*, ту само због опијености Паризом, коју Киш коментарише и с којом води тај диван дија-

16 Чија се сеоска приповетка може сасвим другачије разумети ако се погледа шта је све од најбоље књижевности деветнаестог века он преводио, после чега опредељење за сеоску приповетку добија сасвим другачији поетички и књижевноисторијски смисао.

лог који нама није довољно познат нити смо се у њему одомаћили довољно да бисмо могли да једнако уживамо у нијансама смисла које се преливају из речи у реч. Ту, у позадини *Излета у Париз* стоји и сурови обрачун Адијев са мађарском културом и поезијом, историјом и самосазнањем, које он види у њиховој азијатској дубини. Парадокс мађарског испливавања из турске окупације, упркос католичкој и малим делом протестантској европској оркестрацији, носи у себи терет Азије. То је оно што ће преокренути Адијева епохална пресуда свему азијатски безевропском. Он пресуђује том наслеђу мађарске културе иако се у књижевности јавља у часу грандиозне прославе мађарског досељавања у Средњу Европу и хиљаду година оснивања државе. Хунгарија је 1896. навршила свој миленијум. Ади се на самога себе и на мађарску културу, историју и друштво већ неколико година касније осврће као на питање Азије у Европи. Када пригрли Париз у који се стално враћа, и када покрене преокрет мађарског песништва па и целе мађарске културе, Ади је писац који не само што открива свет већ види Мађарску у целини тога света, без окова самоизолације и верности пореклу мађарске имагинације. Ади значи много, само ми то сувише посредно и изокола сазнајемо упркос Кишовим преводима и упркос низу књига које су нам сада доступне. Тако је Киш изабрао оно што је тешко, а што Ади беспрекорно означава. Поћи у свет који се зове Париз, а бити везан за *матичну луку* коју је нашао у Београду.

Занемарености *Излета у Париз* допринео је сам писац јер га није прештампавао. *Излет у Париз* се појавио у књизи тек када је постхумно 1995. године, на несуђену шездесетогодишњицу рођења, уврштен у последњи том сабраних дела са називом *Вариа*. Изгубљен на страницама старих бројева часописа *Дело* за 1960, овај обимом невелики текст (посвећен пријатељу Миши Стамболићу, будућем главном уреднику Нолита и занимљивом тумачу књижевности) предуго је био изван видокруга читалаца и проучавалаца. Док се у раним прозним записима о г. Маку рађа Кишова *поетичка воља*, у *Излету у Париз* на сцену књижевног стварања излази велики писац који у поетичкој рефлексији отвара капије света на аутоироничан и аутосатиричан начин.

Дијалог са књижевним изазовом какав је Џојс, или доцнији са Прустом, дијалог са француским новим романом и Борхесом, све је то вишеструко истраживано и углавном доста добро познато у Кишовом опусу. Оно што није довољно истражено и није довољно познато, то је дијалог са великим и нама недовољно познатим Ендреом Адијем, иако га сматрају оцем модерне мађарске књижевности. Киш га је преводио и писао о њему,[17] та су дела објављивана у познатим

17 Не знамо довољно добро своје прве суседе. То да су Киш и Црњански могли са Тишмом и Ивањијем разговарати на мађарском, а могли су и са Крлежом и Вегелом, као што је Змај преводио најбоље мађарске песнике, док је из истог града у којем је Киш угледао свет потекао и један од најважнијих мађарских писаца, Деже Костолањи, па

и популарним библиотекама, стигли су доцније и други преводи, али се Ади није у наше познавање европске књижевности уписао као Рилке или Валери. И о Бјелом и о Брјусову ће сваки образован човек знати нешто, о Маринетију и Данунцију такође, али о Адију, сва је прилика, скоро ништа.[18] Млади Данило Киш у Париз креће уз Адијеве песме и записе мислећи о његовој необичној париској судбини и истовремено под утиском онога што је Ади из Париза и враћајући се кући постигао. Цела једна национална књижевност, захваљујући Адију и његовом париском искуству певања, окренула се ка Европи.

Могло се већ у *Излету у Париз* знати какав ће књижевни стваралац бити велики српски писац Данило Киш у којем се претапају јеврејске и мађарске традиције, црногорско и панонско одрастање, југословенски и француски живот. Дечак који је на свет дошао као Dániel Kiss, а могао је бити и Кон, и који је као Данило Киш одабрао да са њега оде, након што се опростио и од Јерусалима, по православном обреду, постао је прави писац у том чудесном *Излету у Париз*, малом ремек-делу које ће се тек читати. Иако је обимом невелико, ово дело представља изазов првога реда не само трансформацијом *писма из* у *излет*, већ Кишова проза путовања постиже нешто још више.

* * *

Положај *Излета у Париз* у целини Кишове прозе раван је положају *Писама из Норвешке* у делу Исидоре Секулић, али његова афирмација нема онај значај који је имало откриће *Швабице* и њена интеграција у невелики опус Лазе Лазаревића. *Излет у Париз* није одредио главну трајекторију српске поетике као Лазаревићева *Швабица*. Он је, као Андрићев *Ex Ponto* или *Немири*, које Андрић није дозвољавао да се прештампавају а са којима је лако довести у везу Кишову *Мансарду*.

Излет у Париз треба узети као да је засебна књига, и писати курзивом, дакле не наводити као прозни текст у књизи, него као засебан наслов, књигу за себе, онако како је засебна књига *Пут Алије Ђер-*

и то како је Естерхази узео једну Кишову причу о претку мађарског писца и унео је у свој роман, све су то лепи детаљи, као и онај о значају романа Антала Серба, чије презиме мора да привуче нашу пажњу. (Било би криво да овде не захвалим професору Марку Чудићу, некада мом докторанду, сада колеги и пријатељу на мом макар и овако ограниченом увиду у Адија и савремену мађарску књижевност.)

18 Помогло би да се ово преокрене, бар када је о Кишу и Адију реч, једно издање у којем би се сабрали Адијеви стихови и записи о Паризу, и Кишов невелик обимом а огроман значајем *Излет у Париз*. У таквом контрапункту боље се види и са већим уживањем у целини може да се прочита Кишов текст који има хибридне карактеристике, јер се у њему спајају одлике приповедања и рефлексије, приче и путописа, расправе и есеја. Једном речју, то је Кишова поетичка слика у најави, готово као да је пре него што је и почео да пише своја велика дела Киш показао своју поетичку личну карту.

зелеза. Јединствена је то појава да је Андрићева невелика троделна прича објављена самостално, као књига, а постоји још једна таква појава у Андрићевом опусу. За такву врсту издања, некакву *књиго-причу*, теорија књижевности нема чак ни одговарајући назив. Таква је, међутим, и *Швабица* Лазе Лазаревића, која се може видети и као недописани кратки роман. *Швабица* је врхунска прича пута у свет и година учења, а то што се у њој јунаков свет руши због предрасуде да Швабица није наша, говори о још једној врсти тешкоћа са нама и светом. О предрасудности тек ће бити речи у *Мансарди*.

Када промишља своје путовање и тражи књижевног сабеседника, ауторски приповедач *Излета у Париз* показује врлине удвајања дискурса. Осим што се приповеда, о приповедању се мора и расправљати, па је Кишово рано ремек-дело увод у *поетичку рефлексију* која ће овом писцу бити до краја опуса својствена. *Излет у Париз* интегришући приповедање и расправу о приповедању открива далекосежну трајекторију Кишовог књижевног опуса. *Мансарда* се у кризи модернистичког субјекта окреће самој себи, она постаје ауторефернцијална јер у Кишовом кратком роману *Мансарда* његов јунак пише роман „Мансарда". Та јунакова „Мансарда" је текст нађен у Кишовој *Мансарди* и са самом *Мансардом* је идентичан. Ову врсту аутереференцијалности досегнуће и Кишов *Пешчаник*. Тај поетички окрет зачет је *Излетом у Париз*. Пре него што постане доминантна појава Кишове прозе, ова поетичка особина ће се већ најавити у *Излету у Париз*.

За такву појаву постоји посебан назив. У старој Грчкој о томе се говорило као некој врсти *ћурања наћоре*, па је то названо *anacrusis*. Термин је познат у музици и теорији стиха, могао би да послужи да сликовито дочара поетички смисао и улогу ненаглашеног, првог великог књижевног корака Данила Киша. *Излет у Париз*, то је *анакруза*, долази пре оног што је главно, доминантно, и на ненаглашен и неупадљив начин то најављује.

Извор

Киш, Данило. *Varia*. Сабрана дела Данила Киша. Прир. Мирјана Миочиновић. Београд: БИГЗ, 1995.

Литература

Benjamin, Walter. *Gesamelte Schriften* V1, hrsg. von Rolf Tiedmann. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1991.

Bloch, Ernst. *Subjekt – Objekt. Objašnjenja uz Hegelovu filozofiju*. Prev. Stanko Bošnjak, Milan Kangrga, Zagreb: Naprijed,1975.

Јерков, Александар. *Истина (српске) књижевности. Метасхолиа*. Београд: Албатрос плус, 2023.

Јерков, Александар. „Увод у поетику Данила Киша (1). Лука спаса. Где је оно чега више нема“. *Наслеђе*, 2025/60, 21–34.

Heidegger, Martin. *Doba slike svijeta*. Prev. Boris Hudoletnjak. Zagreb: Razlog, 1989.

Хајдегер, Мартин. *Шумски путеви*. Прев. Божидар Зец. Београд: Плато, 2000.

Aleksandar Jerkov

Kiš's The Paris Trip *and the Poetic Reflection of Travel*

Summary

In the second part of the *Introduction to Danilo Kiš's Poet(h)ics* (the version of the first part of the study, which is part of a larger whole, was published in the journal *Nasleđe*, No. 60 this year), the neglected, small-scale masterpiece The Paris Trip is discussed. This Kiš's early work is a journey into the world of an entire generation of writers after World War II. Relied on the great Hungarian poet Endre Ady, Kiš finds a new poetic model of reflective travel, which bears a great importance for his entire oeuvre. The study then turns to Kiš's first published book, a two-novel series containing *Psalm 44* and *The Attic*.

Keywords: Danilo Kiš's prose, *The Paris Trip*, *The Attic*, Endre Ady, anacrusis, reflective travel, the truth of (Serbian) literature

Примљено: 1. 12. 2025.

Прихваћено: 16. 12. 2025.

Милан Д. ВУРДЕЉА

milanvurdelja93@gmail.com

Филолошки факултет
Универзитет у Београду

ИСКУСТВО ЕГЗИЛА КАО ПРОСТОР СУЧЕЉАВАЊА КУЛТУРЕ И ПРИРОДЕ У *ЗИМСКОМ ЉЕТОВАЊУ* ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ

Апстракт: Уочивши идеју несклада као парадигматичну, иако вишезначно артикулисану у структури романа *Зимско љетовање* Владана Деснице, у раду миримо његов антрополошки аспект (феноменологија рата, психологија егзиланата и социологија сусрета градских и сеоских менталитета) са високомодернистичком филозофичношћу у поимању тензије између културе и природе. Методологија истраживања ослонац има у неколиким експликацијама из поља студија културе, а другостепено подразумева терминолошки апарат књижевне имагологије. Интерпретативна хипотеза произлази из узајамне спреге друштвено-историјског и универзалнијег, готово онтолошког проблемског слоја у Десничином роману.

Кључне речи: егзил, унутрашњи егзил, алијенитет, имажи, цивилизација, култура, природа, узвишено

Сржна проблематика романескног првенца Владана Деснице открива се у безмало сваком његовом пасажу, али је варљива помисао да је тиме олакшан аналитички поступак над њом. Једноставно речено, *Зимско љетовање* (1950) конциповано је изједна, али приповедно реализовано нелинеарно. Када је реч о фикционалној грађи, она је окупљена око антрополошког питања које тангира и оксиморонски наслов романа, а које је посредовано наративизацијом ратног избеглиштва као искуства драстичног духовног егзила. Отуда је природно то што је тешко наићи на критичко читање овог романа у ком се заједно са овом, незаобилазном његовом карактеристиком, изоловано испитују друга, композиционо-структурна, стилска или, у ширем смислу схваћена, идеолошка или референцијална својства Десничиног изразито ауторског рукописа. Истине ради, и у истраживању које следи, фокус остаје на разматрању значењима богатог јукстапонирања града и села, културе и природе/дивљине, човека као јединке или експонента цивилизације и човека у његовој примордијалности, али ћемо управо егзилантску менталну мапу као место сустицања наведених садржаја сагледати кроз призму одговарајућих поставки из поља теорије културе и књижевне имагологије.

Пре него што понудимо методолошки рам истраживања, напомињемо да бирамо следеће херменеутичко полазиште: укупна

ORCID 0009-0006-9122-0536
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.2

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
821.163.41.09-31 Десница В.
82.01

предметност *Зимског љетовања* почива на премодификовању искуства егзила (физичког и, што је важније, идентитетски укорењеног) у идеју о *претећој природи* која цивилизованог човека води до најдубљег измештања из себе, следствено и до најдубљих спознаја о себи у свету. Да би се овакво гледиште на идејност романа поткрепило чињеницама из текста – првенствено реалистичким, а затим симболичким садржајима који су на различите начине (пре)означени – најпре ваља спровести социолошки засновану анализу.

Отуда ће први део истраживања бити посвећен *par excellence* социјалном и делимично социјеталном проблему *ограничења цивилизованости*, који је у *Зимском љетовању* вишеструко репрезентован односом између избегличке колоније грађана и домицилне заједнице сељака – упућених једни на друге само услед ванредних околности које намеће Други светски рат. Друго поље истраживања за упоришта ће имати закључке изведене из елаборације те, прве разине предоченог проблема. Конкретно, приметићемо и образложити померање приповедног интереса са друштвено-историјске мотивике на нијансирање, могућно и анулирање структуралистичких бинарних опозиција: природа и друштво, човек као биће културе и човек у природном стању. Зато би се средишње питање у поглављу које ће претходити закључном осврту истраживања могло одредити као антрополошко-филозофско.

Ограничења цивилизованости: рат који *сравњује* град и село

Премда дефиниције егзила варирају и када је реч о облику измештености (физички или духовни егзил), и када се у склопу њих фаворизују ефекти егзила (дислоцираност, дезоријентисаност или отуђење појединца), подсетимо се специфичног осећајног интензитета који Едвард Саид приписује сваком егзилу:

> О изгнанству је зачудно привлачно размишљати, али је страшно искусити га. Оно је неизлечиви ров, насилно постављен између људског бића и родног места, између сопства и његовог истинског дома: суштинска туга изгнанства никада се не може превазићи (Said 2000: 173; прев. М. В., искључиво за потребе овог рада).

На ово се запажање надовезује Пол Табори маркирајући вишеобразност егзилантске егзистенције (в. Tabori 1972). У неотклоњивој загледаности избеглица у ратом похарани Задар, током *другог*, „ишчашеног" времена које, макар на нивоу доживљаја, имплицира мотив *зимског љетовања*, и које избеглице силом прилика проводе у оближњем, али на њиховим менталним мапама сасвим удаљеном селу, могуће је идентификовати оно што Витлин, кога Табори

у својој монографији цитира, именује као *destiempo*. Витлин овако објашњава своју кованицу:

> Изгнаник истовремено живи у два различита времена, у садашњости и прошлости. Овај живот у прошлости је понекад интензивнији [...] и тиранизује његову читаву психологију (Witlin, према Tabori 1972: 32).

Дајући већ на првим страницама *Зимскоī љетовања* групни портрет избеглих Задрана, Десничин свезнајући приповедач указује на чврсту повезницу међу њима, а то је осећање изгубљености које се опетовано литераризује у наредним поглављима романа. Горе референцирано Саидово виђење егзила као заправо нужно интериоризоване, социјално условљене али не и *неличне* категорије – чему у прилог говори његова емфаза егзилантског *искуства* – сасвим одговара ономе што проживљава задарска енклава у Смиљевцима, селу далматинског забрђа. Штавише, избеглице рано почињу појмити фактичност своје измештености. Она је неизбежнија што је неизбежнија спознаја о крхкости некад стабилних физичких (разарање града у авионским нападима) и метафизичких (евокативних или сентименталних) контура дома. Са друге стране, уз варљиве проблеске њихове наклоности за „нови свет" који – премда одувек надомак њиховог хабитуса – тек гоњени ратном невољом откривају, већина избеглица сеоско забрђе доживљава не само као стран, него и туђ простор.

Први сусрет са њим изазивао је пак нешто од знатижеље каква би се очекивала од експедиције истраживача. Приповедач тако, на самим почецима хронике о *зимском љетовању*, уствrђује да је бег у оближње село, удаљено свега пет километара од Задра као експонента цивилизованог медитеранског живота, поседовао „чар пута у далек и егзотичан крај" (Десница 2024: 8). Сугестивна је почетна представа Задрана о руралном животу; из њихове перспективе, село се на моменте имагинира као *locus amoenus*. Ипак, резервисани су према мештанима и њиховој претпостављеној урођеној доброти, у русоовском регистру (Rousseau 1889: 11–15) који би се очекивано надовезао на назначено имагинирање села. Делећи свакодневицу са једноставним, немуштим, грубим, на труд и напор без преиспитивања навикнутим људима – међу којима Десничин приповедач портретише, и то чешће кроз крокије него у раскошним кадровима, тек неколицину, а у првом реду гостољубивог Ивана – избеглице из града постепено спознају карактер заједнице у коју су дошли као гости, а препознали се и, на известан начин, остали у њој као уљези.

Поставши избеглице самим тим што нису бирали напуштање свог града, Задрани у *Зимском љетовању* постепено освешћују ту чињеницу кроз дотад непознате животне улоге, наметнуте историјским тренутком. Социјално-политички амбијент (пад фашистичке Италије, борба војних и паравојних фракција у далматинском

забрђу током Другог светског рата /в. комичну, скоро оперетску епизоду са четничким вођом Дулетом/, опште опадање грађанских вредности) успоставља нове културне предлошке, тј. захтева од задарске енклаве присвајање новог друштвеног бића. Оно кроз читав Десничин роман остаје неделатно и јалово, пре свега зато што Задрани у Смиљевцима никада заправо не престају бити у свом родном граду – у рефлексијама, евокацијама, бригама. То је онај *неизлечив ров* о ком пише Саид препознајући га као средишње својство егзилантског искуства.

Колико је оно предодређено социјалним конвенцијама, говори немогућност Задрана – а превасходно рељефнијих ликова попут шјор Карла – да се одрекну грађанских конвенција и манира, да их заправо релативизују када постају несврховити у средини која не само што их не прихвата, него их обесмишљава. Може се рећи да се ова врста самоперцепције (сталешког аутоимажа) конституше међу избеглицама на два плана – колективном и личном.

У закључку темељног истраживања Десничиног *Зимског љетовања* кроз постколонијалну оптику, Борис Шкворц примећује да је субверзивност овог романа имплицирана наративизованим „односима простора и свјетова" (Škvorc 2016: 193) који се у појединцима „преплећу као колективни политички и поетички идентитети" (Исто). Налазимо да представе/слике, конкретније аутоимажи и хетероимажи, које међу собом, али и адресирајући сељаке, посредују ликови грађана, заиста носе двострукост која се ишчитава из идејних садржаја препознатих у цитираној реченици. Речју, расељеници попут Ернеста Донера, Лизете, шјор Карла и шјоре Терезе постају егзиланти, и то са призвуком трагизма, у тренутку у ком се њихова принудно коригована друштвена позиција и друштвено саморазумевање на релацији урбано : рурално рефлектују на шири план супротстављености култивисане средине некултивисаној.

Већ смо понешто рекли о нужно деривативној вези између првог и другог наведеног чиниоца идејности Десничиног романа. Призивамо у сећање класично Овидијево поимање спознајне обремењености егзила као стања, уз могућност да се управо такво припише избегличкој колонији из Задра: „Cur aliquid vidi? Cur noxia lumina feci? / Cur imprudenti cognita culpa mihi?"[1] (Ovid 1740: 62).

То да је њихово избеглиштво, дакако метафорично, хибрис – јер тако се „чују" цитирани Овидијеви стихови – Задрани из *Зимског љетовања* у навратима увиђају услед социјалне, прецизније класне

1 Мање-више дослован превод: „Зашто сам нешто видео? Зашто сам светла учинио штетнима? / Зашто је моја грешка откривена без мог знања?" Ово питање наткриљује, узмимо за пример, есејистички почетак петнаестог поглавља Десничиног романа: „У пустоши, из сваке ствари пожудно расту успомене. Из сваке трице ниче повијест. Свака рбина постаје споменик. У Смиљевцима, једнако као и ма гдје друго. Гладна машта оплођује се сваком честицом сазнања" (Десница 2024: 94).

интеракције са мештанима Смиљеваца, и без такве, културноисторијски предозначене динамике не би се развила дубља и страшнија спознаја не само о, по природу угрожавајућој цивилизацији, већ и по цивилизацију угрожавајућој природи.

Штавише, други наведени мотив Десница уводи пажљиво и постепено, дајући му напослетку повлашћено место обрта-поенте у сцени смрти Ернестове и Лизетине ћерке Мафалде/Шпижмице, једне од најзачуднијих и најпотреснијих сцена у историји српског романа – што ће бити подробније коментарисано у наредној деоници истраживања.

Изразиту свест о сегментацији и истовременој кохезији романескне грађе Десница демонстрира већ у првом поглављу, нарочито при обликовању хетероимажа о сељацима и селу из уста Лизете, а потом и њеног супруга Ернеста. Лизетина представа је оно што смо типолошки подвели под *locus amoenus* предрасуду – пре него што први пут ступи у њега, Лизета село замишља као простор среће, односно изобиља. Међутим, у непосредној близини овакве представе уобличен је симптоматичан приповедачев коментар о змијској фауни у селу, као нечему о чему грађани нерадо размишљају, чега се плаше, и што је први знак дубље одбојности према руралном забрђу, али и удаљености центра од маргине/периферије. Ернестова иницијална представа о селу је трезвенија и нијансиранија: оно је за њега, нарочито после случајног познанства са Ићаном који је, у ретроспективном пасажу, сишао у град ради продаје – свет који на практичној равни комуницира са светом града.

Десничин роман не оскудева сценама или приповедним крокијима из којих се ишчитавају размере социокултурног јаза између избегличке колоније и мештана Смиљеваца, а када се учини да је тај јаз премошћен, представнике једних или других ликова негира њихова укорењеност у „задатим" културним матрицама (уп. са минијатуром о имагинирању Смиљевчанина Миленка Катића као Морлака из „рекламног огледала у кавани" – Десница 2024: 51). Свезнајућа приповедна перспектива сасвим одмерено назначује метаимаже (в. Leerssen 2016: 23–24). Текстом флуктуишу хетероимажи, а затим аутоимажи. У њима је сажета *динамика разлике* између две заједнице, условно речено, будући да се она грађанска хомогенизује услед ратне катастрофе, а друга, сељачка, на бази непропитане обичајности. Поред већ коментарисаних, у тексту ћемо лоцирати најразрађеније експлицитне или имплицитне слике о другом, посебно испољене у окружју теме смрти.

Као фигура приповедача (*el nostro cantastorie*, како га назива шјор Карло), Ићан је један од кључних медијатора између грађана и сељака. Он прибира највеће симпатије Задрана пружајући им, са друге стране, комплетнији увид у сеоски живот – по правилу

опор, одбојан, каткада и застрашујући. Од Ињана избегличка колонија чује причу о Мили Плачидругу, припаднику сеоског полусвета, насилнику и силоватељу „мутаве Саве“, подметачу пожара – речју, појединцу без моралних скрупула, и који, као такав, приступа италијанским фашистима. Доцније посвећивање локалног Дополавороа Плачидругу, „том домаћем сину“ (Десница 2024: 83), деконструише представу о херојству у цивилизацији огрезлој у хипокризију, будући да су јој темељи, номинално, хуманистичко-просветитељски. Посебно је занимљива идеја о немоћи цивилизацијских узуса и девијацијама званичног културног памћења,[2] која се у епизоди о Мили Плачидругу ишчитава из немогућности да се у успостављеним културним формама/институцијама (Плачидругов неуспешан одлазак у манастир и опортуни чиновнички посао) оплемени појединац ком је својствена извесна атавистичка склоност ка насиљу.

Осим што се ова уметнута епизода чита као горкоиронични коментар не само социјалног, него и карактеролошког миљеа, који је обележио лумпенпролетерство фашистичког покрета, њоме је симболички назначена лажност или инертност образаца, попут споменичке културе. У више наврата – на разини коментара, опсервација својих ликова или приповедног детаља – Десница уводи идеју о конструисаности, последично и порозности и несупстанцијалности културних конвенција или сигнума.

Наведимо као примерну најпре сцену већ из првог поглавља, у којој шјор Карло с пуним поуздањем, по навици, али и убеђено,[3] пред колоном немачких камиона намиче на уста врпчасту крпицу, онако како се био превентивно обучио за заштиту од бојних отрова. Будући нека врста предводника задарске енклаве, шјор Карло овим чином одмах открива чврсто и општеуврежено грађанско поверење у цивилизацијска достигнућа, у поштовање реда, научених обичаја и радњи. Ситуациону иронију у вези с овом наизглед узгредном сценом, међутим, производи укупно ратно окружење, свеопшта несигурност, угроженост и пропадање које наличи природној катастрофи усред високоорганизованог/висококултивисаног света.

У једној каснијој деоници романа, грађанска енклава у Смиљевцима се, а пре свих шјор Карло, поредиво са понашањем пре егзила,

2 О значају ове „закулисне“ тематике у Десничином роману, па и о њеној релацији према делима најрепрезентативнијих јужнословенских аутора, видети више у: Brajović 2010.

3 Писац ће ово пропратити ироничним коментаром: „[...] доказ више да предострожности никад нису на одмет и да догађаји на концу увијек дају за право разбориту човјеку“ (Десница 2024: 7). Касније ће шјор Карлова трагикомична верност разуму и разумном поступању бити експлицирана: „[...] у том спретном доскакивању злу, у том непрестаном скакању мачку на реп – он је гледао побједу културе над аморфном природом, побједу смишљености, технике над слијепим природним силама“ (Десница 2024: 135).

не може помирити са фатализмом мештана који, после убиства Глићина синовца Мирка Биовица, под неразјашњеним околностима, одбијају да предузму било шта, не одустајући од „несувислог говорења“ (Десница 2024: 189). Поверење у рационално поступање, али и етичке дужности, код сељака изостаје, и то је за шјор Карла поразно:

> Ти га питаш: ко је убио – а он ти, другим ријечима, одговара: ти то знаш као и ја, па чему ме онда питаш? Питаш га зашто село мучи, зашто мучи и најближа родбина, а он ти одвраћа: ето видиш, кад муче они, како можеш тражити од мене да ја говорим? Ти кажеш: зар нико не жали за покојним Мирком? – а он опет теби: од жаљења њему никакве користи, а теби може да оде глава. А кроз све то још као да ти обазривим начином каже: зелен си ти, мој: шјор Карло, за ове наше рачуне (Исто).

Немоћ рационалистичког светоназора да се супротстави општој декаденцији запажа се и поглављу посвећеном смрти попадије Даринке. Чињеница да су мештани Смиљеваца чак пет дана одлагали сахрану покојнице – табуишући, упркос неразумевању, па и згражавању Задрана, смрт као догађај од приватног значаја – симптом је опирања симболичком декоруму, гесту, или пак сакралном погребном обичају који у грађанском искуству умањује егзистенцијални ужас сусрета са смрћу. Имајући за адресанте шјор Карла, па Аниту и Лизету у њиховом тумачењу важности нарицања и „назалног“ интонирања „requiem aeternam...“ (Десница 2024: 119), класни/сталешки хетероимаж у епизоди посвећеној смрти попадије вероватно је, из перспективе Задрана, најнеповољнији по представу о сељаку као Другом. Ако бисмо се овде обратили појму *имаготипа*, а бројне су предрасуде које се умећу између две заједнице у Смиљевцима, и могле би се огледати у њему, приметили бисмо да Задрани неретко поимају сељаке у имаготипском кључу *алијенитета* као радикалне другости, а не алтеритета – према дистинкцији познате имаголошкиње (Świderska 2013).

Оваквом поимању опонира алтруизам који одмерено динамизује односе грађана и сељака. У њиховом одупирању ратним недаћама – које упућују једне на друге, које их до одређеног степена и зближују – лако је препознати образац универзалне културе као израза неваријабилних, такорећи природних човекових потреба, а што није ново становиште (в. Malinowski 1960: 75–84). Неоспорна наклоност задарске енклаве – опет првенствено шјор Карла – приметна је спрам Ивана или, на пример, Глића, Мирка и Миленка. С друге стране, Иван препознаје шјор Карлову и Ернестову господствену доброту као чудну и, по свој прилици, дотад непознату му врлину. Битан посредник када је реч о обостраном уважавању и, преко тога, наклоности, јесте Иваново приповедање. Он је избеглицама извор сазнања о животу и неисказаним законима брђанског

колектива. Међутим, приповедање као културни чин, утеха коју им њиме Ићан пружа, значењски осцилује и као аутопоетички коментар или андрићевско конциповање приче као оплемењујућег, па и насушног садржаја човековог живота. Сценичност Ићанових приповедања нежељени *кратки излет* Задранима чини пријатнијим, а у суморни свет *Зимског љетовања* уноси топлије и дирљивије тонове. Ипак, они никад не умањују уистину интензитет судара два цивилизацијска обрасца и две међу собом *острањене* форме *индивидуалне и/или колективне егзистенције*.

Природа и човек – два израза непрестаног конфликта

Веома је важно оно што у вези са зналачки обликованом минијатуром из првог поглавља примећује Владан Бајчета у поговору најновијем издању *Зимског љетовања:* животињски свет у роману је, рецимо тако, ванредно знаковио *оличен*. Према Бајчети, „писац правом мјером овакве стилизације успева да не падне у гротескну пренаглашеност, већ успева да на тај начин *рат* прикаже као свеопшту угроженост“ (Бајчета 2024: 219). Ми запажамо да се животињски и биљни свет у Десничиној имагинацији конституишу не само у знаку агресије, него и голе, бруталне воље за животом или, према познатом Шопенхауеровом виђењу, напросто *воље* која је инхерентна природи (в. Šopenhauer 1984: 14–16). Оваквој симболизацији или профилисању подлеже и мотив мачке, а још више змије, који смо већ коментарисали спрам његове антиципацијске функције. Додатно, у семантичкој оптици коју допушта Десничино сугерисање воље/нагона у човеку и његовом природном окружењу, мотив змије која, како Лизета примећује, као да је опаснија по грађане него по сељаке, и као да би радије грађане напала, конотира притајени, древни терор у природи.

И минуциозна слика рата коју Десница прилаже у *Зимском љетовању* разоткрива се као фундаментално аисторијска, односно уопштена на ниво разарајућег начела које, ако није делатно, злокобно бди у појединцу и друштву. Иако га доминантно поима кроз (културно-)историјско обличје, стиче се утисак да у Десничином имагинаријуму појединац под теретом овог начела испољава изразиту хетерономност. Другим речима, Десница је већ у првом свом роману заокружио аутентично песимистичку, интелектуалистички разрађену, али и пред-рефлексивну визију света као несагледиве борбе – често ирационалне, произвољне и људским аршинима непотчињиве. Отуда је једно од најрелевантнијих питања које поставља *Зимско љетовање:* У којој мери је квалитет *природног* у савременом човеку комплементаран природи у коју је урођена, али и са којом се рве његова егзистенција? Питање се може поставити

и овако: Због чега човек бесомучно ратује са природом, и да ли она ратује са њим?

Очито је да се у нашој анализи термин *ӣрирода* користи у свом основном и најраспрострањенијем значењу, будући да такав адекватно именује онај свет материјалног и биолошког који се у Десничином тексту супротставља култури / опире култивисању. Друга и опсежнија истраживања, потенцијално и екокритичка, свакако би морала рачунати са концептом природе као идеолошким конструктом, у ком случају би ваљало имати на уму његову извесну непостојаност у савременом тренутку:

> Ништа више не може да поређа бића по редоследу важности. [...] Када најпомахниталији еколози повичу дрхтећи: „Природа ће умрети", они не знају колико су у праву. Хвала Богу, природа ће умрети. Да, велики Пан је мртав. После смрти Бога и смрти човека, и природа је морала да испусти душу. Било је време [...] (Latour 2004: 25–26; превод с енглеског М. В., искључиво за потребе овог рада).

С Латуровом духовитом опаском на уму, примећујемо да у Десничином роману природа не само што није романтизована, него је „растројена" у, по инерцији дефинишућој, опозицији према култури. Све истакнуте манифестације природе у *Зимском љетовању* испољавају нешто зачудно и несхватљиво, однекле и неименљиво. Чини се да је тако јер оне у збиру означавају природу као дивљину, дакле не као виши склад, него *надмоћни несклад* – онај који се никад одиста не дâ припитомити. Таква је смрт „пропуштена" кроз призму фатализма сељака: смрт као саморазумљиви исход биолошког живота. Такав је, видели смо, и симболички делокруг животиња.

Остаје да се разложи улога крмка Мигуда и ужас који узрокује у поенти Десничиног романа. Сагледана у окружју наших досадашњих увида, сцена смрти девојчице Мафалде/Шпизмице у свињским чељустима компримује како кључне идеје из културно-историјског слоја романа, који смо имаголошки тумачили, тако и панорамски поглед ауторске инстанце на природу и човекову никад превазиђену затеченост у њој.

Подсетимо се да је Мигуд, Ићанов крмак, *оличен*. Он је више од домаће животиње – он је, за почетак, кућни љубимац. Биће да је необична, понешто бизарна брига коју о Мигуду показује његов власник, речитија него што се спочетка чини. Она је уједно логична импликација руралне колективне свести, сагласно којој се свиња сврстава међу највреднију имовину једног сељака, али је и израз грађанске културе држања и неговања кућног љубимца. С обзиром на то, Мигуд је краљ међу сеоским животињама, он је „главна личност у Ићановом покућству" (Десница 2024: 57), при чему ова флоскулативна квалификација задобија мрачно и језовито значење у завршници, у којој Мигуд, бесловесна звер коју упошљава шопен-

хауеровска гола *воља* природе, постаје виновник смрти детета. Ефекат трагизма у поимању бесмислено арбитрарне смрти – јер могао је Мигуд наставити за патком, али није, већ се примакао колицима и детету у њему – појачан је не тек иронијом у ранијим приповедачевим освртима на Мигудов живот код Ићана, освртима каткад и ведријег тоналитета, него и захваљујући „одмјереној примјени гротескних, хуморних, карикатуралних и других елемената из комичког репертоара, који до стравичног епилога воде увијек клизавим путем драстичног изневјеравања читаочевог хоризонта очекивања“ (Bajčeta 2022: 198).

Није мање важан моменат који је, у композицији романа, изабран за Мигудово застрашујуће дело. Семантички повлашћено место финала још је потресније ако се не превиде претходне алузије на кобност Мигудовог присуства у селу. Овај искорак у тумачењу симболичке мреже текста донело је читање већ цитираног Бајчете, који је, образлажући анималну мотивику у роману (Исто: 203–205), апострофирао змије из Лизетиног доживљаја у првом поглављу, а у релацији према Мигуду и његовој фигурацији у фикционалном дијапазону *Зимског љетовања*. Конкретно, дефинишућу карактеристику животиње која наоко безазлено, као Ићанов љубимац, улази у фикционални свет романа, Бајчета проницљиво препознаје у „змијастом трагу“ (Десница 2024: 59) који се затиче у ретроспективној деоници посвећеној куповини крмка и његовом довођењу у Смиљевце (Bajčeta 2022: 204). Следствено томе, Мигуд је архетипски везан за хтонски свет, он је из змијског „рода“.

С обзиром на скроман али сугестиван текстуални простор који Десница удељује карактеризацији несреће породице Донер, треба истаћи и значај парадокса који се *de facto* протеже од почетка романа до Мафалдине/Шпизмичине смрти. Њена мајка Лизета после *бомбардмана* Задра примећује како ју је сама Госпа одговорила од првобитне намере да са девојчицом тог дана пође у шетњу (Десница 2024: 26). Међутим, на крају суморног боравка у Смиљевцима девојчица страда у мирнодопском амбијенту, али у чељустима на њу набасале звери. Звер је немилосрдна, она не зна за игру[4] на коју збуњено дете у колицима помишља. Управо овакво сагледавање сцене открива семантички вишак који се надовезује на све што је критика, тумачећи је, већ констатовала, али који активира и концепт *претеће природе*. У његовом је језгру импулсивност, произвољност, па и хаотичност, што се умногоме ишчитава у шопенхауеровској голој *вољи*, с тим што Десничин текст издржава аплицирање и других, млађих културолошких гледишта на природу као арбитрарну силу чије се

4 Овде је игра, са гласањем „бу-бу-бу-тлеееее“ (Десница 2024: 196), маестрално уведена као реплика на ранију дететову игру са шјор Карлом, па је сцена Мафалдине смрти у овом детаљу метафора непријемчивости природе/дивљине за дух игре као један од генератора културе (уп. Huizinga 2024).

„законитости“ не могу обухватити рационалним, односно рационалистичким апаратом.

Ако се Мигуд, односно његов делокруг у Десничином роману, појми као квинтесенција примордијалне силе каквом смо је описали, онда примећујемо да је у њему апсолвирана структуралистичка, у теоријској мисли под нарочитим утицајем Клода Леви-Строса истицана, опозиција природа : култура. Упркос хуморним тоновима којима се уводи у роман, упркос његовом уделу у успостављању аутоимажа сељака и хетероимажа који грађани прилажу о њима – или, парадоксално, захваљујући свему овоме – Мигуд постаје првенствено *несазнатљива* фигура природе. Из такве фигуре ишчитавају се, дакако, митски обрасци, али њено послање тиме није разрешено, у духу модернистичког топоса недокучивости. Премда је његова улога натуралистички наративизована, Мигуд носи траг готово симболистичког квалитета, налик загонетној звери-Сфинги која се, ради крвавог похода, буди у *Другом доласку* В. Б. Јејтса, или нечему *с ону страну* људског искуства, попут еманације камена у модернистичком класику *Пикник код Хенгинг Рока* аустралијске списатељице Џоун Линдси. Провизорно наводимо дела светске књижевности у којима је зоолошки или геолошки свет битан али закулисни актер догађаја, будући да има зачудан утицај на њих.[5] Правимо, речју, само типополошке повезнице, међутим егземпларне за универзалност сижеа *Зимског летовања*, посебно у његовој завршници.

Разматране естетички колико и културолошки, наведене варијације у перцепцији природе као претећег и непојмљиво надмоћног ентитета резонују са гледиштима из доба просветитељства и раног романтизма. Тако Едмунд Бурке доживљај *узвишеног* види као мешавину страхопоштовања и терора,[6] а извори таквог доживљаја могу бити ужасни или опскурни призори, односно дејства природе (в. Burke 1823: 73–77). Имануел Кант ће, са израженијим рационалистичким премисама, образлагати људски ум као извориште *узвишеног* при сусрету са застрашујућом, и за разум увек измичућом али и надахњујућом природом (в. Kant 1975: 149).

У свакој од понуђених теоријских или критичких оптика може се угледати кобни Мигуд из *Зимског летовања*. Зазорно је пратити бешћутну животињу, тај „споменик свињском роду“, док врши своје

5 Ако бисмо природу као *означитељ* референцијално проширили у регистар који је такође поредив са Десничиним, а односи се на просторе који су природно тајанствени, могли бисмо се сетити још једног модернистичког опуса – оног Џозефа Конрада (џунгла у *Срцу таме*, односно океанска пучина у *Линији сенке*).

6 „Стога, све што је страшно за поглед, истовремено је и узвишено, без обзира на то да ли је тај узрок страха обдарен величајношћу димензија или не; јер немогуће је гледати на било шта као на безначајно или оно што заслужује презир, а да истовремено може бити опасно“ (Burke 1823: 74; превод: М. В., искључиво за потребе овог рада).

хтонско послање у последњим тренуцима Мафалдиног живота.[7] Претходно, никаква Ићанова брига, никаква нега, гротескно прекомерна – последично и знаковитија – нису, у коначници, могле зауздати бесловесну глад. Јер, конфликти међу људима, и у човеку, пречесто су артифицијелни/конструисани – што се са краја романа, такорећи ретроактивно, ишчитава из целокупног јаза између Задрана и Смиљевчана. У својој самодовољности, и неприступачности за инструментариј разума, конфликти у природи нису ништа друго до импозантне и неретко страшне чињенице.

Закључни осврт

Ратно страдање – уже гледано урбицид – осликано је у *Зимском летовању* потресно, међутим у регистру апсурда таквог страдања. Нема у Десничиној визији места за патетичну стилизацију, при чему овде *патетично* никако не употребљавамо у колоквијалном значењу, већ напросто именујемо један сензибилитетски модалитет који би као део другачије стваралачке стратегије свакако могао дати резултате. Код Деснице, то не би био случај. Речју, у роману је рано задат „тоналитет" антрополошкој запитаности, тачније испољена је дубока сумња у смислотворни капацитет западне цивилизације у XX веку. У раној, пословично негативној и идеолошки постулираној критици романа, ништа од наведеног није његовом аутору било признато.[8]

Да би уметнички аргументовао немоћ цивилизованог човека пред насиљем које сам производи, Десница је значењски круг романа морао довршити бескомпромисном сценом насиља животиње. Из наше анализе види се да је ефекат овог пароксизма продубљен претходном разрадом искуства егзила у спецификованом историјском тренутку, као и за њега везаних (перцептивних) односа међу класама. Осим полазишта из корпуса теорија културе зато смо у методологију испитивања наведених фикционалних садржаја укључили темељну имаголошку апаратуру. Овако третирана, Десничина концепција колизије градске и сеоске културе показала се неодвојивом од проласка задарске енклаве кроз, симболички речено, чистилиште свога доба (уп. Vajčeta 2022: 199) – с обзиром на општу несигурност Далмације после пада Италије, забрђа између зарађених фракција, бомбама засипаног Задра. Суочени једни с другима, грађани и сељаци се постепено навикавају на саживот. Но упркос извесним међусобним

7 Да је чинилац Десничиног артизма и аутопоетички освешћен, сведочи опаска из писма Александру Тишми, 1952. године: „И није ли пишчева тобожња 'незаинтересираност', 'објективност', 'бешћутност' и опет само питање умјетничког односа према материји, баш због те тобожње хладне објективности, снажније и потресније?" (Tišma 2011: 236).

8 О овоме се читалац може обавестити у садржајном књижевноисторијском осврту Иве Тешић (в. 2019: 161–164), пропраћеном акрибичним упоредним читањем две верзије Десничиног дебитантског романа.

симпатијама, које имплицитно представљају хуманистички моменат у идејној динамици романа, између њих се, како смо запазили, гомилају неповољни хетероимажи. Једни од других тако остају алијенирани, с изузетком трагедије која их у последњем поглављу романа делимично, тј. двосмислено зближује. Пре него брутална сила рата или суморна ратна свакодневица, два света сравњује ужасна, незајазна и неутажива глад дивљине, оличена у прасцу Мигуду. Чињеница да ни сва брига и нега коју је добио од власника Ићана није могла припитомити његов зверску нарав, по себи је читљив израз идеје о насиљу и неосвешћеном злу, идеје кореспондентне нагонима који појединца, али и читава друштва одводе у рат. Осим реалистичког/натуралистичког квалитета знамените сцене Мафалдине смрти, на више равни смо образложили њено симболичко покриће у концепту *претеће природе*, на различите начине манифестованом у роману, а у поменутој сцени доведеном до крајњих граница.

Захваљујући рафинману антрополошке, али и филозофске мисли која га одликује, роман *Зимско љетовање* резонује са низом узорних високомодернистичких остварења из круга светске књижевности, а када је реч о аутентичности обраде апоричне динамике између цивилизације и природе, у српској књижевности тешко му је наћи конкурента.

Извор

Десница, Владан. *Зимско љетовање.* Београд: Вулкан, 2024.

Литература

Bajčeta, Vladan. *Non omnis moriar: o poeziji i smrti u opusu Vladana Desnice.* Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2022.

Бајчета, Владан. „О једном писцу и једној књизи“. У: Владан Десница. *Зимско љетовање.* Београд: Вулкан, 2024, 207–223.

Brajović, Tihomir. „Ironija i kolektivna memorija: Desnica, Krleža, Andrić“. *Desničini susreti 2005–2008*, zbornik radova. Ur. Drago Roksandić i Ivana Cvijović Javorina. Zagreb: Centar za komparativnohistorijske i interkulturne studije, 2010, 31–156.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful.* London: Thomas M'Lean, Haymarket, 1823. <https://dn720301.ca.archive.org/0/items/philosophicalinq00burk/philosophicalinq00burk.pdf> 18. 11. 2025.

Huizinga, Johan. *Homo ludens: ogled o elementu igre u kulturi.* Prev. Dušan Janić. Beograd: Factum izdavaštvo, 2024.

Kant, Imanuel. *Kritika moći suđenja.* Prev. dr Nikola Popović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1975.

Latour, Bruno. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Trans. Catherine Porter. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2004.

Leerssen, Joep. "Imagology: On using ethnicity to make sense of the world". *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* 10 (2016): 13–31.

Malinowski, Bronisław. *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*. New York: Oxford University Press, 1960.

Ovid. *Ovid's Tristia in Five Books: with the Arguments and Notes of John Minellius*, *Translated into English*. London: T. Cox, J. Wood, and C. Woodward, 1740. <https://archive.org/details/bim_eighteenth-century_ovids-tristia-in-five-_ovid_1740> 18. 11. 2025.

Rousseau, Jean Jacques. *Émile; or, Concerning Education*. Translated by Eleanor Worthington. Boston: D. C. Heath & Company, 1889. <https://brittlebooks.library.illinois.edu/brittlebooks_open/books2009-08/rousje0001emile/rousje0001emile.pdf> 18. 11. 2025.

Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000.

Tabori, Paul. *The Anatomy of Exile: A Semantic and Historical Study*. London: Harrap, 1972.

Tešić, Iva. „Zagrebačko i beogradsko *Zimsko ljetovanje* Vladana Desnice". U: *Vladan Desnica i grad Zagreb...* Zagreb: Centar za komparativnohistorijske i interkulturne studije, 2019, 161–180.

Tišma, Aleksandar. *Pesme i zapisi*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2011.

Świderska, Malgorzata. "Comparativist Imagology and the Phenomenon of Strangeness". *Special Issue New Work in Comparative Literature in Europe*. Eds. M. Grishakova, L. Boldrini, and M. Reynolds, 2013. <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol15/iss7/10> 18. 11. 2025.

Škvorc, Boris. „Desničino *Zimsko ljetovanje*: nacrt mogućeg čitanja iz postkolonijalne perspektive". *Fluminensia* 28.1 (2016): 181–196.

Šopenhauer, Artur. *Svet kao volja i predstava: prvi tom / drugi deo*. Prev. Božidar Zec. Beograd: Grafos, 1984.

Milan D. Vurdelja

The Experience of Exile as a Space of Confrontation Between Culture and Nature in Vladan Desnica's Winter Holiday

Summary

Having observed the idea of disharmony as paradigmatic – albeit ambiguously articulated within the structure of Vladan Desnica's novel *Winter Holiday* – the author of this paper reconciles its anthropological aspect (the phenomenology of war, the psychology of exiles, and the sociology of the encounter between urban and rural mentalities) with a high-modernist philosophical approach to the perception of tension between culture and nature. The research methodology draws support from

several explications within the field of cultural studies, and secondarily presupposes the terminological apparatus of literary imagology. The interpretive hypothesis stems from the mutual interplay (or "interconnectedness") of the socio-historical and a more universal, almost ontological problematic layer in Desnica's novel.

Keywords: exile, internal exile, alienity, images, civilization, culture, nature, the sublime

Примљено: 17. 11. 2025.

Прихваћено: 5. 12. 2025.

Слађана ИЛИЋ

ilisladja@gmail.com

Институт за књижевност и уметност, Београд

ИЗБЕГЛИШТВО И ЊЕГОВЕ ПОСЛЕДИЦЕ У ПРИПОВЕЦИ ГОРАНА ПЕТРОВИЋА „МАТИЦА“

Апстракт: Приповетка Горана Петровића „Матица“ уметнички сведочи о томе колико дубок траг егзодус оставља не само у појединцима који пролазе кроз то искуство, већ и у ближњима који своје избегле свим срцем прихватају; колико се живот и једних и других мења услед трауматичног догађаја који доводи до распадања познатог света, у свим сегментима – од радног и животног залеђа, до породице – чији се идеални облик, попут шестоугаоне пчелиње ћелије, нужно деформише. Тај садржај, на духовном нивоу, одређује живот како избеглих, тако и домаћина. Далекосежније гледано – имајући у виду масовност и репетитивност самог егзодуса, као и историјских услова који до њега доводе – избеглиштво одређује и биће читавог народа који у историји дугог трајања баштини то искуство, у тој мери и толико пута да егзодус постаје једна од саставница српског културног идентитета. „Матица“ Горана Петровића уметнички је одјек тога феномена, али и показатељ како се садржаји из стварности могу транспоновати у високо естетизовани књижевни текст, и естетски универзализовати.

Кључне речи: егзодус, историјски циклизам, алтернативни свет, бол, каталози, фантастика

Од пет саставница српског културног идентитета, које наводи Мило Ломпар, три су *колективне трауме:*[1] Косовски бој, претрпљени геноцид и сеобе (Ломпар 2020). Отуда је разумљива и присутност мотива избеглиштва у српској књижевности. Након најновијег ратног искуства, деведесетих година 20. века на простору бивше Југославије, тај мотив показао се изразито виталним.

Егзодус, губитак дома, присилни искорак из свакодневице и културе заједнице која је осуђена на расејање, осипање и нестанак, путовање до одредишта за збег, одлазак у непознато и неизвесно, и свакако другачије, постали су и социолошке и психолошке,[2] али и естетске категорије књижевног стваралаштва. О томе,

1 Културна траума је појам који је у ширу научну употребу ушао с истоименим зборником Ц. Алегзендра и сарадника (Alexander, Eyerman и др. 2004). Означава културалну рефлексију неког трагичног догађаја или стања из прошлости, која је постала део колективног идентитета (Илић, „Увод“, 2021: 5).

2 „Извори стреса код избеглица везују се за место порекла, за пут до одредишта, те за тешкоће адаптације у новој средини. Процењује се да је више од 80% избеглица психолошки рањиво, а типични ментални поремећаји су ПТСП, депресија и анксиозност“ (Мирић 2021).

ORCID 0009-0001-1444-8151

https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.3

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
821.163.41.09-32 Петровић Г.

између осталих, изразито сведоче дела: Данила Николића, Драга Кекановића, Радосава Стојановића, Анђелка Анушића, Славице Гароње, Сунчице Денић, Душице Филиповић, Смиље Петровић, Сање Савић Милосављевић, Тање Ступар Трифуновић и Горана Петровића.

Неки од наведених, и сами баштинећи искуство избеглице, као и идентично искуство својих и даљих и ближих предака – које се, нажалост, понавља на приближно сваких педесет година[3] – у својим делима експлицирају конкретне историјске догађаје и чињенице, инкорпорирајући у њих често и спискове страдалих,[4] несталих,[5] исељених,[6] и слично. Код неких пак писаца наратив о избеглиштву, али и о његовим последицама, постаје симболичко поље распадања познатог света, растакања човекове улоге у друштву и у држави која нестаје, разматрање питања идентитета, припадања и неприпадања, губитка, стварања алтернативног света и приближавања смрти, због одсуства смисла које је условио сурови, и за таквог појединца најчешће изненадни, историјски удес.[7]

У приповеци Горана Петровића „Матица“,[8] која је предмет наше пажње, трочлану породицу (родитеље и седмогодишњег дечака Малог) ратне околности измештају из сопственог дома и места живљења (нека од бивших југословенских република, вероватно Хрватска), те након трауматичног егзодуса, праћеног физичком несигурношћу, они стижу до одредишта – малог стана очевих родитеља у Србији. Тај догађај изразито трауматизује[9]

3 „Чињеница да су Срби у Западној Славонији на сваких педесетак година страдали од хрватских бојовника, све док, коначно, нису побијени или протерани, а њихове куће спаљене и имања опустошена или отета, огледа се у исказу из романа *Повратак у Аркадију* – 'да потомак од претка није могао наследити ни штап' јер је то простор 'Где мушка глава ретко доживљава цео и природан животни век. Где је у једном људском веку иста кућа три пута паљена и поново грађена, да би на крају била остављена, да из њеног темеља коначно израсте јаблан. Или јавор. Где је у младости из попаљеног поново стицано, да би се у дубокој старости поново завршило без крова над главом и у потпуној беди. Где су гробови расути. Где је непријатељ остао исти'“ (Илић, *Зло у књижевности и култури*, 2021: 182).

4 Славица Гароња у роману *Парусија, гласови испод пајрати* (2018: 217–220).

5 Душица Филиповић у роману *Метохијски сфумато* (2024: 183–206).

6 Данило Николић у роману *Власници бивше среће* (2005: 80).

7 Данило Николић у роману *Јесења свила* (2001), Горан Петровић у приповеци „Матица“ и у роману *Ситничарница „Код срећне руке“* (2000).

8 Први пут објављена у збирци *Ближњи*. Београд: Народна књига / Алфа, 2002. Сви цитати у оквиру овог рада наведени су према том издању, с бројем странице у загради.

9 „Сваки рат доноси бројне трауматске догађаје, не само за војнике него и за цивиле. Током XX века српском народу се десило неколико ратова: Први балкански, Други балкански, Први светски, Други светски, ратови од 1991. до 1995. године, бомбардовање 1999. године (са ратом на Косову и Метохији). Осим балканских ратова, сви остали донели су не само погибију војника него и знатно страдање цивила. Од бал-

главног јунака Андрију Гавровића, заставника ЈНА у пензији, који, са супругом, синовљевој породици пружа уточиште. Од тог стресног догађаја, личног и колективног, он почиње да интензивно пати од несанице:

> Сан му измиче управо откада су његови дошли. Од пре шест месеци, пошто је три дана и три ноћи, још на прилазу граду, загледао свијајућу колону избеглих, једва препознавши своје када су изашли из аутомобила са предњим стаклом напуклим од каменица, са бочним ретровизором који само што не отпадне и сабласним дупљама наместо фарова... Сан му измиче откада је видео да син нема снаге да прозбори, да на снахином лицу недостаје онај лепи осмех, да су Малом сузе оставиле трагове на прашњавим образима. [...] Отада Андрији Гавровићу сан неће на очи (51, 52).

Његова хронична несаница, видећемо у даљем току приповетке, појачава му лоше расположење, депресију и анксиозност, и ствара потешкоће са рационалним расуђивањем. Зато он има специфичну перцепцију времена.[10]

Наведени стресни догађај и дугорочно осећање збуњености, између осталог и због сопствених грешака у прошлости – која је деловала стабилно,[11] изневереност очекивања, и све друго у вези с распадом Југославије – државе која се савременицима чинила моћном и сигурном – покрећу низ друштвених и личних питања о заблудама.[12] То доводи и до специфичног психолошког и метафизичког стања главног јунака који, пошто су његови ближњи избегли, све време настоји да пронађе одговарајућу металну *матицу*, израђену по стандардима, за дечји бицикл свог сина, сачуван у подруму, који

канских ратова наовамо повећавала се разноврсност трауматских ситуација: блиске експлозије, убиства (целих породица или само неких чланова), рањавања, бацања у јаме, мучења, држања у логорима, протеривања, избеглиштва, лишавања економске основе живота... Трауме су погађале све узрасте, оба пола и све категорије становништва“ (Мирић 2021: 17).

10 Временску осовину ове приповетке представља тренутак када Андрија дочекује своје ближње и када се суочава с чињеницом да су они избеглице. То је преломни, историјски тренутак, од којег за њега почиње „ново време“ и његова изгубљеност у времену: „– Шта да се ради?! Шта сада да се ради?! Опростите... Једноставно сам заборавио на време, занео се...“ (50).

11 „Подржавао их је када су одлазили. На свако мајчинско вајкање одговарао је војнички чврсто: – Жено, не шмрцај! И онда?! Одвојили се?! Чудна ми чуда, нису отишли на крај света?! Нису у туђини! Обилазићемо их за сваки државни празник. / Сада се сећа својих речи. Сада, док их гледа овде, по кући, не може да се не сети изговореног. Сада, док се сваког часа среће са њиховим расељеним животима, чује шта је све причао“ (53).

12 „– Немамо исти државни празник?! Глупости. Слушај шта твој заставник каже, то су глупости! То треба расправити! Разумеш? Да, да, читам ја новине, али државни празник је државни празник! – тврдоглаво је понављао сину, преко телефона, одбијајући да схвати зашто неће моћи да посети унука као и сваке године“ (53–54).

је намењио свом унуку. Сама *матица*, као и непрестано трагање за њом, вишезначни су.

Прво значење матице у овој приповеци – навртка, „машински елемент који се користи у комбинацији са вијком“ („Матица“ 2011) – и њена загубљеност, прелази у симболично, које би могло представљати крхкост државе која се састојала од шест република и која се, због неминовности историјских чињеница, политичких, идеолошких и верских разлика међу грађанима република које су је чиниле – распала. О том „котрљању“, које је довело и до њеног коначног губитка, сведочи сам почетак ове приповетке:

> Довољан је тренутак несмотрености и шестоугаона матица испада из руке. Котрља се нестварно дуго, застрашујуће дуго, котрља се малу вечност, да би незнано где нагло посустала – запала (49).

Друго симболичко значење лексеме *матица* у овој приповеци могло би се односити на Андријино настојање да се, упркос стварности, одржи вертикала, континуитет између Андрије, његовог сина, па потом унука, да се сачува смисленост те природне линије и обезбеди његово трајање. Ипак, оно што том настојању не даје богзна какве изгледе, свезнајући приповедач представља симболично – Андрија за матицом трага у подрумској тами, у атмосфери мемле, запаха буђи, воња старих ствари, на измаку сопствене снаге. Свет који он познаје, и у који је веровао, сада је запао у мрак. У њему ништа није на свом месту ни по стандардима. Зато је у њему тешко наћи било шта што би успоставило потребну везу и стабилност. У таквом свету неко ко памти другачија времена постаје дезоријентисан и у неверици. За разлику од других, који памте само садашњост, или пак оних који лакше разумевају везу између узрока и последице, схватају неизбежност деструкције која је резултат те везе, и прихватају је као неминовни задес, Андрија се, посве невољко, суочава с чињеницама новог времена у коме се нашао. То *одбијајуће прихватање* појачава његову нервозу, о којој закључујемо на основу низа отворених, хаотичних *каталога* (Eko 2011) у наређеној приповеци, а овде, као пример, наводимо један:

> Углавном, Андрија Гавровић средином зиме одустаје. Али, када се већ не може наћи првобитна [матица – С. И.], послужиће нека слична. Постоје прописи који утврђују размере. Обавезујућа мерила. Некада се до тога држало. Светски стандарди. У алату, по оним силним кутијицама навршеним шрафовима, навртками, опругама, нитнама, подлошкама, чивијама, заковицама, главатим ексерима за бетон и маленим, стакларским, међу разноразном другом металном ситнуријом без јасне намене, ваљда ће се задесити нешто одговарајуће. / – Ма само нека држи, није важно да ли је она права... – мири се најзад са губитком,

расипа садржај, те пребира, издвајајући матице које би можда могле да послуже (63–64).

Треће значење појма *ма̄тице* – које се односи на речну матицу – „средишњи део речног тока где је водена струја најјача и најмоћнија, а вода обично најдубља“ („Матица“ 2011), у симболичком смислу могао би да представља непрегледне избегличке колоне које потапа и расипа матица историје. Имајући у виду приповедно време и снажну потребу за солидарношћу која се у тим догађајима јављала, разумљива су била настојања да се ближњи, они с искуством егзодуса и они који су их примили, држе чврсто једни других, као матица уз вијак, како их вир историје, или вихор колективне трауме, не би потопио или однео незнано куд.

Четврто је: значење матице у заједници пчела,[13] што потиче од култа Артемиде Ефеске.[14] „Представљајући симболично Матицу, што је аналогни и примарни узор уређења људског друштва по узору на пчелиње, пчела је постала религијски симбол првог реда, не само ове богиње, већ и читаве матријархалне цивилизације. Симболика пчеле дубоко је уткана и у српску усмену традицију и у истоветној функцији, са тек незнатним хришћанским наслојавањем“ (Гароња 2023: 76), о чему сведочи и књига Новице Петковића *Словенске ӣчеле у Грачаници*.[15] Могли бисмо да претпоставимо и да на основи паралеле „природа – људски род“ (Петковић 2007: 55), главни јунак ове приповетке настоји да успостави хармонију – јер, коначно, и матица за којом он трага сасвим је налик на шестоугаоне ћелије из којих се састоји пчелиње саће.

У наведеној вишезначности отвара се простор за сагледавање последица губитка дома и покушаја да се живот на другом месту преобликује. То преобликовање, међутим, када је реч о „Матици“ Горана Петровића, не односи се само на избеглице, већ и на њихове ближње, који су их прихватили, као и на њихов дом. У оба случаја,

13 Матица је и једина плодна женка међу пчелама исте кошнице, која носи јаја из којих се излеже нови рој пчела („Матица“ 2011).

14 Тони Ливерсеџ у својој књизи *Велика Боӣиња* детаљно анализира симболе и атрибуте ове древне матријархалне богиње: „Као што можемо приметити, са сваке стране има по једну животињу – два јелена... утисак је да ова Артемидина фигура симболизује ’владарку животиња’, што се додатно појачава бројним фигурицама животиња на самој статуи; разазнају се бикови и јелени, као и пчеле. Тема плодности потцртана је и многобројним дојкама“ (Liversejdž 2010: 118).

15 „Тако на примеру неколико изузетних лирских записа са Косова и Метохије, Новица Петковић уочава, и поред снажног хришћанског (византијско-православног) наноса, остатке старог матријархалног, прасловенског веровања о пчели као недвосмисленом симболу плодности у паралели: природа – људски род. Као гласница врховне богиње Матице (овде већ преиначене у мушког Бога: ’долете челка од Бога’), њен творитељски принцип плодности (’Казује лето богато’, Петковић 2007: 54), односно у космичкој паралели то је дрво живота – црква: *У ӣори дрво високо / На дрву лисја широки / По лисӣом цвеће црвено / По цвеће ӣчелке ӣойале…* (Петковић 2007: 55)“ (Гароња 2023: 104).

ћелија сачињена по угледу на пчелињу губи свој природни, идеални шестоугаони облик, деформише се. По томе је ова приповетка такође посебна, односно, у великој мери се разликује од стваралаштва других српских писаца који су се бавили, или се баве, темом егзодуса. Средиште њихове пажње по правилу је искуство избеглица, њихов губитак дома и преобликовање живота на другом простору и у другачијим условима, а само изузетно искуство ближњих који су их прихватили.

Да бисмо уочили разлике, иначе веома важне за прозу Горана Петровића, позабавићемо се тиме како сопствено избеглиштво подносе Андријин син, снаха и унук, а како Андријина жена и, коначно, сам Андрија.

Син је тих, несклон разговору, спочетка летаргичан. С протоком времена, из егзистенцијалне нужности постаје динамичнији:

> Син за ово пола године почиње да говори, истина шкрто, без жара, као да су све речи једнаке и све исто, веома мало казују, или ништа не значе (52). [...] Син се спрва не миче из куће, а онда добар део обданице проводи у потрази за пословима којима би надокнадио беспарицу (56).

Снаха се такође оглашава тихо и сву своју пажњу усмерава на дете. У тој вези налази утеху:

> Снаха уз дете успева да сакупи нешто горке веселости (52). Снаха се не одваја од дечака, прати га у школу, помаже му око задатака, није могуће разлучити да ли је она више потребна њему или је дете неопходно њој (56).

Дечаково стање духа оличено је у психосоматским реакцијама:

> Али, они трагови суза, оне бразде на образима Малог, никако да нестану, некада бледе, некада црвеномодро букну. / – Алергија. Можда је промена воде, можда промена влажности ваздуха или ветра, више не реагује на лекове... Но, важно је да смо спречили гушења... (52).

Андријина супруга, симболички такође матица – јер непрестано збрињава чланове заједнице – опхрвана пословима, као практична особа посвећује се набавци намирница, кувању, спремању и економисању. Преморена од тога, али и од непрестане брижности, дан јој се завршава тако што је савладава сан. Ипак, њено понашање у снажном је контрасту с мужевљевим држањем:

> А и нама је доба, поноћ само што није, осећам се тако сможднено... Драги Боже, какав дан, каква секирација! Једва чекам да одморим душу – објављује жена и креће се да размести кауч у кухињи (50–51). Опхрвана свакодневним кућним пословима, по васцели дан напрегнута да што повољније пронађе неопходне намирнице и свима удовољи спремањем

омиљених јела, жена навече просто пада у кревет, да би се намах предала одмору. Док он зури (52–53).

Разлику у понашању супружника најпре приписујемо древним друштвеним улогама мушкарца и жене,[16] али и родној разлици која је увек долазила до изражаја у кризним временима.[17]

Но, Андријино понашање је у контрасту и с понашањем свих других чланова домаћинства. Најпре, он је пензионер, без пријатеља из комшилука. Његова жена одувек је обављала све значајне послове у домаћинству и бринула о његовим потребама – о чему у приповеци сведоче реченице које готово да имају статус рефрена: „Ниси ни вечерао!“ (50), „Зашто не једеш, охладиће се...“ (54, 58). Андрија је дезоријентисан и не зна шта ће са собом. Он заправо нема ниједну обавезу. Избеглиштво његових ближњих само му појачава анксиозност, буди грижу савести и обесмишљава његову дотадашњу улогу великог оца. У свим његовим реакцијама уочавамо осећање бриге, али и беспомоћности. О томе се најбоље осведочавамо пратећи најпре његов доживљај времена, па динамику кретања и понављање појединих радњи:

> Андрија се све чешће суочава са сопственом бескорисношћу, са улогом сметала које се из кухиње премешта у собу, из собе завирује у кухињу, накратко излази на терасицу, па силази до улаза у зграду, да би се вратио, по други пут прочитао новине, по пети пут упоредио ручни и зидни сат, десети пут питао: „Колико Мали данас има часова?“, двадесети пут изјавио: „Ако вам шта затреба, ту сам, само реците!“, при чему још ни подне не би превалило. / Ништа није радио, нити је могао да уради, а тако је уморан, ваљда од оног залудног бдења, од несанице и непрестаног размишљања како да помогне, како да изнова уреди свој живот и избегле животе својих најдражих (57).

Из таквог душевног стања проистиче његово даље делање, које на плану свесног не изгледа логично, и зато збуњује и брине његове укућане. Симболички план пак показује нешто сасвим друго: Андрији је, после егзодуса својих најблискијих, свега превише; он не може да рационализује тај догађај, као ни све што је након њега уследило и на приватном и на ширем, друштвеном плану. Он не

16 „У домен жене спада, дакле, и преисторијска култура грнчарије, будући да је израда глиненог посуђа сакрална, стваралачка делатност, једна од прамистерија женског. И применом ватре као симбола преображаја, ствара се прва посуда, тј. пече керамика. А печењем, пржењем и кувањем почиње да се поправља и храна (укус) и почиње култура исхране. Касније долази мистерија земљорадње чији су основни атрибути: жито и хлеб. Још један аспект женске доминације је и стварање ’залиха хране’ (прва мера против глади), за шта су биле потребне посуде. Израда посуде, дакле, спада у прве прамистерије женског принципа. Симболика њиховог украшавања је дубоко религиозна (спирале, стилизоване очи, брадавице), а посредно, њих украшавајући, рађају се и прве жене уметнице“ (Гароња 2023: 335).

17 „Утврђено је и то да је ПТСП чешћи код мушкараца него код жена“ (Мирић 2021: 28).

може да савлада сопствено доминантно осећање – *бол* (Јовановић 2025). То га, с једне стране, лимитира и чини пасивним – у смислу да је Андрија бескористан у заједници, а с друге стране, чини га проактивним – у смислу да предузима одређене кораке градећи свој *алтернативни свет*, у подруму. Његово душевно стање не мења се чак ни због несумњиве свести о томе да су такву судбину, чак и много гору, доживеле многе српске породице за време „Бљеска"[18] и „Олује".[19]

Андрији смета и тескоба конкретног простора. Слика ентеријера стана у којем су сада сви смештени, а о којој такође закључујемо на основу каталога, као да сведочи о преливању његове унутрашње тескобе на све што га окружује. Оквир тога списка представља приповедачево сведочанство о поменутој тескоби. На том месту, видећемо, приповедање излази из сфере реалистичног и залази у свет фантазијског. Увођење фантастичног у томе сегменту приповетке у функцији је потврђивања Андријиног психичког стања – пре свега осећања бола који се не може савладати рационом. Одрази с којима се у огледалу среће само потврђују његову беспомоћност, као и потпуну свест о томе како се његови ближњи осећају, као и поетску природу самог текста који садржи понављања која би, да је текст формално организован у стихове, представљала анафору:[20]

> Ваљда се у већем простору мука некако лакше подноси, како-тако разреди, разблажи. У том једнособном стану, међутим, све је збијено. Иако нису успели да донесу много, ормари су дупке крцати. [...] Укупно узевши – превише је намештаја. Фиоке не могу да се отворе од здружених ситница. На полицама нема места за сликовнице Малог. О превелику фотељу наспрам телевизора сви се саплићу. [...] Дом наједном постаје засићен сва-

18 „Против западнославонских Срба (око 15.000 житеља с око 4.000 војника) кренуло је више од 16.000 припадника хрватских оружаних снага [...]. Народ западне Славоније, памтећи страдања Срба у Јасеновцу [...] кренуо је у егзодус спасавајући голе животе. На путу према 'мосту спаса' до ријеке Саве, сустизале су их авионске бомбе, мањутке из хеликоптера, топовске гранате и снајперски меци. Рањеници су гажени тенковским гусјеницама или докрајчивани ножевима. [...] На евиденцији Документационо-информационог центра Веритас налазе се имена 283 погинула и нестала Србина из ове акције и послије, од чега 57 жена и деветоро дјеце старости до 14 година" („Бљесак" 2025).

19 „У рано јутро 4. августа 1995. године (око 5 сати) артиљеријским ударима по Книну, Бенковцу, Војнићу, Вргинмосту и Петрињи, а један сат касније по Кореници и осталим насељеним мјестима, отпочела је операција Хрватске војске под називом Олуја. [...] Општи напад ХВ-а, потпомогнут снагама АР БиХ, које је чинило око 170.000 људи, дочекало је око 25.000 бораца СВК. [...] Покушај да се у границама 'авнојевске' Хрватске оформи српска држава завршен је неуспјешно – протјеривањем становништва (више од 200.000), прогоном и убиствима малобројних преосталих Срба, паљевином и пљачкањем њихове имовине. Према доступним подацима, у операцији Олуја и непосредно послије ње погинуло је или нестало 1.853 Срба, од чега 1.202 цивила" (Гулић 2017: 462, 464).

20 „Књижевне фикције конструишу се у стваралачком чину песничке имагинације, у активности poiesis-a. Књижевни текст је медиј ове активности. Семиотичким потенцијалом књижевног текста песник уводи у фикционалну егзистенцију могући свет који није постојао пре његовог поетичког чина" (Doležel 2008).

ком врстом предмета, али још веће невоље представљају осећаји. Чује се када било ко уздахне. Није могуће пренебрегнути ни најмању реч другог. Готово ништа не може да остане лично, Андрији Гавровићу се чини да огледало у купатилу не постиже, да није у стању да разложи претходне ликове укућана, те он, бријући се, мора да посматра појединачне одразе осталих, одразе што још нису стигли да нестану. Колико се само пута посекао до бола, унутарњег и тим несноснијег, када би у том посусталом тоалетном огледалу затекао обрис жениног умора, прсте којима она безуспешно покушава да дотера запуштене боре около усана? Колико се пута постидео пред безнађем снахиних тужних очију, једанпут и пред њеном зрелом наготом до паса? Колико пута је заустио оправдање пред синовљевим тмурним лицем? Или пред бистрим челом Малог, који се и синоћ, приликом умивања, пропињао – све у жељи да се више сагледа? (55).

Зато Андрија има потребу да изгради свој свет, али не, како бисмо очекивали, да то буде имагинарни простор, алтернативан свету његовог искуства (в. Mekhejl 1996: 106), али не да би у њему егзистирао на начин који му је удобан и који обезбеђује смислено трајање, што налазимо у другим делима Горана Петровића.[21] Чинећи то Андрија не искорачује из света стварности, он из оквира сопствене свакодневице коју је креирао, а која се разликује од његове свакодневице до наведене креације, креће у сусрет смрти. То је његов начин да јој се приближи. Његов пут јесте пут надоле и на реалистичном и на симболичком плану.

Андрија своје ствари полако, једну по једну, спушта у подрум: књиге из своје библиотеке, застарела правила службе, танке политичке брошуре, монографије о великим војсковођама, каталог војне литературе – распоређујући их уз празне тегле (што, извесно, делује гротескно), затим свечану униформу, војна признања, документа, топографске карте, шаховску таблу (иако у подруму нема с ким да игра шах) и др. То показује да је Андрија схватио да држава којој је служио, и војска у којој је провео радни век – више не постоје, као што више не постоји ни свет у којем је он имао своје место. Он то не каже, али показује. Уз то, како само у подруму може да заспи,[22] па и да се наспава,[23] то, на плану подсвести, говори да му је блиска идеја *смрти*.[24]

21 На пример у роману *Опсада Цркве Светог Спаса*, у којем царица Филипа своју трудноћу носи док снева, или пак у роману *Ситничарница „Код срећне руке“*, у којем се јунаци налазе у алтернативном, повлашћеном простору романа Анастаса Бранице *Моја задужбина*, у њему развијају релације док истовремено читају ту књигу.

22 „И тада је заспао у подруму. Можда несвестан шта чини, сутрадан доле спушта ону фотељу“ (57).

23 „Без обзира на овај неудобан положај, без обзира на оштар мирис мазива, разређивача и темељне фарбе, без обзира на запах буђи, воњ старих ствари и надражујућу, стално извијену трину угљене прашине – спава као никада у протеклих шест месеци“ (50).

24 „Иако је човеку била непосредна и блиска, смрт му је и својом оностраношћу била непојмљива и далека, па је метафором сна конкретизована и постајала схватљива“ (Јовановић 2022: 7).

Андријину све већу блискост са смрћу учвршћује и чињеница да он, „сређујући“ подрум, кречи два зида, а бочне сатруле стране замењује чамовим даскама, што је директна асоцијација на мртвачки сандук. Такође, у подрум преноси и свој древни радио лампаш, који, на Андријино задовољство, не хвата ниједну станицу с вестима – јер он више нема емоционалног капацитета да то слуша. Тај радио хвата једино станицу на којој се емитује искључиво озбиљна музика. Андријино разумевање те музике, коју никада до тада није слушао, упркос свему производи хуморан ефекат: „– Уосталом, ова радио-станица је најприличнија свему. Дани су жалости, све друго је мање примерено...“ (60).

Истинско стање његовог духа осликано је следећим речима: „Садање се расипа, а везиво са горњим светом се тањи“ (61). Тањење те везе заправо је читав процес, и он условљава и тањење других, веома важних релација – што нам казује о расипању свих ћелија друштва, од примарних, до националних и социјалних... Тако, испоставиће се, матица која недостаје чини то да: „У све се умеће шкрипави звук споља“ (65). Дакле, ништа не остаје здраво услед тог „шкрипања“. Тако се затвара круг бесмисла. Неодговарајућа матица уништила је лозу: „ништа се више не може привити, као што се ништа више не може ни одвити...“ (64).

Осим матице, у овој приповеци изразито симболичко значење има и лексема *лоза*. Њено прво значење је „навој на завртњу“, „спирално усечен жлеб на вијку, завртњу, шрафу, сврдлу и сл., завој“ („Лоза“ 2011), док је друго, метафорично, значајније – у смислу услова да се одржи, или пак опет успостави потребна хармонија породице, друштва, читавог света) – породична лоза, „сродници, потомци истог, заједничког претка, род, племе; огранак породице, фамилије или племена“ („Лоза“ 2011). То нас одмах враћа на, овде већ разматрано, друго значење лексеме *матица*. Како Андрија одустаје од живота, и како је у потпуној присности са смрћу, он шаље поруке ближњима, првенствено мислећи на унука, у смислу да њему самом више ништа није потребно: „– Када примите моју пензију, дајте детету за џепарац...“ (62).

Ово значи да Андрија није успео да одржи континуитет отац–син–унук, тј. да су везе међу њима, иако емотивно још увек јаке, попримиле лик нестабилности и неизвесности, да су постале нејасне због тањења Андријине животне снаге, и да се његова лоза не развија онако како би то било у нормалним животним околностима. Реч је, заправо, о axis mundi[25] њихових живота, која прети да се сруши. То закључујемо на основу каталога питања Андријиних укућана на која он одговара – на нека чак и напрасито – често употребљавајући негације:

25 „Да би се живело у Свету, ваља га основати, а ниједан свет не може се родити у ’хаосу’ и релативности профаног простора. Откриће или пројекција сталне тачке – Центра – одговара Стварању Света; примери ће нам ускоро врло јасно показати космогонску вредност ритуалног усмеравања и структуре светог простора“ (Елијаде 1986: 62).

– Тата, зашто то радиш? Чему? Нисмо те ваљда увредили? Заставниче, тиме ништа не поправљаш, само нам задајеш нове невоље – упире син. / – Није здраво, прехладићете се, навући неку болештину – страхује снаха. / – А свет? Шта ће рећи свет, комшије? И шта ми да кажемо? Андрија нам у подруму борави?! Већ се свашта прича... – очајава жена. / – Деда, када ћеш поново да нам дођеш? / – Радим оно што могу. Уврећен нисам. Прехладити се нећу. Две године сам службовао, имао ноћна дежурства на караули где минус двадесет наговештава пролеће. За свет ме баш брига. Можеш сматрати да сам употребио и један непристојан глагол. А свету можете да кажете да Андрија Гавровић доле има нека важна посла са собом – одвраћа он увек исто, у даху. / – Па, ево, ту сам... Дошао сам... – једино је збуњен питањима унука. / – Мислио сам када ћеш да нам дођеш за стално? – није дечака лако преварити (61).

Ипак, уколико пажљиво анализирамо списак тих питања и констатација, као и списак његових одговора, уочићемо да је одговор на дечакова питања изостао. Управо та чињеница говори о расипању. Развојна психологија учи да одрасли не би требало да децу остављају без одговора и у стању збуњености, пошто то лоше утиче на њихов психолошки развој. То особито не би требало да чине ближњи, особе за које су деца емотивно везана и на које су усмерена као на узоре. Неодговарањем на унукова питања Андрија несвесно, без предумишљаја и намере да почини штету, тањи и ту значајну, природну везу, јер није у стању да му изговори истину, која би гласила – „никада више".

Тако, на нивоу подсвести, Андрија оставља унуку да у будућности трага за одговарајућом матицом, коју неће наћи, и лозом, која је оштећена. А на нивоу свести он оставља своје најближе у неизвесности јер се не зна шта доноси будућност – која, логично, следи за хронично лошом стварношћу. То су та „важна посла са самим собом" која има Андрија Гавровић.

А „важна посла" која је Горан Петровић имао са овом приповетком, и не само с њом, јер тематику искуства егзодуса у 20. веку срећемо и у другим његовим делима,[26] потврђују не само успешну уметничку транспозицију односа велике, неумитне историје и малог човека,[27] већ и чињеницу о снажној и виталној вези између повеснице и литературе.

26 На пример у роману *Ситничарница „Код срећне руке"*, у којој се сегментарно приповеда о избегличкој породици Лелека.

27 „Дело овог писца, без обзира на становиште и поетичке захтеве епохе у коју га смештамо, има пуну историјску свест. [...] Такође, осврћући се на преглед културно-историјских токова српског 20. века, овај аутор се обазире на малог човека и микроструктуру паланке, где се најверодостојније и најрепрезентативније откривају механизми како историја утиче на човека и његову позицију" (Алексић 2013: 13).

Извори

Петровић, Горан. *Ситничарница „Код срећне руке“*. Београд: Народна књига / Алфа, 2000.

Петровић, Горан. *Ближњи*. Београд: Народна књига / Алфа, 2002.

Литература

Alexander, Jeffrey; Ron Eyerman; Bernhard Giesen; Neil J. Smelser; Piotr Sztompka. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004.

Алексић, Јана. *Опседнута прича: Поетика романа Горана Петровића*. Београд: Службени гласник, 2013.

„Бљесак“. *Српска енциклопедија* https://srpskaenciklopedija.rs/books/slovo-b/page/bljesak > 5. 12. 2025.

Гароња, Славица. *Од Црвенокосе богиње до слепих певачица: трагом матријархата на Балкану и „женског начела“ у српској народној песми*. Нови Сад: Прометеј, 2023.

Гулић, Милан. „Последњи дани Крајине: Република Српска Крајина између Бљеска и Олује“. *Војно дело*, 69.2 (2017), 436–466.

Eko, Umberto. *Beskrajni spiskovi.* Prev. Aleksandar V. Stefanović. Beograd: Plato, 2011.

Doležel, Lubomir. „Mimezis i mogući svetovi“. Prev. Brana Miladinov. *Reč*, 4. 30 (1997), 74–83.

Doležel, Lubomir. *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*. Prev. Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik, 2008.

Елијаде, Мирча. *Свето и профано.* Прев. Зоран Стојановић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1986.

Илић, Слађана. „Увод“. *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, 53.172 (2021), 5–6.

Илић, Слађана. *Зло у књижевности и култури: колонијални ум српске транзиције.* Београд: Catena mundi, 2021.

Јовановић, Бојан. *Моћ бола*. Нови Сад: Академска књига, 2025.

Јовановић, Бојан. *Митска аура смри.* Београд: Hera Edu, 2022.

Liversejdž, Toni. *Velika boginja: o ženskim figurama tokom 25.000 godina*. Prev. Milena Rudež. Beograd: Arhipelag, 2010.

„Лоза“. *Речник Матице српске*. Нови Сад: Матица српска, 2011: 636.

Ломпар, Мило. „О српском културном обрасцу“. *Catena mundi: о националном идентитету Срба*, књ. 4. Ур. Бранимир Нешић. Београд: Catena mundi, 2020, 919–929.

„Матица“. *Речник Матице српске*. Нови Сад: Матица српска, 2011, 670.

Mekhejl, Brajan. „Neke ontološke pretpostavke fikcije“. Prev. Ivan Radosavljević. *Reč*, 3.28 (1996), 105–119.

Мирић, Јован. „То ни у сну нисмо могли да сањамо“. *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, 53.172 (2021), 17–32.

Петковић, Новица. *Словенске пчеле у Грачаници: огледи и чланци о српској књижевности и култури*. Изабрао и приредио Драган Хамовић. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Slađana Ilić

Refugalism and its Consequences in Goran Petrović's Story „Matica“

Summary

Goran Petrović's story „Matica“ artistically testifies to how much the exodus leaves a deep mark not only on the individuals who go through that experience, but also on their loved ones who wholeheartedly accept their refugees; how much the lives of both change, due to a traumatic event that leads to the disintegration of the familiar world, in all segments – from the work and life hinterland, to the family – whose ideal form, like a hexagonal beehive, is necessarily deformed. This content, on a spiritual level, determines the lives of both refugees and hosts. In Goran Petrović's (1961–2024) short story „Matica“ (2002), a family of three (parents and a seven-year-old boy named Mali) is displaced by wartime circumstances from their own home and place of residence (some of the former Yugoslav republics, probably Croatia), and after a traumatic exodus, accompanied by physical insecurity, they arrive at their destination – the small apartment of their father's parents in Serbia. This event deeply traumatizes the main character Andrija Gavrović, a retired JNA ensign, who, together with his wife, provides shelter to his son's family. The stressful events and the long-term feeling of confusion, among other things due to their own mistakes in the past, the disappointment of expectations, and everything else related to the collapse of Yugoslavia – a state that seemed powerful and secure to contemporaries – raise a series of personal questions about delusions. They also lead to a specific psychological and metaphysical state of the protagonist who, after his relatives have fled, constantly tries to find a suitable metal nut, made according to standards, for his son's children's bicycle, preserved in the basement, which he intended for his grandson. The nut itself, as well as the constant search for it, are ambiguous, and their symbolic importance is the subject of the analysis conducted in this paper. More far-reachingly – taking into account the massiveness and repetitiveness of the exodus itself in Serbian history – it is shown that refugeehood determines the very existence of an entire people who, in their long history, inherit this experience, to such an extent and so many times that the exodus becomes one of the components of Serbian cultural identity. Goran Petrović's „Matica“ is an artistic echo of that phenomenon, but also an indicator of how content from reality can be transposed into a highly aestheticized literary text and aesthetically universalized.

Keywords: exodus, historical cycling, alternative world, pain, catalogs, fantasy

Примљено: 18. 11. 2025.
Прихваћено: 12. 12. 2025.

Јелена МИЛИЋ

jelenamilic018@gmail.com

ЛИТЕРАРНИ ПОХОД У ЕГЗОДУСНО: РОМАН *ПАРУСИЈА*, *ГЛАСОВИ ИСПОД ПАПРАТИ* СЛАВИЦЕ ГАРОЊЕ

Висока школа струковних студија за криминалистику и безбедност, Ниш

Апстракт: У раду анализирамо егзодусне теме и хронотопе романа *Парусија*, *Гласови испод папрати* Славице Гарође. Роман је сагледан као чинилац крајишке линије српске новоисторијске прозе, а у методолошком контексту делимичне заснованости на „поетици језовитог" (према терминолошком одређењу Дејвида Нориса), с ликовима и (раз)говорима умрлих, који је, са сличним темама и хронотопима везаним за насиље на просторима садашње Републике Хрватске, афирмисао Јован Радуловић збирком прича *Голубњача* и романом *Прошао живот*.

Кључне речи: поетика, новоисторијска проза, хронотоп, Западна Славонија, егзодус, култура, историја, језовито

Књижевна баштина Срба из данашње Републике Хрватске већ је препозната као особена појава српске литерарне традиције.[1] Шире гледано, уметничку прозу из овог корпуса повезују исти хронотопи који припадају геополитичком простору Војне Крајине (на чему крајишки, махом модерни писци, умногоме заснивају универзалну симболику људске предодређености за граничне просторе), затим искуство егзодуса и, у том контексту, два кључна догађаја: егзодус Срба из Републике Хрватске 1991. и 1995. године, којим се интерпретира и тема сеобе, поново као општа, егзистенцијална метафора. Трећу специфичност крајишке књижевности чине изражене етнографске, документарне, мемоарско-(ауто)биографске и конвенције логорске или затворске прозе, односно инспирисаност како личним, тако и искуствима других Срба исељених из Крајине, почевши од педесетих година 20. века до 1995. године.

Целокупним досадашњим стваралачким опусом Славица Гарође деценијама доследно афирмише два значајна правца савремене српске мемоаристике: један, из домена реалитета, доноси научне резултате у истраживању женског стваралаштва и књижевности Српске Крајине, док други, поетизовани правац, на истим темат-

1 Када је реч о литерарној прози, захваљујући првим књигама Станка Корања (*Књижевна хрестоматија*, 1979), *Преглед књижевног рада Срба у Хрватској* из 1987, затим антологији *Приповједака српских писаца из Хрватске* (2004) и првим књижевнонаучним синтетичким студијама Душана Иванића, насталим након егзодуса (*Књижевност Српске Крајине* из 1998. године и *Врела у врлети: о књижевној баштини Срба у Хрватској*, 2009) и Славице Гарође (*Српска књижевна Крајина: од баштине до егзодуса*, 2015).

ORCID: 0009-0006-7840-287X

https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.4

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
821.163.41.09-31 Гарођа С.
82.01

ским основама, прати начела литерарноуметничке наративизације и (делимичне) фикционализације, с ликовима жена, славонским јунацима и хронотопима.

Сва три славонска романа Славице Гароње, *Повратак у Аркадију* (2014), *Парусија*, *гласови испод напрати*[2] (2018) и *Шапати Мале Влашке* (2022), критика је запазила одмах по објављивању: романи су носиоци награда „Печат времена" (2015), „Драгојло Дудић" (2020), „Пакрачки декрет" (2020), „Радован Бели Марковић" (2022), а били су и у ужем избору за НИН-ову награду, награде „Меша Селимовић", Београдски Победник, „Владан Десница" и „Исидора Секулић", чиме је за сада малобројна крајишка проза, коју су успешно афирмисали Гароњини претходници (Јован Радуловић збирком приповедака *Голубњача* и романом *Прошао живот*, те Драго Кекановић романом *Ветрово срце*), изнова препозната као респектабилни допринос српској књижевној традицији.

Вишеслојно и амбивалентно моделованим хронотопима, окарактерисаним јунацима и интерпретираним темама (превасходно насиља над крајишким Србима), роман *Парусија*, *гласови испод напрати* Славице Гароње прикључио се линији српске новоисторијске прозе с ликовима и (раз)говорима умрлих, која, у одређеној мери, кореспондира са „поетиком језовитог", према терминологији Дејвида Нориса (David Norris 2018). Реч је, наиме, о културолошкој анализи језовитог која овоме, у домену његових тема, хронотопа и поетике простора, приступа као историјским, а не фантастичним појавама, при чему утисак невероватног и нелагодности стварају натуралистички наративи, прикази незамисливог зла у једном издвојеном, националном контексту. Осим ликова умрлих (најчешће сени, духова), Норис, у овом контексту, препознаје следеће поступке језовите прозе:

– Фокусираност на хронотопе смрти, где семантика језовитог истиче њено демонско порекло (атмосферу злочина, што је једно од важнијих обележја поетике српске новоисторијске прозе, према Норису).

– Ауторска интенција неговања културе сећања и рехабилитације заборављених, најчешће жртава, мучених, неправедно усмрћених, историјом трагично унесрећених, уз актуелност концепта апсолутног памћења, изван домена рационалног (ликови се одликују потребом да досегну до њега и разликују се према својим сећањима).

– Подразумевани имплицитни читалац од ког се очекује интензивна реакција на приказане наративе (емотивни удео у емпатији, напетости, неизвесности, шоку, стрепњи, грози, нелагоди, злој слутњи, страху од понављања зла).

2 Награда „Драгојло Дудић" и Награда „Пакрачки декрет" за 2020. годину.

– Потреба за успостављањем континуитета видљива је у карактеризацији јунака, одражава се на временском и просторном плану приче и језика књижевних дела чија је функција исправљање неправде и попуњавање празнина (Норис 2018).

– Фокус на поетику времена и простора, његову атмосферику и слојевито моделовање хронотопа. Простор је место кондензованог, невидљивог искуства историје. Указује се на његова идеолошка преобликовања, паралелно се моделују конкретни и метафизички хронотопи (у *Парусији* су Аркадија и речица Брзаја такви повлашћени топоними), истиче се опозиција између простора (у функцији недужног чувара историјског искуства, топоса трпљења и патње) и човека (представника незнања, небриге и насиља).

Почевши од осамдесетих година 20. века, поетика језовитог је у српској књижевности била виђена као погодна парадигма литерарних наратива, обележивши их евидентним уласком ликова сени или духова у функцији културног ревизионизма и у својству алтернативних гласова историје (Исто) којима се надомештају чињеничне пукотине у знању о прошлости. Као основу српске прозе ратног, послератног и посткомунистичког периода, Дејвид Норис наводи теме „историјског дисконтинуитета и трауматичног доживљаја прошлих сукоба" (Исто: 48), повезујући с њима увиде Ејвери Гордон (Avery Gordon) о функционалности концепта језовитог којим се, након учињеног зла, симптоматично разобличава неразрешено друштвено насиље, ратно, идеолошко, политичко, свакако историјско, а услед чега долази и до великог књижевног повратка ликова из прошлости (Gordon 2008, према Норис 2018: 64). Јелена Арсенијевић Митрић истиче да управо роман *Парусија*, *гласови испод пајрати* „мултиперспективно реконструише колективну али и породичну прошлост, указујући на искуство културалне трауме" (Арсенијевић Митрић 2025: 93), позивајући се на запажања социолога Џефрија Александера (Jeffrey C. Alexander) изложена у зборнику *Културална траума и колективни идентитет* (2004), где се прецизира:

> [Она је] резултат изложености чланова једне заједнице трауматичним догађајима који [...] остављају трајне последице у свести и сећању њених припадника, суштински предодређујући и обликујући њихов будући идентитет, самим тим бивајући конститутивна и за идентитет потомака (Александер, према Арсенијевић Митрић 2025: 109).

Поводом истог романа Славице Гарође, Светлана Шеатовић овим темама приступа као „демону сећања" (Шеатовић 2020: 353), у терминолошком корпусу Алаиде Асман (Aleida Assmann). Сматране, у ширем смислу, консеквенцама културалне трауме, документарне, мемоарско-(ауто)биографске конвенције логорске и затворске прозе романа *Парусија*, *гласови испод пајрати* могу се, у симболичком коду, посматрати као „авети националне прошлости" (Gruenwald

1987, према Норис 2018: 66). Постајући једни од заступљенијих у српској послератној прози (након Другог светског рата и ратова вођених за југословенско наслеђе[3]), посттрауматски гласови умрлих, или сени, подједнако „оглашавају" интимно и друштвено потиснуто, појављују се у име националних, историјских и индивидуалних идеја, те се у доменима њихове карактеризације одвија динамични релационизам приватног и јавног. Норис истиче да је добар део изградње сличних ликова прозе овог периода заснован на интенционалној амбивалентности, односно на поступку њиховог упоредног профилисања као садашњих, индивидуализованих јавних фигура, али и као ентитета прошле, колективне историје. Наведени аспект књижевних дела Дејвид Норис назива „поетиком опседања" (в. Норис 2018: 78–81), а њој одговара и Гароњин метаисторијски приступ прошлости у роману *Парусија*, *гласови испод пајрати*, где се она третира као „поново посећено место" (Elias 2001: 64), (мета) физички простор антиципираних будућности, с евидентираним репетицијама незамисливог историјског искуства, често ужасног, и неу(с)покојеним жртвама које су репрезенти појединачних, дубоко интимних и колективних траума. Нараторско позивање на чињенице, сведочанства и реална искуства славонских личности (међу којима су Никола Демоња, генерал Дако Пуач, сатник Петрановић, млинар Гашпар, Милка Дражић, Душко Бркић и др.) функционално треба да потврди историјску релевантност наизглед невероватног и немогућег, које се документује и дневником учитељице Милке Дражић, хроником Станка Белог, екфразама о фотографијама из албума *Славонија у НОБ-у 1941–1945*, затим и фото-спомеларом, записом Душка Бркића, календаром „Просвјета" из 1949, Наредбом о исељењу српских села Пољадије (код Славонске Пожеге) у року од 48 часова из, децембра 1991. године, *Appendix*-ом књиге, односно Списком свих несталих мушкараца из колоне, и њихових породица, с пописаним именима и презименима – према сећању нараторкине (и ауторкине) баке. Навођење имена жртвованих и одбеглих, чак и с документарном функцијом, у роману прати сакрални тон који се у епилогу заокружује и маркира коментаром о жељеном давању смираја неупокојенима.

> *Ако је тачно да је име уточиште Душе, а језик једино трајно њено станиште, онда су се њихове душе коначно смириле, као у античком обреду опсипања пепелом. Сада, када ни оних који су ми све ово испричали, углавном нема, за све вас шапућем ову молитву, о Парусија!* (Гароња 2018: 216).

Из неколико страница екфрастичког „читања" фотографија, издвајамо једну, *Мајка показује детету како се пуца из пушке* (Гароња 2018: 169), без додатних коментара, сажету, али сасвим довољну да

3 Како истиче и Норис, синтагма се користи за означавање ратова који су се водили на просторима бивше СФРЈ између 1991. и 1999. године.

укаже на страшне размере описаног тренутка. Овај одељак садржи обиље хипотипоза и екфраза којима се фотографије тумаче као уметничко дело, колекционарски примерци вредни истраживачке пажње и обимне наративизације, чиме се показује да је свака описана, сачувана слика само још једна у низу релевантних потврда некадашње славонске културе и њене динамичне историје:

> *Седе на трави. Жене мршаве, испаћене, у марамама, напртњи поред њих. Одрпана деца у поцепаним кошуљицама. Али, њихове очи! [...] Нису стигле у Јасеновац (претрпан), и не смем да мислим да су то оне несрећнице, које су завршиле са децом у бунарима Слобоштине.*
>
> Још четири сличне фотографије: Усташе стоје око њих, пушке преко рамена. *Масовна гробница у селу Кукуњевцу код Пакраца* (Гароња 2018: 169).
>
> [...]
>
> *Митинг АФЖ*. Трибине украшене шареницама. [...] Жене играју тарабан (затворено коло са цупкањем и певањем бећараца).
>
> *Збег*. Шибље. Колиба. Од дасака склепана „стелажа". Котао. Краве. Жене са напртњима на леђима и децом у наручју. [...]
>
> *Скупљање падобрана* (након бацања пакета помоћи савезника) – од њихове свиле шило се рубље и креветнина за болнице). Звечево, 1944.
>
> *Народ и војска пребацује жито преко Саве у Лику*. Носе храну на главама. Деле „крув дјеци" (Исто).

Наративизацију славонских догађаја, хронотопа и ликова Гароња употпуњује мноштвом приповедних коментара и импресија, приказујући процесе просторних и животних преображаја толико убрзним да их чула, разум и емоције ниједног од јунака не могу испратити нити логички објаснити. Стога се (истинитом) причом у пажљиво пренетим дискурсима ликова артикулишу, између осталог, њихови емотивни и ментални шокови или учинак (ауторске и нараторске) емпатије, што незамисливу суровост приказаних догађаја чини невероватно блиском, а наизглед немогуће зло несумњиво очигледним. Узмемо ли у обзир један канонизовани књижевни профил хероја модерне прозе, и његову заснованост на хуманистичкој етици према којој је за херојски статус довољно бити жив, несумњиво можемо констатовати да живети и преживети у хронотопским условима егзодусне стварности *Парусије* има значење прекомерне дозе већ сувише тешког живота, изван домета сваке људске замисли. У том је смислу сасвим оправдан мемоарски подтекст романа, његова реалистичка интерпретација догађаја која „нама изгледа мало вероватна и могућа" (Исто: 159), или цитирање стихова: „Једног јутра, мјесеца августа / Слобоштина остала је пуста..." (Исто: 171).

Иако су сви (ре)интерпретирани трауматични догађаји чињенице историјске реалности, на њихову незамисливост упућују свесна нараторска избегавања појединих сећања[4] и посећивања одређених локација, некадашњих хронотопа среће. Присећајући се свог последњег лепог путовања у Вођин, нараторка у једном приповедном тренутку казује: „Нисам смела да се сетим" (Исто: 213) што је, између осталог, тек једна од аргументација задржавања нашег коначног рецепцијског утиска у доменима семиотике језовитог. Такав дојам је учинак приказаних злочина, и њихових евоцираних хронотопа који, независно од ауторске интенције да се наративима с (ко)меморативном функцијом, обиљем података или (минималним) уделом јасних оптимистичних по(р)ука истакне (над)моћ језика, његове моћи памћења и славонског витализма, чији су носиоци нараторка и њена ћерка, обе представљене као достојне наследнице својих предака – у роману *Парусија*, *гласови испод шапрати* ипак остају у сенци суштински трагичног, историјско-детерминистичког становишта.

Различито од начела фантастичних жанрова, исте или сличне тематике и хронотопа у збирци прича *Голубњача* Јована Радуловића, Гароња се не опредељује за поступак лоцирања духова,[5] утварног похођења и опседања простора трауме, него гради један особен наративни универзум с убедљивом фреквенцијом ликова умрлих редукованих на сеновито, ненаметљиво, али ипак доступно присуство, на гласове што са живима нису само „равноправни" (Анушић 2018: 7), већ припадају основном наративном току овог романа. Сводећи их на сени, тј. на сасвим ослабљену егзистенцију, ауторка избегава њихово језовито дејство контрастирајући им предочени ужасан свет, не износећи у први план њихову утварност, већ животворност (јер сени доприносе стваралачком принципу, причању уметничке приче), и остварујући притом жељени рецепцијски ефекат: утисак да читалац с нараторком романа све време, и са минималним прекидима, слуша живе гласове, водећи разговор са умрлим жртвама трагичне егзодусне историје, који су скупа добили јединствену прилику да на једном месту испричају своју причу. Колективна сен, односно маса „оћераних", различитих имена и презимена обележених истом трагедијом, нараторку не походи директно, већ се стиче утисак да је она генетичким кодом, подељеним просторним и историјским искуством, непоништиво записана у нараторкино биће које посвећено прати њихов доживљај и осећање света. Отуда јунакиња *Парусије*

4 Тема несећања се у роману јавља и са значењем нежељеног губљења сопства. У уводним и завршним сегментима романескних поглавља нараторка *Парусије* води дијалог са собом, односно са другом у себи.

5 Само се на једном месту у роману разговор мртвих остварује на нивоу дијегезе. У њему је нараторка сведок сусрета и разговора преминуле Баке и деде Николе на оном свету.

лако замишља читав контекст славонске егзодусне прошлости, неретко користећи наративне бенефите приповедног презента за евокативни учинак на спољашњег наратера, тј. интендираног читаоца, као у наредном примеру:

> *Дуга колона мимо вас пролази тешко, тупо, ћутке, са понеким женским уздахом и дечјим плачем, са ланцима који још увек звецкају у твојој уобразиљи, док се приближавате – Дочићу, заравни крај Брзаје одакле су сви они започели свој страдални пут. Утонула у те гласове, ослушкујеш врхунац ове драме, њен трећи чин: логор у Пожеги* (Гароња 2018: 39).

Ликови-сени *Парусије* су посредовани повратници, какав је и натурализам језовитих романескних наратива, као и њихова интеграција „у процесе културног памћења" (Норис 2018: 63), путем сведочења и сећања. Смиреност жртвованих, погубљених, индиректно присуство даје овим јунацима хуману димензију која знатно превазилази концепте авети или утваре, чак и озлеђеног али добронамерног духа. Сени Парусије, како се у роману неретко ословљавају или називају умрли (за казиваче сведочења, докумената, по правилу се наглашава да су сени у времену приповедања основног наратива)[6] и жртве, нису носиоци трауме[7] или револта према одговорнима (чиме се одступа од конвенција језовитих наратива), већ сама нараторка, што посебно показује у ангажованим коментарима,[8] оним етичким, имаголошким, патриотски и хуманистички интонираним.[9] Терапеутске функције, прича у роману посредује између гласова сени и историје, а оне заједно настављају да узнемирују не жртве насиља, него њихове потомке, тј. нараторку *Парусије*. Обликовање таквог, минимално сеновитог, а садашњег присуства у (не)књижевној историји, имплицираним читаоцима намеће знатно већу одговорност, која је очекивани етички учинак предочених наратива: да уваже хуманизам умрлих, њихово повлачење упркос трауми, да савесно потраже и својој култури принесу непознату, али важну (мемоарску) причу – што је уједно и кључно мотивационо упориште нараторке, па и ауторке романа *Парусија*. Премда је експлицитно и наглашено, становиште о мемоарском значају испричаних догађаја, његових учесника, и појачани нараторско-ауторски етички ангажмани нису наметљиви, него поетизовани, и одговарају једној од максима студија сећања, оној: можемо да опростимо (према Гароњином

6 Сведочанство Драгана Ромића нараторка уводи коментаром да је „сада само сен на аркадијском гробљу" (Гароња 2018: 29), или: „А Ружа Крајновић, тад девојчица, одавно сен, цео доживљај детињства и рата своди на једну реченицу..." (Гароња 2018: 142) и сл.

7 Индикативан је коментар који смо раније навели: „Нисам смела да се сетим."

8 На пример, уз податак о обарању америчког авиона Ф-117, нараторка додаје да је дочекан са „спонтаном експлозијом до тада сабијене и потиснуте колективне енергије народа и у одушку и сазнању да је и Луцифер рањив" (Гароња 2018: 214–215).

9 Говорећи о смрти усташе Петрановића, нараторка додаје да је „као извршилац једне сумануте идеологије, трагично променио животе многих људи" (Гароња 2018: 122).

виђењу: само ако се за опроштај замоли), али не смемо да заборавимо.

У роману *Парусија*, *гласови испод пајрати* језовито је заступљено у приказаним догађајима, доживљајима и дескрипцији простора (погубљења или огрешења) које су људи учинили таквима. Носиоци језовитог су натуралистички елементи[10] чија веза са реалношћу појачава осећај нелагодности: прикази глади и додатног мучења изгладнелих, ситуација у којој се очитује продор неживе и невидљиве материје у живу (ножа), оскрвнуће и намерно отварање зарасле ране (наводи се случај Антонија Пуача, чији је ожиљак на лицу, из младости, код „усташа претворен, у рану" – Гарања 2018: 73). Чин (вишеструког) скрнављења споменика, гробнице, светилишта, такође има језовите конотације: у роману се помиње демолирање споменика Крушеву, рељефа Шушњарске битке, обележја и масовне гробнице на Лештату, минирање Демоњиног гроба, за живота изабраног јунаковог почивалишта на брду Блажуљ, затим Цркве Светог Николе, те посебно споменика „Мајке са дететом" Николе Кечанина и спомен-бунара у Слобоштини. Анђелко Анушић их назива страшним местима, наводећи још, уз Споменик у Слобоштини и Лештат испод Папука, *стазу смрти* ка усташком логору у Пожеги и Градини, у систему концентрационих логора Јасеновац (Анушић 2018: 10). Перцепцију *страшног* Анушић појачава издвојеним каталогом догађаја:

> Упади хрватских усташа у маловлашка села, покољи, пљачке, палеж, одвођење у логор, бежанија [...] потуцање [...] глад, зима, болест, умирање, страх [...] црни гласови са Козаре, повратци на спаљено и затрвено обитавалиште [...] послератна расељавања, тражење несталих... (Исто: 10–11),

да би *Парусију* напослетку назвао *енциклопедијом* и *књигом мртвих* (Исто: 12).

Сви ови хронотопи моделовани су у контексту тема безгробности, усмрћених без места почивалишта, међу којима је и ауторкин деда Никола, такође јунак овог романа, или бездомности, тј. одузетог уточишта, куће, а кореспондирају са семантиком језовитости празних и (егзодусом) испражњених простора, каква су још „непостојећа" (Гарања 2018: 66) или „опустела села" Крушево и Шушњаре, односно она места којима је историја одузела живот, где се он очекује иако га нема, за шта ауторка користи синтагму „изашли живот" (Исто: 212) или прилаже коментар: „*Никаквог трага неком станишту*" (Исто: 191). Наводи се податак о комплетном истребљењу мушког становништва у Крушеву (Исто: 57), „на Божић [...] 1942, а

10 Из сведочења Јеле Летић ауторка, између осталог, наводи: „Кад ја завирих у ону једну јаму од авионске бомбе на Лештату, а то Боже сачувај, народа унутра побијеног, то се не види ништа од крви!" (Гарања 2018: 135).

у наредној 1943. су погорели и Шушњари“ (Исто: 126), Врховци су „безљудно село“ (Исто: 101) и слично.

Готово све приказане славонске хронотопе одликује изостанак обележја претходног живота људи исељених из ових предела, због чега роман обилује хронотопским дигресијама које представљају важне аспекте опросторавања, попуњавања празнине настале егзодусом. Реч је о дигресивним коментарима везаним за идеолошку праксу *брисања*[11] и промена простора (спаљена села су *предата дивљини* или темељно измењена, као и ранији меморијални хронотопи), затим о осврtима на промењене пејзаже, ишчезле пределе, грађевине („препознатљиву идилу све је чешће смењивало и нешто што ју је нарушавало: уместо куће – рупа, коров, или кућа без крова, са остацима уништених помоћних зграда. Свуд паљевина и гареж“ – Исто: 18), на детаљно описана[12] спомен-обележја након чије рецепције читалац олако стиче утисак непријатног присуства постегзодусне пустоши и празнине. Он прати и приповедачка запажања о промењеним именима места (Блажуља у Блажуј, Каменске у Каменско), напуштеним кућама без кровова, нестанку школе у Каменској, Цркве Св. Илије, о спомен-обележју масовне гробнице на Лештату (пирамиде са две забетониране рупе од авионских бомби), сабласним рупама и рушевинама испуњеним дрвећем уместо целовите зграде Спомен-дома у Стријежевици. Читав Каменски крај између Папука и Псуња, током свог обиласка нараторка доживљава, види и осећа пустим:

> Пролазите. Сада од тог узвишења, брдашца уместо темеља цркве, не препознаје се више ништа. Сасвим угасло насеље, са рушевинама некад питомих кућа и дворишта уз пут, које нико не обнавља (и које не сликаш) (Гароња 2018: 35).

Наменска трансформација простора од првобитног спомен-комплекса и гробља у Слобоштини до летње позорнице и зграде Еко-центра (Гароња Радованац 2019: 224–225) с почетка 21. века, перципира се још језивијом након отвореног упућивања на њену неприкладност у ауторкиној научној студији „Слобоштина 1942. и њени бунари – прилог о геноциду у НДХ и о данашњем затирању памћења у Хрватској“, где тренутну намену овог „страшног стратишта“ у селу Слобоштина коментарише на следећи начин:

> Насред стратишта, између два забетонирана бунара, уздиже се данас подијум за летње свечаности, а прави цинизам представља љупки дрвени

11 „И кад су дошли до окуке, код Завршја, симболичког имена за њихову судбину (био је задњи час, јер је престајала планина и почињала Пољадија *са брисаним простором*...“ (55–56; истакла Ј. М.).

12 Минуциозни преглед славонских хронотопа, с истим значењем носталгичне топонимије, садржи роман *Вејрово срце* (2012) Драга Кекановића.

бунар са жутим сунцем. [...] Врхунски цинизам пренамене овог стратишта представља новосаграђена зграда с ознаком Европске уније и називом ЕКО-ЦЕНТАР (Гарања Радованац 2019: 225).

Како поводом екфраза *Парусије*, а у контексту теме егзодуса запажа Слађана Илић, осим несталих простора, и „фотографије којих нема посебно су важне, јер и њихово одсуство сведочи о злочинима који су условили трагични нестанак ближњих – оних којих на фотографијама нема или чијих фотографија нема“ (Илић 2021: 187). Отуда неизвесност, неопипљивост, неизмерност, флуидна „позиционираност“ подједнако живих, несталих и умрлих, пре свега силом расељених Славонаца, оних што се сећају и оних којих се сећају, попут имагинарног западнославонског, аркадијског хронотопа, једине утехе и сањане тачке ослонца у измештеној егзодусној егзистенцији и обимној историји трагичног потуцања. Претежна заступљеност славонских хронотопа у ретроспекцијама и виртуелним, нереализованим наративима, сновима и сновиђењима при томе одговара Лиотаревом схватању *domusa* као мита и носталгије „за нечим што је само илузија“ (Cvetić 2011: 110). Зато њоме инспирисана нараторка упорно прати просторно-временске координате, емоционално и афективно походећи просторе данас само фикционе и алтернативне Западне Славоније, стога је њен ретроспективни наратив створен писањем једнак поново посећеном месту (Elias 2001: 64) – крајње замишљене и предалеке среће.

Језовит је насилни продор странца у приватан простор (током посете Славонији нараторка осећа „знак нечег туђег и страног – дефинитивно присутног овде“ – Гарања 2018: 18), запоседање и заточеништво простором (Славонија је моделована и као топонимија патње, верни становници истребљених места, а реч је о појединцима, окарактерисани су као њихови заточеници[13]), познато измењено до непрепознатљиве мере; формације, објекти чија је функција потпуно промењена, прилагођена рушилачком принципу, системском насиљу (попут логора или бунара, првобитних места пијаће воде, извора живота, затим возова, хронотопа сусрета, путовања и сл.). Језовити су сусрети са страним и несвакидашњим, с масовним, организованим, експанзивним злом које изгледа нереално, прављење ланца од људи, ланчана шетња кроз Пожегу („по тридесет људи у један ланац, а њих је било четири или пет“ – Исто: 96), звуци (звецкање ланаца), ограничен ход „у жици“ (Исто: 29, 31, 34, 56 итд.), листе за одстрел и логорски спискови („постојали су спискови, педантно вођени“ – Исто: 41, наводи се за логор у Пожеги), свођење човека на цифру (у логору или у историографском извештају о броју страдалих), податак о препуњености логора (Јасеновца, чија је „квота ис-

13 Душко Б. постаје „његов заточеник, иако му то није био завичај“ (Гарања 2018: 102); Ружа К. је такође „вечити заточеник Крушева“ (Исто: 144).

пуњена“ (Исто: 98); за жене са фотографија се истиче: „Нису стигле у Јасеновац (претрпан)...“ – Исто: 168), позитивно помињање прве забележене природне смрти као цивилизацијског успеха, бацање живих у ватру (Исто: 65), јаме и колоне смрти, масовне гробнице. Нараторка највише пажње посвећује местима злочина свирепих „без премца по начину убијања“ (Исто: 71): Еминовачкој шуми, месту „могуће егзекуције свих отераних људи“ (Исто: 95), логору у Славонској Пожеги и Лештату са 329 стрељаних жртава, женама и децом из збега, који су се већ били предали због глади и четрдесетметарским бунарима Слобоштине који броје 1096 жена и деце (сто четрдесет двоје) живих бацаних:

> А онда, после рата, Комисија мешовитог (националног) састава, повуци-потегни, крене у невољно истраживање и почне комисијски, са записничарем – вађење жртава, преливених кречом, фотографисање и пребројавање. Овде први пут није реч о препуцавању и нагађању. Из бунара су извукли и пребројали 1.096 жртава – *искључиво* жена и деце (тачно пребројано сто четрдесет двоје деце и 954 жене, са још очуваним траговима женске народне ношње на себи – „розанац“. Најчешће нађене жртве са заклоњеном главом међу рукама, у скврченом положају, што значи – и живе бацане у бездан (Гароња 2018: 171).

По степену језовитости издваја се осврт на последњи положај преминулих (тело у грчу, са заклоњеном главом међу рукама), детаљ о ексхумацији згрчене мајке с дететом у наручју, као и Бакино сведочанство о смрти сестре Бојане у Крушеву, изрешетаном „шмајсером преко груди“ (Исто: 116) с девојчицом Аном на леђима.

Из низа приказаних или поменутих неетичких, монструозних радњи, издвојићемо још и методе одузимања деце. Премда су искуства одузете деце у роману пренета с временске дистанце, као сведочења преживелих и одраслих Славонаца (Душанке Бошњак, Душана Батака, Раде и Јуле Ковић, Душана Ћурчије, Лазе Доловца, Јуле Плавшић, Драгана Ромића, Милорада Пуача и др.), сама чињеница да су сви ови наизглед немогући догађаји постали легитимни, неретко и једини сећању доступан део дечјег искуства и раног детињства, конотира утисак језе.

Цитираћемо неколико таквих примера из романа. Најпре сећање нараторкине маме: „То је једини тренутак, из скоро читавог раног детињства кога се сећа и моја Мама: – Кућа нам гори, ми плачемо. Само памтим ту велику ватру... и више ништа“ (Исто: 27), или дечје сећање Јуле Плавшић:

> Ујутру су пушћали изубијане и измучене људе да се умију. Неке су и носили. То је био страшан призор. Тад су се многе породице видјеле последњи пут. Дошао је и мој отац. Није био толико изубијан (добио је ударац кундаком и усташа му је одрезао један брк). Знам, сјећам се, да су

младићи који су били прозвани у строју, били толико изубијани да нису били за препознат. Вратили су народ у собу и још сам једном видјела оца, али само мало, с врата. Трећи дан пополне, пошто више нисмо могли издржати глад, одвојили су нас од мајки, говорећи да ћемо ићи тамо гдје ћемо добити јести. Тад сам задњи пут видјела оца, знам да се ухватио за главу кад нас је видио у колима, није знао куд ће с нама, а нисмо знали ни ми (Исто: 43–44).

Рецепцијски утисак језе изазива и неочекивани репертоар дечјег вокабулара („потлаће нас, потлаће нас“ – Исто: 140) или приче („Кроз цело детињство одјекивала је та прича о Смедеру и чизми пуној крви“ – Исто: 86), као и сажет доживљај детињства ефектно дат у једној реченици (сени) Руже Крајновић: „УВИЈЕК СМО МОРАЛИ ДА БЈЕЖИМО“ (Исто: 143).

За веродостојан приказ егзодусног контекста ефикасно су употребљене и језовите репетиције: низ споменика с истим датумом смрти,[14] масовна сцена егзодуса (1991. и 1995), призори беспомоћних маса или појединаца у којима један додир, рафал усмрћује цео строј, опхођење са живима као да су ствари (наводи се да су људи поскидани с теретних вагона (Исто: 44) или „утоварени у теретне вагоне“ – Исто: 98), скрнављење мртвог тела сувишним бројем метака у глави,[15] удараца (маљевима) или убода по телу (индикативна је сцена у којој група усташа ножевима решета једног човека – Исто: 67) или податак да је мајка сина пронашла и „избоденог и прекланог“ – Исто: 71), затим неетичко / насилно опхођење с телима живих, повређених или мртвих (на пример, бацањем у реку), које се у роману назива ужасном смрћу, а чије размере предочава градација из наредног примера:

Не само наш деда Никола – не само тих седамдесет људи из једног села, већ из хиљаде сличних насеља, са стотинама хиљада несрећника, скупа са женама и децом, у колонама из теретних вагона – страшнијих и већих од ове, овде су доживели свој ужасан крај. Ти доскора (на овим пожутелим папирима сећања) живи људи, са својим мислима и осећањима, претворени одавно у цифре око којих се погађају у јасеновачкој трагедији, где је дефинитивно на овом тлу убијен Бог (Гароња 2018: 98–99).

Парафразом фељтона о смрти 300-400 српских сељака побијених маљевима и побацаних у Саву (Исто: 98) сугерише се призор крваве реке. „Земља или вода? Боље – вода“ (Исто: 99), одлучује се

14 „Пуач Стојан, Пуач Станко (Митин), Раде Огњеновић, Пуач Мојица, Пуач Остоја. Са истим датумом смрти: 5. 1. 1942. Њих петорица, барем им се гроб зна...“ (Гароња 2018: 72).

15 Сатник Лабуд усмрћује Моју тако што је „извадио пиштољ и сасуо му све метке у главу“ (Гароња 2018: 70).

нараторка, тражећи адекватно коначно прибежиште за ишчезле, да би се убрзо оповргла и предочила далеко суровији стварносни сценарио: судбину деде Николе и колоне од 5. јануара 1942, а наводећи као једино релевантно „*до језовитости прецизно јасно*“, стога и страшно сведочанство јасеновачког логораша Самјуела Пинта према којем су сви животе изгубили у бруталном такмичењу у клању, „*вађењу срца, іркљана и очију*“ (Исто: 216), остајући индиректно након ове самокорекције пред недоумицом: Има ли икакве користи од такве, ужасне истине?

Сам смисао помена, парусије, подразумева сећање у смислу сакралне везе, саживота са умрлим, која човеку није докраја јасна, али је манифестна, посебно у афективном доживљају стварности чији је носилац нараторка романа. Ако према уводној романескној експликацији, преузетој из Лалићеве поеме *Мелиса*, гласови мртвих „нису мртви гласови“ (Исто: 15), ако Црњански пише: „Било је сеоба и биће их вечно. [...] Има сеоба. Смрти нема!“ (Црњански 2002: 400) онда остаје да се, заједно са „оћераним“ сенима *Парусије*, запитамо: По цену чега ако правде нема?

Чувајући по такву, непознату цену, сећање на трагични егзодус Срба их Хрватске, завршавамо „Гласовима мртвих“ Ивана В. Лалића, који отварају и Гароњин роман.

> Кестенима пред кућом опадне лишће од страха
> И људи кажу: јесен. Мелиса, то је табор
> Велике мртве војске, смештен на далеке брегове.
> Сам, ослушкујем трубача, напето, без даха,
>
> Али место бакарне јеке чујем прве снегове
> У напуштеним шумама. А ватре се не гасе.
> Негде се сруше градови кад земља исправи набор
>
> На замишљеном челу. Али ватре се не гасе.
> Прстен око сна. Је ли неко чуо трубача?
> Трубач је иза тишине, и тишина је јача (Лалић 1997: 177).

Тишина је јача, закључује Лалић, с једнако снажном егзодусном лексиком „ОЋЕРАН, ОЋЕРАНИ“, која у *Парусији* одзвања „ушима читавог детињства“ јер: „Кад је оћеран, кад су оћерани, била је тачка у времену, пре и после које су се делили сви, и не само ратни догађаји“ (Гароња 2018: 100):

> *Нестао, „оћеран“, ехо који је седамдесет пет година провејавао, у коме смо били брижљиво чувани од истине, да би се она сада, по неком вишем науму, приказала сасвим оголељено и брутално, без утехе и милости, можда потребна за крај ове приче, као катарза и отрежњење* (Исто: 216).

* * *

У раду смо анализирали егзодусне теме и хронотопе романа *Парусија*, *гласови испод папрати* Славице Гароње, с фокусом на функционалност емотивно-индивидуалних хетеротопија произашлих из историјског искуства и сећања јунака, затим топонимских хронотопа (Мала Влашка, Западна Славонија, Југославија, Слобоштина, Каменска, Стријежевица, Псуњ, Папук, Крушево, Вучијак, Јасеновац, Славонска Пожега, Шушњари, Врховци, Блажуљ итд.), те симболичких, микро и макрохронотопа (куће, села, речице, природе, дивљине, завичаја, детињства, среће, патње, смрти, насиља / мучења, стратишта, трауме, рата, злочина, колоне, масовне гробнице / гробља, логора, цркве, комеморативних места...) којима опонира утопистичко-мистично-пантеистичка визија Славоније целокупне *аркадијске трилогије*[16] Славице Гароње. У индивидуалним сећањима из нараторкиног детињства, Западна Славонија је моделована као аркадијски хронотоп, те отуда и двозначност насловног мотива, папрати, њеног фигурирања као симбола запуштености, нехуманог простора, немара и дивљине, али с имплицираним пантеизмом и скривеним наративом о људској повезаности с природом.

У велику причу која је такође подложна насиљу јер показује да је умногоме тенденциозно, идеолошки окрњена, изрешетана попут њених јунака, роман *Парусија*, *гласови испод папрати* асимилује мале приче о појединачним страдањима и стравичним искуствима Срба са простора Мале Влашке, који је у колективном нацио-културном памћењу (или у једном његовом делу) без дилеме уписан као егзодусни простор, несумњивог зла и људског насиља. Премда је, аналогно типологији Ернеста Бекера (Ernest Becker), изложеној у књизи *Порицање смрти* (Бекер 1987), хронотоп Западне Славоније преовлађујуће моделован као некрополис, топос болне, ружне, насилне смрти недужних, жена, младића, девојака, деце, беба, место жртвовања, херојске или двоструке (славонска станишта више пута умиру, као и њихови јунаци: дословним усмрћењем и заборављањем), упркос предоченим доминантним рушилачким околностима, Славонија је упоредно приказана и као феникс-простор, убедљиво животворан, велике стваралачке енергије и отпора упорним историјским прекидима животног тока. Ведрији наративи *Парусије* – о достигнутом стању задовољства сазнањем да у трагичном људском постојању има нечег лепог, ауторска фасцинација снагом одиста никаквог живота, мисао-водиља да се чак и такав треба сачувати и трпети достојанствено, одговарају у роману испољеном, вероватно утопијском поверењу у човека, једнаки су истом схватању

16 Синтагма којом Славица Гароња романе *Повратак у Аркадију*, *Парусија*, *гласови испод папрати* и *Шапати Мале Влашке* повезује у једну циклусну целину, са заједничким простором Западне Славоније и егзодусном тематиком (в. Гароња 2025: 10).

лепоī из друге Гароњине књиге, *Селена или ӣриче из зелене куӣије*, и пронађеној радости у чињеници да је једна, сада давна Славонија, пре дуге историје егзодуса уопште постојала[17] и што је, макар и језиком, могла да се сачува и забележи.

Извор

Гароња, Славица. *Парусија*, *īласови исӣод ӣайраӣи*. Нови Сад: Прометеј, 2018.

Цитирана литература

Анушић, Анђелко. „Ватра и папрат, и прича преко свега". Предговор у: Славица Гароња. *Парусија*, *īласови исӣод ӣайраӣи*. Нови Сад: Прометеј, 2018, 5–12.

Арсенијевић Митрић, Јелена. „Идентитет, сећање и траума у роману *Парусија*, *īласови исӣод ӣайраӣи*". *Научни и књижевни доӣриноси Славице Гароње Радованац*. Ур. Александра Матић. Крагујевац – Нови Сад: Филолошко-уметнички факултет – Прометеј, 2025, 93–113.

Becker, Ernest. *Poricanje smrti*. Prev. Višnja Špiljak. Zagreb: Naprijed, 1987.

Гароња Радованац, Славица. „Слобоштина 1942. и њени бунари – прилог о геноциду у НДХ и о данашњем затирању памћења у Хрватској". *Зборник о Србима у Хрватској 12*. Ур. Василије Крестић. Београд: САНУ, 2019, 217–233.

Гароња, Славица. „Реч захвалности: поводом Округлог стола посвећеног Славици Гароњи Радованац, одржаног 25. марта 2023. у Крагујевцу". *Научни и књижевни доӣриноси Славице Гароње Радованац*. Ур. Александра Матић. Крагујевац – Нови Сад: Филолошко-уметнички факултет – Прометеј, 2025, 9–13.

Гароња, Славица. *Селена или ӣриче из зелене куӣије*. Београд: Српска књижевна задруга, 2022.

Gordon, Avery. *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Gruenwald, Oskar. "Yugoslav Camp Literature: Rediscovering the Ghost of a Nation's Past-Present-Future". *Slavic Review*. Vol. 46, No. 3/4 (Autumn–Winter). Cambridge University Press 1987, 513–528.

Elias, Amy. *Sublime Desire. History and Post-1960's Fiction*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2001.

Илић, Слађана. *Зло у књижевносӣи и кулӣури*. Београд: Catena mundi, 2021.

Лалић, Иван В. *Време*, *ваӣре*, *вӣови*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

Noris, Dejvid. *Duhovi kruže Srbijom: književno predstavljanje istorije i rata*. Prev. Vladislava Ribnikar i Đejvid Noris. Beograd: Geopoetika, 2018.

17 Према: „мени је било довољно да таква људска лепота постоји" (Гароња 2022: 33).

Cvetić, Mariela. *Das Unheimliche – psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*. Beograd: Orion Art – Arhitektonski fakultet, 2011.

Црњански, Милош. *Друīа књиīа Сеоба*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.

Шеатовић, Светлана. „Аркадијска Атлантида: Реална и имагинарна, Славонија у делима Славице Гарође и Драге Кекановића". *Савремено стање идентитета Крајишких Срба*, зборник радова. Ур. Душан Иванић. Нови Сад: Матица српска, 2020, 349–363.

Jelena Milić

Literary Journey to the Exodus: Parousia: Voices Under the Ferns *by Slavica Garonja*

Summary

In this paper, we analyze the theme of exodus and chronotopes of the novel *Parousia: Voices Under the Ferns* by Slavica Garonja. The novel is seen as a component of the of Serbian modern historical prose in the methodological context of the "poetics of uncanny" (according to the terminological definition by David Norris). We show that, through the multi-layered modeling of the chronotopes, our recent historical prose, to which Slavica Garonja's novel *Parousia* belongs with its theme of exodus, chronotopically has significantly expanded Serbian literary geography.

Keywords: poetics, new historical prose, chronotope, Western Slavonia, culture, exodus, history, uncanny

Примљено: 23. 11. 2025.
Прихваћено: 4. 12. 2025.

Вељко С. ИВАНОВИЋ

veljkoivanoviic@gmail.com

Институт за књижевност и уметност, Београд

ИСТОРИЈСКЕ РЕФЛЕКСИЈЕ НАД РОМАНОМ *ПАКРАЦ* ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА

Апстракт: У раду приступамо осврту на артикулацију историјске стварности у роману *Пакрац*. Романескна слика пакрачке стварности је, наравно, незаобилазна тема за разматрање једног дела којем су ово историјско време и простор једна од најважнијих тема. При истраживању служимо се превасходно материјалом који казује о националном опстанку Срба на територији Западне Славоније („Мале Влашке“) у протеклих неколико векова, све до Грађанског рата у Хрватској, где је највећа пажња посвећена Пакрацу у 1991. години. Утврђивање на који начин се ови елементи одсликавају у роману, главни је задатак овог написа. Текст би се у целости могао назвати истраживањем историјских извора наведеног романа.

Кључне речи: рат, Пакрац, страдања, Западна Славонија, Владан Матијевић, злочини, логори, српска културна историја

Како ли ће наредног столећа изгледати роман неког Селенићевог потомка са описима из деведесетих година нашег века о превирањима која данас доживљавамо, о пакрачком збегу, [...] на размеђи једног новог светског времена коме ће тек наши потомци видети тачне обрисе!

Јован Ћирилов[1]

Уколико се „писци свих романа слажу, углавном“ да је свет „нека врста велике, чудноватe, позорнице, на којој сваки, неко време, игра своју улогу“ (Црњански 2006: 7), можда бисмо могли споменути како би се сви тумачи литературе могли сложити како у овој врсти дискусије једна од појединости чије постојање свима делује неупитно, јесте – разлика. Говорити о разлици значило би конструкцију свести о дискрепанцији, коју нипошто не треба водити неком конкретном разрешењу. Са назначењем да постоји тенденција окончања разлике, можда можемо бити све сигурнији како *poiesis*-у прети трагички кључ посматрања, и то не мање него у самом средишту слободног стваралаштва. Тако је условљеност анулираном разликом можда заправо жеђ за вечном истином, а можда и траг сујете: кратковек у изазивању, вечан у дејству и последицама.

1 Ћирилов 2016: 5.

ORCID: 0009-0002-2057-3116

https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.5

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
821.163.41.09-31 Матијевић В.

Овај рад нема намеру да, у том погледу, буде тенденциозан. Његов почетни замајац и, уопште, разлог настанка, лежи у запажању неких (културно-књижевних) разлика. Оне полазе од раскорака у историјским визурама, да би се окончале у неким старим питањима о односу литературе и историје. Ако говоримо о смислу методологије, можемо бити апсолутно задовољни уколико се овај рад *само* и *једино* схвати као управо то – указивање на разлике.

Наведимо један од примера разлике, који казује о ратној тематици. Пре нешто мало мање од осам векова, српски књижевни посленик Царске лавре Теодосије Хиландарац, оставља у културно наслеђе један од најважнијих списа целокупног нашег средњег века, наравно, *Житије Светог Саве*. На самом крају свог текста Теодосије бележи оно што је свакако легендарна стварност, тачно онолико колико је легенда лаж, од Хомера све до Андрића и даље. Теодосије у први план свога казивања поставља оце српског националног идентитета у једно необично, али не и неочекивано окружје:

> Јављају се и пред пуковима српских скиптара, Божји анђели у виду лика њихова, молитвама њиховим од Бога послани на помоћ у биткама, тако да су многи од војника говорили: – Видесмо светог Симеона и светог Саву пред нама у пуку како језде на коњима, и то једнога у смерности иночког одејања, а другог украшена у светле светитељске одежде – (Теодосије 1988: 259–260).

Мистичка виђења једног човека или колективна халуцинација, какве су свугде присутне, од Дечјег крсташког рата преко шаманизма, до честих фолклорних импулса, или пак нешто друго, тек – ова појава Саве и Симеона крупан је обрис шта је могла наша књижевна имагинација још на свом почетку. Истовремено, Теодосије сугерише и који је заштитнички пут овог „национа" под окриљем његових Светих. Притом, делује нарочито битно да је Теодосијево приповедање окренуто једној ратној ситуацији у свом историчком казивању.

Међутим, то не умањује рецепцијску чињеницу како савремени читалачки сензибилитет можда може нешто отежаније појмити шта значи то када се усред рата уместо ратног ужаса јаве Свети Симеон и Свети Сава.

Уколико постоји било какав теоријски ослонац по којем би се житијно приповедање могло приближити романескној нарацији, онда би се казивање о историји у житијима могло једначити са романом – око једног важног питања. Реч је о усмерености историјског приказивања, и на њему обликованој свести о разлици између данашње читалачке сензибилности и виђења Светог Симеона и Светог Саве усред ратног хаоса. У сваком случају, говоримо о одступању од стварности. А „одступања од стварности могу бити фантастично одступање од могућег, ванвремено представљање догађаја који се

наводно историјски приказују, неистинито – искривљено приказивање, и неуверљиво – са естетског становишта непотпуно и осиромашено приповедање о стварности" (Ajdačić 1992–1996: 245). Како у једном од својих радова истиче Дејан Ајдачић, „[н]ачин операционализације *идеје историјског смисла* предодређен је имагинацијом, поимањем историје и конкретним идеолошко-политичким интересима" (Исто: 248; курзив Д. А.). То би могло значити како је пут руковођења приповедном грађом у најмању руку разностран, и ничим условљен.

Ова проблематика делује као нарочито занимљиво подручје анализе у случајевима када се романописац ширином свог стваралачког чина прихвата захвалног задатка артикулације било ког страдања хуманизма. Уколико је реч о ратним страдањима, на пример, или, још уже, ратним страдањима на подручју бивше Југославије, наравно да је потребно говорити о жртвама свих зараћених страна. Чини се да само у таквим условима неко остварење може и сме да буде тенденциозно. Јер, како Бенјамин прецизно одређује у свом есеју „Писац као произвођач", „[и] најбоља тенденција је лажна ако не уобличава став са којим човек треба да јој се придружи. А тај став књижевник може уобличити само тамо где уопште нешто уобличава: наиме пишући" (Benjamin 1974: 109).

Циљ хуманизације, којем неоспорно припада и роман *Пакрац* Владана Матијевића, као антиратно остварење у својим превасходним наративним усмерењима, овом тенденцијом *a priori* задобија висок хуманистички *meritum*. Јер, „[ш]то савршеније уме да оријентише своју делатност на ове задатке [видове хуманистичке екстензије, прим. аут.], утолико је исправнија тенденција, утолико је нужно виши и технички квалитет његовог [пишчевог, прим. аут.] рада" (Исто: 113). У овом погледу роман о којем говоримо задобија сваки замисливи кредибилитет, с обзиром да је објективно немогуће пронаћи исправнију тенденцију од оне којом се саопштава о људској (ратној) патњи.

Но, по свему судећи, можемо се суочити и са питањем да ли историјска перспектива, раније наглашеном вишестраношћу, може евентуално покренути неке етичке недоумице, и поред тога што задржава своју хуманистичку тенденцију на потребном и нужном нивоу. Треба, притом, имати на уму како је „етичка критика уметности", између осталог, подједнако и „примерена и легитимна *естетска* активност" (Got 2012: 25; курзив наш). „Одговорност" било ког писца увећава се уколико знамо да су за „етицизам важни они ставови који се *заиста* налазе у делу, а не они за која [sic!] се у делу каже да се прихватају" (Got 2012: 28; курзив Б. Г.) – а то значи спремност на тотално премрежавање дела различитим ставовима, који су сви подложни етичком преиспитивању. „[П]оказивање етички похвалних ставова *доприноси* естетичкој вредности дела, док приказивање

етички неприхватљивих ставова *умањује* естетску вредност дела“ (Исто: 25; курзив Б. Г.).

У овом раду интересоваће нас превасходно етички отисак историчности и историјског извора у односу на један роман чија је хуманистичка тенденција безусловна. Из тог разлога чини се нужним окретање одређеним културноисторијским напоменама које би се могле наћи у залеђу говора о *Пакрацу*.

Наравно, како је наш познати патолог Зоран Станковић написао у једном од својих текстова о поступцима обдукције приликом истраживања злочина, „[ч]овек је једино биће природе које је способно да свесно уништи властиту врсту“ (Станковић 1992: 363). Нико не може спорити чињеницу како ужаси рата до последње тачке свог дејства искупљују појединца који их је преживео. Најмање се то предаје оспоравању уколико знамо да је српско књижевно искуство на темељима прозе о рату остварило неке од својих највећих уметничких досега.

Исто тако, тешко се може пренебрегнути дискрепанција између историјског легитимитета и високог културног домета Срба на просторима Хабзбуршке монархије (потоње Крајине), и неких вијугавих облика истог тог модернистичког искуства које би у неким случајевима тражило цивилизацију тамо где је цивилизација уздрмана, а никако непостојећа. О томе сведочи и културолошки ниво, неретко и напреднији од матичног, изражен местимично и у уметности.[2] Зато се трагика и разраста, у тешким облицима, кроз Славонију 1991–1995, регији која је била

> поприше опште борбе и укључености у ратна дејства готово свих људи без обзира на старост и пол. Офанзиве су смењивале једна другу. Резултат тога је био изузетно трагичан за читаву Славонију; попаљена и уништена села, срушени верски објекти, разорени важни животни центри, покрадене материјалне и културне вредности. Многа места су потпуно опустела; становници су страдали без обзира на пол и узраст, стотине хиљада лица су морала избећи најпре у шуме, а потом и на друга сигурнија подручја, далеко од својих домова. Никаква разлика није прављена у односу на цивиле и на остале који учествују у борби (Кнежевић 1992: 433).

У самој Западној Славонији, рецимо, „до августа 1992. године масовно протеривање и геноцид над Србима извршен је у 10 градских и 183 сеоска насеља, а делимично је очишћено 87 сеоских на-

2 Упечатљива појединост да пречани исказују већу културолошку тежњу него људи матице, сугестивно је предочена у исечку из Селенићевог *Убиства с предумишљајем*. Док Јелени недостаје Радичевићева реч, *Славонац* Богдан Билогорац спремно одговара: „Како иде она Бранкова – ’ветар пирну, чун се љуљну...’ / Зна кретен. Каже: / ’Оде санак пусти’. / ’Браво! Јел се то код вас у Осијеку учи на геодезији?’ / Кретен вишеструко надилази себе. Каже: / ’То се код нас на Билогори учи у кољевци’“ (Селенић 1997: 66). Чињеница да је реч о Славонцу који Радичевића зна на Билогори још од најранијег узраста, вишеструко је сугестивна.

сеља. Од 251 села са апсолутном српском већином етнички је потпуно очишћено 149 села а делимично 40“ (Бојић 2005: 141). „Из Западне Славоније прогнано је до августа 1992. године 52.320 Срба“ (Исто). На овом месту требало би подсетити и на континуитете. У Другом светском рату управо пакрачки крај положио је жртве у 21 уништеном селу, 2584-ро људи, жена и деце; од чега је 1449 убијено у селима, 724 депортовано у логоре, а 411 отерано на присилни рад у Немачку (уп. Pavlica 2007: 115).

Но, без обзира на то ком делу регије припадали у рату 1991–1995, којој вери, етносу, или ратној страни, увиђање страдалничке судбине јесте *conditio sine qua non* сваке цивилизације и њених постигнућа.

Уколико се пак оријентишемо конкретније на оквире наше теме, можемо уочити како је српски народ управо на просторима Западне Славоније (Пакраца) одувек имао историјски утемељено место. Оно што је свакако континуитет народног живота јесу сталне тешкоће, сеобе (о померању становништва в. посебно: Ивић 2014), страдања и притисци (в. Будимир 2017: 234–235). Национално-егзистенцијално трајање, ипак, одвија се од самих почетака и насељавања ових простора још у позном средњем и раном новом веку, па све до модерних времена.

Тако, према једном од најстаријих пописа, оном изведеном 1579. године у Пожешком санџаку, „утврђено је да у нахијама Свети Миклеуш, Вођин, Слатина, Брезовица и Мославина постоје три касабе са утврђењем и подграђем и 76 сеоских насеља, а у 42 су живели Срби са влашким статусом и у 22 Словинци са рајинским статусом“ (Дабић 2020: 33; уп. и етничку мапу насеља за време Бечког рата, где је већи део западнославонског простора насељен српским живљем – Исто: 73). Бивајући поприште сталних сукоба Хабзбурга и Турака, „Мала Влашка *(Parva Walachia*, *Kleine Wallachey)*, како су војне власти Хабзбуршке монархије називале турско крајиште у Пожешком и Пакрачком санџаку“ (Исто: 40), стално је изложена ратним дејствима. Једно од војних упоришта била је и тврђава Подбучје, „код села Будићи у такозваном Забрђу“; она је „чувала пут између Пакраца и Пожеге. Вероватно је разорена крајем XVI века, а њени остаци уцртани су као ’Grad Buscia’ на мапи јозефинског премера Пожешке жупаније са краја XVIII века“ (Исто: 66). Локалитет ће бити споменут на неколико места и у Матијевићевом роману (Бучје), али без референтности на историјску позадину.

Што се пак конкретније Пакраца тиче, требало би напоменути да пакрачки крај има, наравно, изузетан културолошки значај упркос свим недаћама. При томе, позитивно зачуђује преданост очувању наслеђа. Тако, свим потресима насупрот, и у позној 1924. године путописац Јулије Кемпф запажа да цивилизација у Пакрацу и те како постоји, као континуитет народне прошлости. Вођен потребом да

читаоцима што сликовитије прикаже крај кроз који пролази у годинама „упознавања“ између народā Краљевине СХС, Кемпф наводи како су у Пакрацу „[с]ве улице уредне и чисте с лијепим асфалтним пријелазима и ногоступима испред кућа. Трг и улице окрштене су именима знаменитих мужева из наше народне прошлости. Поред приземница има у неким улицама и лијепих једнокатница, а највидније се истичу поносити торњеви главних цркава“ (Kempf 1998: 30). Као да се пажња за очување одражава још од ранијег времена када је у Пакрацу и околини Аделина Паулина Ирби (Adeline Paulina Irby) организовала школу; у околини града отворено је под њеним надзором и 19 школа са 1900 ђака, у, за тадашње време, најбољим могућим условима (в. Чоловић, Чоловић 2004: 93).

Делатност Мис Ирбијеве складно се надовезује на духовну потребу Срба из Славоније. Реч је управо о делу нашег народа чија рукописна књижевна заоставштина говори „о богатству духа и висини теолошке и философске мисли њихових читалаца“ (Пантелић 1990: XI). Како сведочи некадашњи епископ Славонске епархије Лукијан (Пантелић), „[о] развијености духовне културе“ међу припадницима нашег народа сликовито говори присутност „Светог Јована Златоустог, Светог Василија Великог, Светог Јована Дамаскина, чувених монаха Студитског манастира, као и српских писаца служби Србима светитељима“ (Пантелић 1990: XI). Уосталом, преглед *Срūске рукоūисне и шūамūане књиīе у Славонији од XV до XVIII века*, књига којој је епископ Лукијан посветио свој предговор (Пантелић 1990: IX–XII), прецизно указује на ширину литерарног образовања културних радника тамошњег простора, кроз време. Овим, старокњижевним релацијама, придружују се изразито важне књижевноисторијске фигуре модерности. Јер, „Западна Славонија дала је српској књижевности и култури драгоцен низ значајних писаца, као што су Вељко Милићевић, Милош Н. Ђурић, Григор Витез, Владимир Велмар-Јанковић, а њима су се сасвим равноправно у наше време придружили и Драго Кекановић и Славица Гароња“ (Шеатовић 2021: 350).

Ипак, о пакрачким страдањима и култури није могуће говорити без спомена српских верских и културних светиња. И српској и хрватској страни, чини се, више би служило уколико би светиње манастирā Пакра и Света Ана биле активне као некада (в. Будимир 2017: 102) него што су данас само трагичка опомена о страдањима и међуљудској мржњи, што су рушени и скрнављени у оба рата. Идентичан случај је и са светињама директно у Пакрацу, са Саборном црквом Свете Тројице, црквом Рођења Пресвете Богородице, као и са зградом Богословије, које су, све одреда, знатно оштећене, минициране, демолиране или спаљене (в. Будимир 2017: 105). Притом, „[и]зван ратних операција, у периоду од 1991–1992. године, спаљена су два парохијска дома, зграда свештеничких удовица и владичанска вила“ (Духовни геноцид 2005: 142).

У Пакрацу је уништено укупно осам црквених објеката, као и у важним српским селима пакрачке околине: Кусоње, Сирач, Бијела, Батињани, Обрије̄ж Доња, Кукуњевац (Милеуснић 1997: 196). Када говоримо о овоме, говоримо о континуитетима рушења јер и у Другом светском рату „оштећени су Саборна црква, епископски двор и ризница“ (Давидов, Станић 1992а: 11). Разарање 1991. године задесило је и храм Светих апостола Петра и Павла у Кућанцима, родном месту патријарха Павла, и то изван борбених дејстава (Милеуснић 1997: 196). Притом делује нарочито занимљиво преданост којом су објекти рушени. Најбољи пример за то је православна црква Свете Тројице у Новој Градишки, освећена 1982. године као „највећа црква подигнута у Српској патријаршији после рата“ (Исто). Ова светиња минирана је чак девет пута; будући добро грађена, није могла бити срушена све док за последње минирање нису доведени „стручњаци из Загреба“ (Исто).

Посебну пак књижевнокритичку пажњу и културолошки фокус заслужује добро познати пакрачки Владичански двор. „Унутар двора је и капела посвећена Благовјестима, стара Епископска књижница, највриједнија српска библиотека у овом крају, и ризница Епархије славонске“ (Будимир 2017: 105). Књиге опљачкане за време Другог светског рата враћене су књижници тек 1985. године (Исто). Она је пак обновљена и отворена „1990. године приликом обележавања 300. годишњице од Велике сеобе Срба под патријархом Арсенијем Чарнојевићем“, када је обновљена и ризница Славонске епархије, такође страдала од усташа (Милеуснић 1997: 194).

Књижница се, како је познато, поново нашла на удару 1991. године. Она је „[с]адржала 120 србуља, 5500 старих књига и знатан број периодике“ (Давидов, Станић, Тимотијевић 1992: 35), уза све друге публикације. Она би доживела тотални геноцид књига, које су „[п]аљене и разбацане“ по дворишту епархијског двора“ (Исто: 36), да није било херојског подвига Ивана Хитија. Говоримо, дакле, управо о једној од књижница са најређом и најбогатијом грађом у овом делу Европе, јер је она „дио оног европског момента када од збирки књига [чувених светских библиотека] настају библиотеке“ (Ћулибрк 2025). Њена историја одражава и књижевни живот савремених наших писаца и аутора. У пакрачкој књижници боравили су, читали и проучавали литературу „и Слободан Селенић, и Смиља Аврамов, и Павле Радосављевић (иначе најбољи пријатељ Николе Тесле), око ње [библиотеке] су ’обигравали’, да тако кажем, и Бранко Ћопић,[3] и Милојко Вуцелић, који је спасио ’Аполо 13’, и Владимир Велмар-Јанковић

3 Ћопић чак није заборавио ни да, у свом препознатљивом хумористичком маниру, начини реминисценцију на стари „Пакрачки декрет“: „Онда [након напуштања учитељске школе у Бањој Луци, прим. аут.] пођем у Пакрац. Тамо су ме препоручили неки људи. А, иначе било је познато, кога год истјерају из школе, нарочито учитељске, сви су ишли у Пакрац. То се онда звало: *Добити Пакрачки декрет*“ (Ћопић 2018: 17).

[...]. Све су то људи који су били у окружју ове библиотеке. Мало ли је?“ (Ћулибрк 2025). Сведочанство владике Јована (Ћулибрка) са још једног аспекта непосредно потврђује висок степен духовно-културног развитка.[4]

Из ових неколиких наведених примера можда би се могло закључити како историјска димензија Срба у Западној Славонији јесте „романца“ о народу коме „на овом простору није ништа даровано нити поклоњено. Он је своја права, слободу и независност часно и достојанствено одбранио. На тај начин бранећи себе бранио је и интересе права и слободу хрватског народа са којим је кроз векове живео у непосредном суседству“ (Чињенице о Западној Славонији 1992: 3).

Зашто је, онда, насупрот витешком начину живота, било тешко поверовати, 1991. године, да је, на пример, у Копривници око 1750. српски барон Михаило Микашиновић дао на израду за подножје новог иконостаса у својој сеоској цркви слику „Долазак Срба и Хрвата“, дакле слику на којој витешки стоје Србин и Хрват, сваки са својим грбом на штиту, према Жефаровићевој *Стематографији* (Споменица 1996: 67)? Друга Микашиновићева поручена слика приказује српског крајишког војводу који, штитом комбинованих грбова, прима, пред аустријским царем Рудолфом II, привилегију из 1612. године, на којој пише, латински и српски: *Vivete in pace et estote fideles*“ (Споменица 1996: 67).

Док *Vivete in pace* данас тешко одзвања у саморазумевајућој свести свих ентитета који су на саморазумевање спремни и позвани, подсетимо на сумарно виђење српске крајишке националне свести, која рађа споменуте примере.

Појам Крајине одвајкада је значио епифанију просвећене свести, као што се непристајање на лојалност с њом не даје ни замислити. Још је византијски цар Ираклије реформисао границе свог Царства дајући привилегије у стварањима крајина (тема), чиме је створено погодно тле за развијање „цивилизацијс[ког]“ напретка, потоње грађанске свести (Видовић 2024: 120). Пратећи српски народ Крајине

4 Отуд, чини се, не изненађује то да се српско културно наслеђе књижевне провенијенције и препозна у свету и да, сходно томе, побуди поштовање и апологију. Тако, на пример, чувени професор Катедре за југославистику на Универзитету у Сорбони и стручњак за дело Петра II Петровића Његоша, Мишел Обен (Michel Aubin) стаје у одбрану међународне правде, по свему захваљујући свести о високим културним и антифашистичким вредностима средине која је предмет његовог проучавања. Обен је 18. јуна 1991. године упутио писмо главном уреднику француског часописа *Монд* улажући протест што је лист објавио текст тројице хрватских свештеника који су „устали у одбрану једног режима који је себе отворено прогласио фашистичким, који је био осведочени подстрекач бестијалних свирепости и починилац истребљења стотине хиљада Срба, Јевреја и Цигана“ (Лазић 1991: 233). Обенов глас као да није и не може бити типолошка, већ директна књижевно-културна кореспонденција с оним што значи високи цивилизацијски значај Крајине.

вековима после ромејске институционализације, повластице Српске Крајине су, тако, у симбиози са војном службом и ратничком традицијом, налик старовизантијској, омогућавале „богат[ство]“, „просвећен[ост]“, развијање „грађанск[е], цивилн[е] националне идеје“, која у сваком погледу нововековних кретања може имати предност над свешћу која је „државна, апсолутистичка, етатистичка“ (Видовић 2024: 120). Без тога није могуће перципирати један просвећени цивилизацијски круг. То је на нашим просторима управо Крајина, коју је, нажалост, у различитим наративима и кроз више деценија, пратила сенка о непросвећености и нецивилизованости.

> [И]деја српског завета је завичајно крајишка. Крајина није само део Србије, „српска Крајина“, него је она отеловљење и врхунац националне духовне идеје Срба као заветне заједнице. Задатак Крајине је много значајнији од оног који би му приписивала сама крајишка („динарска“, гусларска) епска идеологија, епски култ војске и јунаштва. Крајина се одржала као српска и спасавала српство чувајући мисију Пећке патријаршије (Видовић 2024: 126; курзив наш).

Зашто уопште и постоје помени Српске Крајине у вези са цивилизацијом Западне Славоније,[5] и то у једном вишестраном дискурсу о издвојеном роману српске савремености? Уместо одговора понудићемо, изнова, још један пример српске (мемоарске) културе Пакраца, из периода непосредно уочи рата ’91 године.

На састанку у Шуметлици 3. марта те године, српско руководство се окупља ради одлуке да ли српски припадници полиције из Пакраца треба да врате оружје резервног састава, узето након првих напада хрватског МУП-а на град. Како приповеда Чедомир Бојчић, председник Извршног већа Скупштине општине Пакрац и непосредни учесник већања, разговори су били дуги и мукотрпни (в. Војчић 2024: 60–61). Напослетку, за реч се јавио један човек из Савезног СУП-а. Неименовани човек је расправу разрешио речима:

> Ја сам Србин рођен у Банији, а сада радим у Савезном СУП. Моја породица је у II св. рату страдала од усташа у већем броју од ваших свих заједно – заклани су у цркви у Глини. Немате другог рјешења, прихватите ово што вам се предлаже и немојте нас више замарати и понављати исте приче. Оружје скупите по селима и нека га неко, ко се слободно креће, однесе и преда у СУП (Војчић 2024: 61).

Након овог кратког монолога одлучено је да се оружје врати; оно је нешто касније заиста враћено у полицијску станицу града Пакраца (Војчић 2024: 61).

---

5 На велики и значајни део културноисторијских специфичности српске средине у Западној Славонији пажњу нам је обратила Славица Гароња, на чему јој овом приликом искрено и свесрдно захваљујемо.

И ово је једна важна – притом и литераризована историјска – чињеница крајишке цивилизације. Осим као историјски извор, она би се могла посматрати и као могући и битни чинилац књижевног изворишта.

* * *

Роман *Пакрац* није се, по свему судећи, у знатнијој мери ослањао на историјске континуитете и изворишта Западне Славоније. Примера ради, један од осамљенијих примера говори о рушењу „Цркв[е] Свете Тројице“ (Matijević 2024: 69).[6] Осврт који ћемо покушати да начинимо након издвојених историјских паралела тиче се строго и једносмерно – само указивања на напред истакнуте *разлике*.

Не улазећи овом приликом у разлоге приповедне интенције и држећи се стриктно појма *разлике* који је експлициран, наглашавамо само једну потенцијалну могућност књижевног обликовања које се роман, и као регистрација времена 1991. године, лишио. У погледу *разлике* требало би, по свему судећи, бити обазрив читалац у сегментима романа у којима је видљивији раскорак између текстуалности и експлицираног културолошког профила историјске Западне Славоније. Једно од таквих места у роману могао би бити, на пример, исказ „како се од пет слова које чине реч *йакао* четири налазе у речи *Пакрац*. То је тачно осамдесет посто“ (108; курзив ауторов). Историјска димензија овог исказа, чини се, унеколико бледи на рачун мотивацијске нијансе коју носи главни јунак романа, бивши учесник сукоба.

Структура његове мотивације обележена је и иронијском перспективом према прошлости, што и јесте предуслов хуманизацијске визуре. Матијевићев јунак именовање својих сународника бележи називом: „Серби“ (61, 180), земље „Сербиј[а]“ (96), језика „серпски“ (96). Како је могуће да призвуком Црњансковог тоналитета[7] може да се опише „узвишени“ национални елемент у чијем цивилизацијском дéлу постоји нешто што је – „пакао“? Иронизацијска нијанса, рекло би се, опстаје и до последњих приповедних казивања о бившем ратнику, можда чак и као ослонац виталистичке димензије лика.

Неки од исказа пак, иако блиски иронији, остају удаљенији од ње. Такав је случај, свакако, са једним понављањем везаним

6 Сви цитати из романа наводе се према овом издању. У наставку текста биће означени само бројем странице у загради.

7 Случајно или не, тек, приповедачко казивање о једној „Медвешчанк[и]“ указује да је аутор могао имати на уму директно Црњанског, и поред осведоченог етничког маркера „Серби“. „Медвешчанк[ин]“ отац Миљенко Дошен на зиду спаваће собе држи хрватску заставу „са првим белим пољем на грбу, и он кћерци не дозвољава да се меша са брадатим шизматицима“ (23). На исти начин, отац Варваре Исаковић „дуго није дао кћер за шизматика“, Петра Исаковича (Црњански 1996: 39), будући Шокац и, наравно, припадник римокатоличке вероисповести.

за Пакрац 1991. године: „свиње, пацови, вране, црви“ (уп. 23, 31, 64 и даље). Неке конкретизације делују и као екстензија овог израза: „Око мртвог резервисте, који је ликом подсећао на Џеремија Ајронса, гурале су се две свиње“ (65). Књижевна референца налик сцени анималног брутализма Десничиног *Зимског љетовања*, очита је; она чак и има упориште у Пакрацу, током ратног сукоба. На пример, „[п]рипадници оружаних снага Републике Хрватске убили су 14. децембра 1991. године Милана Марковића (1952) у дворишту његове куће у селу Пакрани. Његово тело оставили су несахрањено на месту убиства, па су га раскомадале свиње“ (Извештај 1992: 60).

Но, било би унеколико непрецизно појмити овај простор Републике Српске Крајине као простор примитивизма и заосталости, чак и у истим, ратним околностима. У Западној Славонији редовно је транспортована помоћ у храни, одећи, обући, хигијенским средствима, чему је велики допринос дала брига и пажња окучанског Кола српских сестара (Ећимовић 2017: 273).

Метонимији суровог примордијалног друштва („свиње, пацови, вране, црви“) још једна историјска чињеница као да опонира:

> Према својим стручним, образовним и професионалним искуствима и квалитетима многи [од становника регије, прим. аут.] су заснивали радни однос у војсци, полицији, здравству, просвјети, привреди, општинској и обласној управи. Убрзо су им се прикључиле и породице тако да се на том малом подручју, доласком УНПРОФОРА, почео одвијати један динамичан и садржајан живот (Ећимовић 2017: 273).

Уколико бисмо се окренули и неким координатама (територијалних) кретања, могле би се евентуално издвојити још неке разлике. Рецимо, уколико је Матијевићев јунак, према сопственом казивању, провео „двеста петнаест дана на ратишту“ (210), делује ли вероватно да један борац САО Западне Славоније не раздваја пакрачко ратиште од источнославонског ратишта? Јер, у својим реминисценцијама он помиње бомбардовање у „Даљ[у]“ (14), чему је био очевидац. Уколико ће сва његова приповедна концентрација дотицати период проведен на западнославонском ратишту, да ли је вероватно како би родно место Милутина Миланковића могло бити простор на коме се јунак-казивач *Пакраца* нашао као сведок?

Но, када говоримо о *разликама*, нужно је поменути једну привидну уједначеност романескног приповедања. Назовимо ову врсту мотивацијске перспективе „полугом једначења“. Њен семантички оквир у различитим случајевима могао би се проширити и на примере изван директне карактеролошке нијансираности.

Да бисмо конкретније објаснили о чему је реч, вратимо се почетку указивања на роман, то јест на осамљено приповедно место где се спомиње случај рушења цркве Свете Тројице у Пакрацу.

Помен о рушењу православне цркве сплетен је, наиме, с напоменом о томе да су и српски војници „њима“ „срушили њихову богомољу“ (69). Зашто је то битно и због чега би једну чињеницу, била она и истиносна, требало прихватити са великом обазривошћу?

Уколико роман мотивацијски дискретно раскрива идеју о изван-цивилизацијском устројству Крајине („свиње, пацови, вране, црви“), чини се како је евентуална опрезност потребна и када је реч о једначењу – злочина. Неоспоран је феномен да је сасвим конкретних и историјски фиксираних злочина било на свакој страни.

Но, уколико се суочавамо са неким облицима материјалних огрешења о стварносну слику једног романа који би се могао окарактерисати и историјским, можда делује донекле очекивано да се и материјална слика злочина може и сама предати *разлици*. А ово материјално огрешење требало би појмити са нарочитом обазривошћу: и уметничке, али и друштвено-културолошке природе.

О почецима сукоба, примера ради, у *Пакрацу* нема помена. Сужавање историјског елемента ипак треба разумети као композициону интенцију. Са друге стране, одређеним пострањивањем историјских узрока може се доћи до извесног слабљења наративног ослонца. У питању је, пре свега, спецификација романескног историјског простора. Тако, јунаково приповедање оставља по страни изузетне притиске хрватске стране на Пакрац „као центар духовности српског народа у Западној Славонији“ уочи рата, насилну промену националног састава полиције (Прибић, Продановић 1992: 22), као и још једну чињеницу. Уколико упоредимо збиљске догађаје и роман, можда би се могло напоменути да је феномен јављања „свињ[а], пацов[а], вран[а], црв[а]“ у Пакрацу покренут с оне стране која је по први пут од Другог светског рата, 2. марта 1991. године, отворила ватру на припаднике ЈНА[8] и започела рат у месту (в. Војчић 2024: 58).

Но, појединост шире конкретизације (почеци сукоба) не може се узети као децидно приповедно огрешење. Јер, исечак времена које главни јунак проводи на фронту не захтева сагледавање узрочно-последичног ланца догађаја у наведеном месту.

---

8 Неопходно је поменути, историјске перспективе ради, да улога Југословенске народне армије у Пакрацу и околини често јесте деловала загонетно. Војин Дабић поводом овога чак и наглашава: „[Н]ађите човека из западне Славоније, посебно из слатинског, пакрачког, даруварског краја, који ће рећи да је Армија пружила ефикасну помоћ. Она није пружила помоћ, а има индиција да није ни хтела“ (Дискусија /Батрић Јовановић и др./ 1992: 44). У броју *Експрес недељне ревије* од 8. 9. 1991. говори се и о томе да је на адресу Вељка Кадијевића, савезног секретара за народну одбрану СФРЈ, послат телефаксом „*преклињу[ћи]*“ апел бранилаца Окучана да ЈНА помогне (према: Лазић 1991: 197). ЈНА је Збору народне гарде просто предала велике количине наоружања након свог повлачења из касарни (Извештај 1992: 58), док се њено ангажовање сводило само на Пакрац; у жестоким борбама за Окучане, Дарувар, Грубишно Поље, Подравску Слатину, Ораховицу и Славонску Пожегу, српски припадници Територијалне одбране били су препуштени сами себи (Писмо 1992: 41).

Друга једна појединост приповедног казивања води сукоб у Пакрацу унеколико аморфној наративној атмосфери. Реч је о не сасвим великој развијености пакрачког простора 1991. године. Наиме, читалац романа тешко у свести конструише уметничку слику (поготово ако поседује знања о српској култури Западне Славоније) која би говорила да оно што се дешава у *Пакрацу* јесте део Пакраца. Овде се, међутим, издвајају поједини помени географских одредница који прецизирају утврђивање простора. Са друге стране, аморфност наратива саопштава да би се уместо „Пакрац" у наслову могло наћи било које место градског сукоба током грађанског рата, попут, рецимо, „Липик[а]" или „Белог Манастир[а]". Овакав тип произвољности, дакле, обрнути је учинак наративне интенције. Сужавајући простор и време у свести свог борца-приповедача, остварена је тражена перспектива ратне страве, али на рачун историјске димензије романа.

Ове приповедне појединости одређења простора имају свој корелат у дезоријентисаној свести главног јунака. На који начин се пак ова свест, као главно обележје приповедне мотивације, обликује у односу на оно што значи злочин – а злочина је, као и увек у сукобу, нагласимо то још једном, било и на једној и на другој страни?

Матијевићев јунак региструје злочине хрватске стране на неколико места у роману. На једном месту предочен је чак и његов покушај схватања корена сукоба: „А онда су Германи Кроатима у двориште бацили коску, њима су заблистале очи, завијорила се шаховница са сваке Месне заједнице. Шиварска индустрија није успевала да подмири тражњу црних кошуља. Чини ми се да су те епизоде претходиле нашем Пакрацу" (15). Јунак романа, чини се, прецизно памти и износи злочине који су присутни или у непосредном сећању или у причама других. Један од таквих злочина повезан је са назнакама „полуге једначења" на коју је потребно указати:

> Без пуцњаве, наше битисање није имало сврху. Вероватно су тако размишљали и момци са супротне стране. Ако не сви, онда сигурно њихови добровољци. Међу њима је било доста Загрепчана, они су се одликовали посебном суровошћу. То су нам открили људи који су побегли са њихове територије, као и један размењени заробљеник којем су Загребчани у Маринковом Селу резали груди и солили ране. И ми и они смо желели да рат траје што дуже, ако може унедоглед, јер кад стане клање, предстоји преиспитивање и суочавање (262).

„Стране" формације заиста и јесу починиле стравичне злочине у Западној Славонији. Тако, одред „црнокошуљаша" из Вировитице, под командом ХДЗ-овца Стојана Густина, од 13. августа почиње са бруталним нападима на Србе, најпре у Грубишном Пољу. Злочини који су спроведени извршени су са застрашујућом суровошћу, и то са већ унапред припремљеним списковима за ликвидацију (в. Из-

вештај 1992: 48; Стојановић 2016: 122–123).[9] Идентичан случај је и са „мерчеповцима", паравојном јединицом под командом Томислава Мерчепа, која је током августа и септембра убијала српске цивиле у Вуковару, потом убила трочлану српску породицу Зец у Загребу, око 280 Срба у Пакрачкој Пољани, око 110 српских цивила у Госпићу, и у многим другим местима (в. Аралица 2010: 125). Историјског контекста ради, вратићемо се на Мерчепову јединицу нешто касније, јер она би могла имати шире значење за роман, иако у роману ниједанпут није указано на њу. У погледу „страних" формација, дакле, напомене у *Пакрацу* предочавају тачно указивање на историјску димензију.

Напоменимо пак на овом месту једну уочљиву приповедну појединост.

Када се говори о злочинима и ратним окршајима у *Пакрацу*, чини се, помало збуњује мера по којој се поступци једне стране *ad hoc* једначе са поступцима оне супротне. У последњем наведеном пасусу као да је било мотивацијски неопходно напоменути како „и ми и они жели[мо] да рат потраје што дуже", и то одмах након помена о злочину који су спровели „Загрепчан[и]". Уколико се погледају и други примери рата, запазиће се идентичан случај. Рецимо: „Пакрачко поље је било пуно нагазних мина, што наших што њихових" (69); или: „Минска поља смо постављали и ми и Кроати, нико од нас није уцртавао у мапе где је шта стављено" (106); или, нешто теже уочљиво: „У Липику су се водиле тешке борбе, ми смо се спремали да нападнемо Пакрац да непријатељ своју војску не би могао да пошаље тамо" (309–310); или: „према нашим злочинцима Међународни суд [је] био много строжи него према онима са друге стране, прећуткујући чињеницу да већина, и наших и њихових, није ни изведена пред судије" (126); или, нарочито важно – на месту где се говори о хрватском масакру над Србима у једној шуми у околини Пакраца, при чему су масакрирани људи били завезани за дрвеће: „Нисмо их ни одвезали са дрвећа, ни сахранили. Могли смо барем запалити шуму, али ни то нисмо урадили. Удаљили смо се, одбијајући да о том призору размишљамо и икад разговарамо" (151). Равнодушност, дакле, према убијенима поново покреће „полугу једначења" – јер, уколико су „они" довољно у стању да таква убиства почине, „ми" смо подједнаком мером безосећајни када пролазимо мимо жртава.

Овим примерима, као и целовитом сликом добровољачког одреда којем је припојен главни јунак романа, дотичу се могуће назнаке идеолошких претпоставки, које су биле нарочито снажне кроз

9 Када говоримо о Грубишном Пољу, делује занимљиво да је велика хрватска офанзива на Папук и Билогору започела око 2. новембра 1991. године, управо у време када је кардинал Фрањо Кухарић наводио, у беседи на дан Свих светих, да „не желимо другога тлачити, убијати или нијекати му права! Желимо живјети са другима, али у пуној равноправности, поштовању и љубави" (Давидов, Станић 1992б: 88).

историјску прошлост. А „идеологија се јавља као фактор некохеренције“ који „разорно делује на настајање двају основних чинилаца литерарне творевине: индивидуализације и мотивације“ (Milošević 1984: 43). Овај радикални облик механизма „полуге једначења“ додатно се појачава дискредитацијом добровољачких јединица (31), маргинализацијом јединице којој јунак припада (36), њеним пијанством и слабом дисциплином (309), што би се све могло симболички подвести под слику јунакове мобилизације (63). Јединица је у роману *Пакрац* мотивацијски еквивалент формацијама супротне стране, а све оне заједно од Пакраца чине „*ūакао*“.

Но, приповедач романа је у принципу „једначења“ и конкретнији. Другим речима, уколико су досад наведени случајеви биле приповедне сугестије о томе да су и једни и други *исти*, приповедач-јунак ће у своје казивање увести и личност која је заслужна за то да „полуга једначења“ постане мотивацијски „*perpetuum mobile*“. У питању је лик Пепија.

Од самог почетка романа главни чинилац јунакове постратне трауме и јасан траг шизофреног поремећаја, Пепи није и „измишљен“ у једној појединачној свести. Он је борац пакрачког ратишта, непознатог порекла и нејасних карактеролошких диференцираности, које све скупа замењује једна: суровост према свакоме, не само непријатељу. Управо након раније поменутог виђења масакрираних људи у шуми, Пепи се дохвата двојице заробљених снајпериста: „[Н]ико из чете није могао да гледа како их мучиш. Сви су од тих сцена окретали главу, један од наших се онесвестио. У крвавом чину који си ти изводио нису уживали ни они са јаким желуцем“ (151). Овај сегмент казивања довршава се, надаље, и додатком „полуге једначења“, која се са Пепија шири на само средиште српске западнославонске војне команде: „Ја сам се тада на тренутак сетио младића са марамом око главе и упитао се како ли је он прошао у Бучју“ (151). Пепи, такође, трактором по земљи вуче младића неидентификоване (али вероватно српске) националности, да би му напослетку и одсекао главу, ножем (193–194). Низу злочина требало би придодати и злочин силовања певачице која је дошла са групом музичара у Бучје (262–264).[10]

Оно што делује потпуно очигледно, јесте то да стихијска снага Пепијевог убијања и мучења других, мотивацијски и композиционо

10 Сцена сексуалног насиља над певачицом можда има и свој етичко-типолошки корелат, као и раније споменути романи *Друīа књиīа Сеоба* и *Зимско љеīовање* – у високом модернизму наше литературе. Тако, певачица након Пепијевог насиља грубо одбија „љубазност и бригу“ јунака, и жели да му „ископа очи“ (264). На идентичан начин усамљена жена Селимовићеве *Тврђаве*, у рату, одбија пружену помоћ Ахмета Шабе након истог вида насиља, као и помоћ за сопствену децу (Селимовић 2006: 11–12). Отуд и тешки медитативни исказ: „Ја сам ту жену најтеже повриједио, теже него сви остали“ (Селимовић 2006: 12).

одговара злочинима експлицираних „Загрепчан[а]“, али и других сличних злочина супротне стране, злочина који су наговештени.

Но, на овом месту јавља се једна нова и врло битна (историјска) чињеница, а та чињеница одлучујуће проблематизује најмање два питања романа: 1) Да ли је Пепи одиста *„наш“*? и: 2) Да ли је роман *Пакрац* толико аморфан у својој историјској грађи да би се могло заиста тврдити како је приповедање о рату у овом славонском месту било произвољно, неослоњено на историјске изворе, и потпуни плод маште?

Једна историјска чињеница, на коју ћемо указати, рекло би се, можда може деловати сугестивно. Но, да би она сама била изоштренија, те да би се дао и евентуални одговор на горепоменуте недоумице, потребно је најпре присетити се једног феномена насталог у околини града Пакраца 1991. године. Он се зове логор у Марином Селу.

При помену овог, али и других сличних места из ратова деведесетих година, налазимо се пред једном занимљивом књижевноисторијском чињеницом. Српска књижевност дала је, наиме, огроман допринос наративу о Холокаусту и свим страхотама које су Холокауст пратиле. Међутим, делује приметно како су већа књижевна достигнућа везана за приповедање о српским страдањима у логору, из неког магловитог књижевноисторијског разлога – изостала. Ово није случај само са Јасеновцем, Јадовном, Сиском и другим местима истребљења током геноцида над Србима. О појави да су током грађанских ратова, у Хрватској и Босни и Херцеговини постојали логори у којима су Срби такође били мучени, злостављани и убијани, од Лоре (Сплит), Пакрачке Пољане, Мариног Села, Бановића, Челебића (Коњиц), до стравичних логорā у Посавини током прве половине 1992. године – српска књижевност ћути. Ова констатација нема никакву сугестивну тенденцију и држи се строго казивања о разлици.

Матијевићев *Пакрац* открива, случајно или не, свог јунака Пепија управо кроз једну појединост логорске историје. У самом роману, на једном месту издваја се напомена о логору у Пакрачкој Пољани:

> Кроати су током ноћи преко разгласа емитовали крике људи које су мучили у старој циглани на Пакрачкој пољани. Посипали су по њима сумпорну киселину, пекли их бренерима, терали да једни друге сакате... Било је сабласно, цела Пакрачка пољана је одјекивала јауцима. Кроати су, Пепи, сложићеш се са мном, ненадмашни садисти. Много тога се од њих може научити (174).[11]

11 Последњом реченицом овог пасуса још једном се потцртава дејство „полуге једначења“. То што смо „ми“ спремни да од „ненадмашни[х] садист[а]“ „много шта научи[мо]“, значило би да смо суштински предодређени да будемо као они.

Пуштању разгласа са крицима данас се, нажалост, и по свему судећи, знатно теже може ући у траг. Но, оно што свакако остаје као отворено поље историјске локализације јесу логори за Србе Пакрачка Пољана и Марино Село. Према подацима „Веритаса", од 2500 српских цивила који су убијени у Западној Славонији у периоду између октобра 1991. и марта 1992. године, у ова два логора пронађени су посмртни остаци три стотине убијених Срба (уп. Аврамов 2009: 31; уп. и: Меморандум 1992: 71).

Управо је раније споменута јединица Томислава Мерчепа одговорна за смрти у Пакрачкој Пољани (в. Аралица 2010: 125), што може и директно значити како су у позадини разгласа смрти у *Пакрацу* заправо „мерчеповци". Прецизније, реч је о специјалној јединици МУП-а Хрватске по имену „Јесење лишће"; њен командант био је Мерчеп, „дозаповједник" Миро Бајрамовић, а у групи су се налазили многи који су лично учествовали у егзекуцијама (в. Аврамов 2010: 31). Индикативно је да Бајрамовић описује, у свом исказу, убијања Срба веома сличним методама које су описане у *Пакрацу*.

По струци машински инжењер, отац четворо деце, овај хрватски полицајац у интервјуу *Feral Tribune*-у од 8. септембра 1997, описао је систем ликвидације. По његовим речима, затвореници су били смештени у подруму основне школе. Тортура се састојала у „паљењу затвореника из боце плина, а затим [би се затвореници полили] сирћетом по гениталијама и очима". Мучења су вршена и прикључком на струју, а затим им је на отворене ране сипано сирће. „Забијали би им мале чавле под нокте. Кад на то спојите трофазну струју, од човјека не остане ништа. Пепео" (Аврамов 2009: 31). Свом исказу Миро Бајрамовић придодаје: „'Нисам имао осјећај да су Срби људи као ми'" (Аврамов 2009: 31). Овим исказима требало би, исто тако, придодати и чињеницу да су хрватски „полицајци [у логорима, прим. аут.] наживо жртвама секли делове тела, а затим их терали да их једу" (Целајлија 2005: 126; в. такође податке о мучењима у: Извештај 1992: 52).

Према Бајрамовићевом казивању (при осуди за злочине), у оба логора пакрачке околине убијено је око 270 Срба (Целајлија 2005: 126). Лекар Ђорђе Гуњевић, који је током сукоба радио у градској болници, био је интерниран у Пакрачку Пољану (што је уједно и наслов његове књиге сећања). Док су Срби довођени у логор не само из Пакраца, већ и из интернирања у Загребу и Керестинцу (Аралица 2010: 126), свима су мучења била заједничка. Гуњевић о томе пише:

> Ти тренуци су били ужасни. Помоћи ни откуда. Био сам на ивици живчаног слома, спреман да ме убију само да се те страхоте окончају. Мој ум није могао прихватити све оно што нам је чињено у име неке идеје или

не знам чега. Било је ужасно гледати како по наређењу притвореници – логораши, угледни грађани и озбиљни људи, шамарају један другог док се у исто вријеме неко смије и ужива у нељудском поступању (Gunjević 2010: 90).

Подударношћу између реалних догађаја зверског убијања и описа бруталности у *Пакрацу*, снижава се ниво произвољности приповедног текста. И надаље, ова књижевна чињеница упућује на то како је аутору могло бити познато нешто од погубљења у Пакрачкој Пољани. Томе доприноси и, на пример, појединост да је у роману прецизно обележено место мучења: „Кроати су током ноћи преко разгласа емитовали крике људи које су мучили у старој циглани на Пакрачкој пољани" (174). „[С]тара циглана" у „Пакрачкој пољани" заиста јесте *то* место на којем су се дешавала погубљења Срба (в. Штрбац 2011: 14).

Међутим, да би се унеколико проширила перспектива познавања логора, те да би се евентуално са још једне тачке гледишта разумела Пепијева мотивација, потребно је укратко назначити неколико појединости о другом логору – оном у Марином Селу.

У Марином Селу, смештеном између Пакраца и Кутине, припадници војне полиције Збора народне гарде Републике Хрватске створили су у последњем кварталу 1991. године привремени концентрациони логор у угоститељском објекту „Рибарска колиба" (Извештај 1992: 52).

На овом месту интересује нас, сада, једна појединост сведочења Србина Јове Крајиновића, који је заједно са својим оцем Мијом био затворен и мучен у „Рибарској колиби" у Марином Селу. Из једног казивања о томе, читалац романа *Пакрац* могао би наићи на једну значајну појединост:

Док су били у подруму Рибарске колибе у Марином Селу успели су да чују [Мијо и Јово Крајиновић, прим. аут.] имена неких лица која су вршила мучења и убијања. Сећа се [Јово Крајиновић, прим. аут.] да су тамо били Владо Кец, Гојко Боро звани „Еки" и Полето из Плоштине. Приликом хапшења у самом Кипу [селу код Дарувара, одакле је и био највећи број Срба страдалих у Марином Селу, прим. аут.], *у редовима хрватских јединица били су Јосип Хуњек, звани „Пепо" из Липика* и Кеја Ивана Јошњак. Из даруварског МУП-а били су Жељко, Зоран и Дамир Шепл (Кнежевић 1992: 437; курзив наш).

Хуњеково име налази се и у *Извештају комисији експерата на основи Резолуције Савета безбедности 780*, који је поднела Савезна влада Републике Југославије 1992. године. У њој се, тачно према исказу Мије Крајиновића, датом Црвеном крсту, горенаведена имена – међу њима и: *Јосип Хуњек* – наводе као починиоци масакра „14 лица српске националности из села Кип и Клиса у близини Дару-

вара“ (Izveštaj 1992: 1).[12] Хуњек, звани Пепо, заробљен је од српских снага 1. 12. 1991. године у Дољанима близу Дарувара, након чега је одведен у затвор Бијела, где је био мучен и убијен (Optužnica 1997: 4).[13] Иначе, два хрватска портала – *MaxPortal* и *Nacional.hr* објавила су, 15. априла 2016, односно 10. марта 2020. године, податке о лицима које ће Република Србија тражити због ратних злочина. Ови подаци су, дакле, пре објављивања *Пакраца* били јавно доступни, и они би можда могли проговорити релативно једноставном могућношћу приступа. Јер, по веровању Андреја Тишме, „[с]упериорност нових медија у односу на класичне облике комуникације испољава се [...] у [...] хипердимензионалности и нематеријалности светске мреже“ (Вранеш 2022: 362).

Ипак, евентуално проширење информативног поља у овим, јавно доступним информацијама и хипотетичкој повезаности литерарног дела са њима не делује вероватно. Јер, нити у једном од назначених извора на порталима, Хуњеково име не помиње се са надимком: „Пепо“. Остаје отворено питање да ли је нешто од ових података можда могло бити познато романсијеру.

Шта сви ови подаци, уопште, могу да наговесте? Најпре, очигледно је да између Матијевићевог *Пеђија* и хрватског полицајца егзекутора *Пеђе* постоји лексичка кореспонденција. Као друго, обојица делују, паралелним постављањем стварности и имагинарног, на истом подручју – Западна Славонија, Липик, Пакрац, околина Новске и Дарувара. Као треће и најважније: обојица јесу виновници тешких ратних злочина.

Деловало би снагом коинциденције да појединац који је окарактерисан као највећи убица у роману *Пакрац*, и то из редова српских јединица – буде именован идентичним надимком који носи један хрватски злочинац из логора Марино Село у близини Пакраца. Уколико заиста јесте реч о правој случајности, то би значило како консултовање историјске грађе на овом месту ипак није доследно спроведено, па је у приповедном тексту ова чињеница наишла на своју осетљиву репрезентацију.

Из овога произлази могућност повратка аморфној слици света у *Пакрацу*. Та појединост пак, не може бити олако прихваћена. Тематика људског страдања снижава простор за уметничку произвољност, без „насиља“ над ауторском слободом и с позивањем на дигнитет којем и сама уметност треба да служи.

Другим речима, можда постоје случајеви када историјска компонента треба да буде проширена на рачун индивидуалне мотивације, а да се притом ова екстензија не појми као споменуто насиље над ау-

12 Срдачно захваљујемо Музеју жртава геноцида на увиду у овај документ.

13 Срдачно захваљујемо Музеју жртава геноцида на увиду у овај документ.

торском слободом. Да је роман могао ићи овим правцем, сведочи и погрешно именовање логора у Марином Селу. Уместо *Марино* Село, Матијевићев приповедач логор назива „*Маринково* сел[о]“ (262; курзив наш). У Западној Славонији нема таквог топонима, што значи да се опис спроведеног мучења може лоцирати само на логор у Марином Селу.

Уколико пак није реч о случајности и произвољности у случају Јосипа Хуњека Пепе – налазимо се пред књижевном интенцијом која представља климакс „полуге једначења“.

Та чињеница значи да је борац из српских редова понео име и обележја злочинца супротне стране – да би се „изједначио“ ниво спровођења злочина у Пакрацу и његовој околини 1991. године. Другачије речено, – збиљски – Хрват злочинац постао је – имагинирани – Србин убица у роману, у интенцији да се изједначи ниво између „нас“ и „њих“. А у овој књижевној чињеници можда може бити садржано важно полазиште романа, чијим сагледавањем се боље могу разумети и сама „полуга једначења“ и представе о српском цивилизацијском кругу Пакраца, али и неколике друге појединости.

Рецимо, у једној од представа хрватских злочина у Пакрацу, према казивању у роману, долази до страдања српског борца, заробљеника, који је стравично масакриран (в. 174–175). Разлог његовог бруталног усмрћења лежи у томе што се „звао и презивао исто као наш председник и само због тога су се над њим толико изживљавали“ (175). На другом месту романа пак, долази до још једне евокације познатог имена, поред овде истакнутог помена Слободана Милошевића.

Реалијом романа, која може одати утисак и намерне симболизације, један од зависника од опијата на београдској улици, Комбуха, „[н]ађен је мртав“ (282). Појединост од значаја јесте да се овај припадник друштвене маргине звао „Радомир Константиновић“ (283). Појединост од још већег значаја јесте то да се за Комбухиног имењака и презимењака употребљава израз „наш велики филозоф“ (283).[14] Појединост од највећег значаја јесте – да је за тачку гледишта бившег ратника „велики филозоф“ управо неко за кога се „*идеолошко* јавља у облику укидања *егзистенцијалног*“ (Ломпар 2023: 332; курзив М. Л.), и чије је дело обележено различитим виђењима која нису избегавала указивање на идеологизацију (в. Вранеш 2023: 17). У сумарном посматрању може се разумети да су једине две историјске личности ближе споменуте у роману који дотиче проблем страдања

14 Право име, које јунаку-приповедачу саопштава Миљана, њој није било познато у значењском смислу филозофа Константиновића. Доказ томе је што „Радомир Константиновић“ за Миљану јесте „неки филозоф“ (283). То значи да исказ „наш велики филозоф“ (283) може да припадне само перспективи јунака-приповедача.

у Пакрацу и његовој околини 1991. године, заправо Слободан Милошевић и Радомир Константиновић.

Притом, оба јунака, и непознати војник и булеварски улични свирач, представљени су мартиријумски и, при томе, обележени су *omen*-ом интенционалне или иронизацијске идеолошке провенијенције.

Ове појединости као да упућују на још једно важно мотивацијско исходиште главног јунака *Пакраца*. Оно би се уједно могло представити завршним и, притом, важним у погледу историјских перспектива романа.

***

Као изузетни познавалац српског књижевног наслеђа Крајине, Душан Иванић на једном месту својих промишљања о књижевном континуитету крајишких Срба напомиње, између осталог, једну чињеницу од посебног значаја. Иванић је, наиме, уверења да након стварања издвојених држава, а „поготово послије осамостаљења Србије и преласка књижевног центра у Београд, духовна дјелатност српског народа у Крајини добија семиотичка обиљежја *граничне културе*, што оставља непосредне посљедице на смјер обликотворних и смисаоних сила књижевних дјела“ (Иванић 1997: 348; курзив Д. И.). Постајући „граничн[а] култур[а]“, афирмација Срба Крајине, у стваралачком смислу, већ *per se* носи ознаку нечег што стоји (неправедно) издвојено и пострањено.

У односу на то, споменути „центар“, по природи ствари, у било којој матици света или историјског момента – у односу на „гранич[у] култур[у]“ – треба да делује интегришућом (културолошком) снагом. А та интегришућа снага, као индуктивно стремљење, увек јесте и треба да буде историјска свест, о којој се већ може нашироко говорити и чему смо, управо из овог разлога, и посветили добар део почетних етапа овог написа.

У каквом тоналитету стоји роман *Пакрац* у односу на задатак културног обликовања управо оног простора који је „гранич[ни]“? Како запажа Јасмина Ахметагић, у овом роману „пакрачко ратиште постаје симбол свеколиког зла, оргијања мрачних нагона на свим балканским и иним ратиштима (Ахметагић 2024: 105). Из овога јесте потпуно јасно, и притом неоспорно да се поступком књижевне симболизације може приступити било ком елементу стварносног или имагинираног света. У наставку своје интерпретације критичарка, објашњавајући наративни приступ, изриче управо оно што отвара пут „симбол[изацији]“:

> Аутору (као и свој доброј књижевности) циљ је надисторијски поглед који историју узима као грађу, у намери да изнесе дубоке антрополошке истине (Исто: 106).

Уколико је историја „грађ[а]“, чини се како би њен циљ могао бити чвршће везивање за ниво реалности романа, чиме би се створио стабилнији пут у „симбол[изацију]“. Другим речима, можда перспективу можемо поставити и нешто измењеније: неки аспект романа требало би да је историјски утемељенији с циљем да постане симбол. Ово је, рекло би се, случај са историјским основама романā највећих уметника српске модернистичке књижевности. „[Н]адисторијски поглед“ у њима настаје управо захваљујући томе што је мост на Дрини најчвршће фундиран у просторвреме, или што су мемоари Симеона Пишчевића и њихове теме остављени као полазиште највеће „надисторијс[е]“.

Постављањем питања о историји ни не може се говорити о дужности „центра“ да казује о својој културној периферији, како је то прецизно истакао Иванић. Уколико је историја у роману од маргиналног приповедног значаја, онда је отежаније тражити од дела да казује о неким облицима (своје националне) културне прошлости.

Како се из различитих сегмената анализе можда могло приметити, приповедачка интенција *Пакраца* није ишла у смеру „надисторијск[ог] поглед[а]“, јер се историјска компонента у *Пакрацу* често умањује на рачун индивидуалне мотивације. Интенција се више усмерава другом сегменту, који је критичарка нагласила – антрополошкој истини, која је обележена постратном свешћу и непосредним сведочењем о злочинима.

Консеквентно, оно што и јесте представљено као вид „историј[е]“, требало би разматрати с нарочитом опрезношћу. Из овога, ставови о пакрачкој цивилизацији, покретање механизма „полуге једначења“, евентуални идеолошки наноси, те намерно или случајно изокретање Пепија (Пепе), од једног наративног момента до другог, теже да се издвоје из опсега књижевног текста.

Сви ови елементи сагледавања припадају домену строго поетичког питања, и немају никакво сугестивно одређење.

Њега задаје сâм казивач-јунак на једном месту, излазећи ван уметничког медијума и директно експлицирајући нешто што личи на идеолошки момент. И ово је неуралгично место приповедног текста које, можда, усмерава стрелице књижевноисторијских и критичких рефлексија у једном правцу.

Наиме, у једном од својих солилоквијума јунак романа изриче необичне дигресије у односу на оружано средство којим ће сâм себи одузети живот. Управо у тим одаљавањима од бајонета – предмета – настаје историјска констатација:

> Мој бајонет је, Пепи, подсећао на каму која је до јуче стајала изложена у Музеју НОБ-а, а однедавно је у централној просторији Музеја геноцида. Музеј је отворен захваљујући донацији из Европске уније. Истина, дона-

> ција је била намењена за развој привреде, али не може матора, сенилна Европа знати шта је нама Балканцима најпотребније (273).

Неколико је елемената ових исказа којима ћемо покушати да се окренемо.

То што је „кам[а]“ повезница Музеј[а] НОБ-а и Музеја геноцида не делује сасвим најјасније. Да ли то значи да су некадашњи комунисти-првоборци сада „злоупотребљени“ као „српске жртве“ – уз пренебрегавање чињенице да је највећи део тих првобораца био из редова српског народа, чега је био свестан и сâм Адолф Хитлер (в. Трифковић 2022: 273)? У сваком случају, чињенично огрешење, вероватно мотивисано антиратним ставом, узрокује и пренебрегнутост чињенице да нити у времену радње романа, па ни данас, Музеј геноцида, нажалост, још увек нема своју „централн[у] просториј[у]“, нити било какав изложбени простор. Слично, ни став о „донацији[и] Европске уније“ не може имати неког видљивијег ослонца.

Наспрам овога, као да се изнова наговештава идеолошки нанос казивања. Он је, чини се, видљивији у превладавању прагматизма над историјском свешћу, то јест у одабиру „хлеба“ наспрам „Царства небеског“ по библијској парадигми Христовог кушања у пустињи (Мт 4: 1–4). Јер, јунак-приповедач наспрам велике меморабилије оличене у Музеју, радије бира економску развијеност. Овакво расположење може бити условљено и постратним негативизмом; али, уколико се оно постави напоредо принципу „полуге једначења“, акценти идеолошке мотивације као да би могли указати и на (не)планирану симбиозу.

Ипак, највећу пажњу завређује појединост да „нама Балканцима“ свакако јесте „најпотребније“ то да – зарад историјске свести, на коју има право сваки народ на свету – не заборавимо како је „[у] последњих сто година, током 20. века, српски народ нестао или је на путу потпуног нестанка из западних регија Балканског полуострва [где се налази и Пакрац, прим. аут.]“ (Диклић 2010: 71; курзив наш). Поставља се питање: Зар један Музеј може бити толико непотребан – као природна реакција на истребљење, и то пред народом који је на путу нестанка (или је већ потпуно нестао)? И даље, да ли ћемо на овом месту, говорећи о „надисторијс[и]“, можда заборавити како српског народа у Пакрацу данас једва да има – што није чињеница „надисторијс[е]“, већ, само: историје?

На једној „страни“ пакрачке линије разграничења затиче нас, дакле, став о непотребности Музеја, став који је мотивацијски импулс антиратног става или мотивацијски идеолошки нанос. На другој страни пак, супротној од оне којој је припадао главни јунак романа, затичемо различите историјске реалије које се тичу, на пример, једног карактеристичног Музеја геноцида – Спомен-подручја Јасеновац. Оно је одлуком Владе „под бројем 34 од 13. децембра 1991.

године“ смањено у броју радника са 25 на шесторицу (Брдар 1992: 145); 1991. године нису ни осигурана средства за исто Спомен-подручје (Брдар 1992: 145). „У августу 1991. године, већина радника, углавном Срба, бјежи из Спомен-подручја Јасеновац, спасавајући сопствену главу“ (Брдар 1992: 145). Гојко Бузаџић, члан савета Спомен-подручја није успео да побегне, већ је од стране ЗНГ одведен у Галдово, према његовим речима, „нови Јасеновац“ (Брдар 1992: 145).

Исказ Матијевићевог јунака о „Музеј[у] геноцида“ долази у необичну сличност са „потребом“ супротне стране за Спомен-подручјем Јасеновац у датом историјском тренутку. А преклапање две линије разумевања Јасеновца било би саморазумљиво једино уколико би два одговора, српски и хрватски, на питање: Чему Музеј геноцида? – била афирмативна и иста.

Но, људска уметност не може бити разумљива уколико било који критички контекст преклопи слободно кретање духа. Стога, нити у једном ставу овог указивања, нити у једном од његових тачака које би се можда могле назвати неуралгичким, не подразумевамо ништа више од указивања на – *разлике*. Чак ни облици насиља, чести у *Пакрацу* и необично изједначени, нису искључив маркер једино дестабилизовања српске културне цивилизације. Како на једном месту својих културолошких промишљања наводи Лајонел Трилинг:

> Када год у савременој књижевности наиђемо на насиље [...] на инсистирање на бедном и одвратном, и на увреду нанету владајућем моралу или уобичајеном начину живота, можемо претпоставити да смо суочени са намером да се уништи привидно добро; да смо суочени са оном духовношћу [...] која опстаје захваљујући насиљу над тим привидним добром (Trilling 1966: 78).[15]

Притом, финални закључци у правцу афирмације нипошто немају ону врсту намере која би потцртавала неку скривеност. Такав „модел“ значио би да *иза* једног става, њему супротан и прећутан бива још више наглашен, јер, како је тврдио Никола Милошевић, „у свету књижевних дела потмуле експлозије имају највећу снагу“ (Милошевић 1970: 224). Такве врсте експлозија неће се чути у овом тумачењу.

Можда експлозије и детонације у Пакрацу 1991. године и јесу биле највише „потмуле“ иако нису биле нимало пригушене. Но, уметност *Пакраца* заштитила их је од заборава, макар и у својеврсном „апофатичком“ облику – уколико историјски критеријум за тренутак заклонимо. Роман на који смо покушали да укажемо мо-

15 У оригиналу: “Whenever in modern literature we find violence, […] and an insistence upon the sordid and the disgusting, and an insult offered to the prevailing morality or habit of life, we may assume that we are in the presence of the intention to destroy specious good, that we are being confronted by that spriritуality, […] which subsists upon violence against the specious good” (Trilling 1966: 78).

жда није доследно ишао за историјом, али његове „експлозије“ нимало не одступају од антиратног становишта, које је безусловни момент сваког хуманистичког приступа – или Човека оствареног не-насиљем.

А можда зарад овог, вероватно јединог могућег превладавања свих зверстава рата, историју и треба жртвовати.

Литература

Аврамов 2009: Смиља Аврамов. „Геноцид над српским народом“. У: *Грађански рат у Хрватској 1991–1995*, зборник радова 5. Прир. Михајло М. Вучинић. Београд – Книн: Удружење Срба из Хрватске: Сигнатуре – Српско културно друштво „Зора“, 2009, 9–40.

Аралица 2010: Ђуро Аралица. „Сталност геноцидних намера и планова“. У: *Грађански рат у Хрватској 1991–1995*, зборник радова 6. Прир. Михајло М. Вучинић. Београд – Книн: Удружење Срба из Хрватске: Сигнатуре – Српско културно друштво „Зора“, 2010, 119–143.

Ахметагић 2024: Јасмина Ахметагић. „Злочинац је (увек) други: *Пакрац* Владана Матијевића“. У: *Ми и други кроз визуру Косова и Метохије:* тематски зборник научних радова, књ. 1, Језик и књижевност. Ур. и прир. Мирјана Бечејски и Ана Мумовић. Лепосавић: Институт за српску културу Приштина, 2024, 97–109.

Библија, Свето Писмо. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 2014.

Бојић 2005: Душица Бојић. „Операција ’Бљесак’ у Западној Славонији према изјавама српских избеглица“. У: *Грађански рат у Хрватској 1991–1995*, зборник радова. Прир. Михајло М. Вучинић. Београд – Книн: Удружење Срба из Хрватске: Сигнатуре – Српско културно друштво „Зора“, 2005, 139–154.

Брдар 1992: Симо Брдар. „Јасеновац и потомци с обје стране Саве и савјести“. У: *Ратни злочини и злочини геноцида 1991–1992*. Прир. Милан Булајић, ур. Радован Самарџић. Београд: Српска академија наука и уметности, 1992, 143–149.

Будимир 2017: Милојко Будимир. *Споменичка баштина Срба са подручја данашње Републике Хрватске: поводом седам вјекова манастира Крупа у Далмацији*, 2. допуњено издање. Београд – Книн: Удружење Срба из Хрватске – Српско културно друштво „Зора“, 2017.

Видовић 2024: Жарко Видовић. *Срби у Југославији и Европи*, 2. издање. Београд: Catena mundi – Задужбина Жарко Видовић, 2024.

Вранеш 2022: Бранко Вранеш. „Српска мисао о књижевности у доба хипертекста“. *Књижевна историја*, год. 54, бр. 176, 2022, 361–381.

Вранеш 2023: Бранко Вранеш. *Критичари у дијалогу: Р. Константиновић, Н. Петковић, А. Јерков о српској поезији 20. века*. Београд: Савез славистичких друштава Србије, 2023.

Дабић 2020: Војин С. Дабић. *Мала Влашка (Parva Walachia): прилог историји српског народа у Славонији од XVI до XVIII века*. Нови Сад: Матица српска, 2020.

Давидов, Станић 1992а: Динко Давидов, Радомир Станић. *Геноцид над Србима: споменици 1941–1945, 1991–1995 / Genocide against the Serbs: Monuments 1941–1945, 1991–1995*. Београд: Музеј примењене уметности, 1992.

Давидов, Станић 1992б: Динко Давидов, Радомир Станић. *Геноцид над Србима: жртве 1941–1945, 1991–1995 / Genocide against the Serbs: Victims 1941–1945, 1991–1995*. Београд: Музеј примењене уметности, 1992.

Давидов, Станић, Тимотијевић 1992: Динко Давидов, Радомир Станић, Мирослав Тимотијевић. *Ратна страдања православних храмова 1991*. Београд: Министарство за информације Републике Србије – Министарство културе Републике Србије – Републички завод за заштиту споменика културе Србије – Завод за међународну научну, просветну, културну и техничку сарадњу Републике Србије, 1992.

Диклић 2010: Момчило Диклић. „Нестајање српског народа из западних региона Балканског полуострва". У: *Грађански рат у Хрватској 1991–1995*, зборник радова 6. Прир. Михајло М. Вучинић. Београд – Книн: Удружење Срба из Хрватске: Сигнатуре – Српско културно друштво „Зора", 2010, 71–91.

Дискусија (Батрић Јовановић и др.) 1992: Дискусија поводом уводног излагања др Милана Булајића. У: *Ратни злочини и злочини геноцида 1991–1992*. Прир. Милан Булајић, ур. Радован Самарџић. Београд: Српска академија наука и уметности, 1992, 33–62.

Духовни геноцид 2005: *Духовни геноцид на простору бивше СФТ[sic]Ј*. Прир. одбор Љубиша Фолић, Саша Поповић, Петар Пашић, Нењо Ђевић, Мирко Шуњур; прев. Душан Грбић. Источно Сарајево: НИП Прес, 2005.

Ећимовић 2017: Душан Ећимовић. „Избеглиштво у Западној Славонији као резултат и последица етничког чишћења". У: *Грађански рат у Хрватској (1991–1995)*, зборник радова 19. Прир. Милојко Будимир, ур. Маринко М. Вучинић. Београд – Книн: Удружење Срба из Хрватске – Српска читаоница „Др Јован Рашковић" – Српско културно друштво „Зора", 2023, 271–275.

Иванић 1997: Душан Иванић. „Књижевно насљеђе српског народа Крајине / Крајишких Срба у науци о књижевности". У: *Књижевно насљеђе Српске Крајине*, зборник радова. Ур. Марија Клеут. Нови Сад: Матица српска, 1997, 347–354.

Ивић 2014: Алекса Ивић. *Сеоба Срба у Хрватску и Славонију: репринт чланка из часописа „Дело"*. Прир. Маринко М. Вучинић. Београ – Книн: Удружење Срба из Хрватске, 2014.

Извештај 1992: „Извештај Српског Сабора о прогону српског народа и етничком чишћењу Западне Славоније од стране власти Републике Хрватске". У: *Чињенице о Западној Славонији*. Пакрац: Регионално удружење Срба Западне Славоније, 1992, 44–69.

Кнежевић 1992: Драган Кнежевић. „Страдања становништва у селима Кип и Паулин Двор као предмет разматрања Међународне комисије за службу тражења“. У: *Ратни злочини и злочини геноцида 1991–1992*. Прир. Милан Булајић, ур. Радован Самарџић. Београд: Српска академија наука и уметности, 1992, 433–443.

Лазић 1991: *Страдања ’91*. Сведочанства забележила књигу прир. Марија Лазић. Сомбор – Карловац: Библиотека 37 – часопис „Осврит“, 1991.

Ломпар 2023: Мило Ломпар. *Дух самопорицања: прилог критици српске културне политике; У сенци туђинске власти*, тринаесто издање. Београд: Catena mundi, 2023.

Меморандум 1992: „Меморандум Владе СРЈ о кршењу људских права и етничком чишћењу Срба од стране власти Републике Хрватске“. У: *Чињенице о Западној Славонији*. Пакрац: Регионално удружење Срба Западне Славоније, 1992, 70–73.

Милеуснић 1997: Слободан Милеуснић. *Духовни геноцид: преглед порушених, оштећених и обесвећених цркава, манастира и других црквених објеката у рату 1991–1995 (1997) / Spiritual Genocide: a survey of destroyed, damaged and desecrated churches, monasteries and other church building during the war 1991–1995 (1997)*. Београд: Музеј Српске православне цркве, 1997.

Милошевић 1970: Никола Милошевић. *Роман Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга (коло LXIII, књига 427), 1970.

Пантелић 1990: Епископ славонски Лукијан (Пантелић). Предговор у: *Српске рукописне и штампане књиге у Славонији од XV до XVIII века*. Пакрац – Београд: Епархија славонска – Народна библиотека Србије, 1990, IX–XII.

Писмо 1992: „Писмо председника Државног комитета за сарадњу са представницима Уједињених нација, упућено генералном секретару ОУН“. У: *Чињенице о Западној Славонији*. Пакрац: Регионално удружење Срба Западне Славоније, 1992, 37–43.

Пријић, Продановић 1992: Марко Пријић, Јовица Продановић. „Западна Славонија: геополитички смисао“. У: *Чињенице о Западној Славонији*. Пакрац: Регионално удружење Срба Западне Славоније, 1992, 19–28.

Селенић 1997: Слободан Селенић. *Убиство с предумишљајем*. Београд: Просвета, 1997.

Селимовић 2006: Меша Селимовић. *Тврђава*. Београд: Драганић, 2006.

Споменица 1996: *Споменица о српском православном владичанству пакрачком*. Београд: Музеј Српске православне цркве, 1996.

Станковић 1992: „Судскомедицинска обдукција у доказивању злочина“. У: *Ратни злочини и злочини геноцида 1991–1992*. Прир. . Милан Булајић, ур. Радован Самарџић. Београд: Српска академија наука и уметности, 1992, 363–368.

Стојановић 2016: Тихомир М. Стојановић. „Завршница“. У: *Пакрачки декрет: завичајни часопис за књижевност и културу крајишких*

Срба Западне Славоније, I/2, гл. уредник Стојан Продановић. Рума: Стојан Продановић, 2016, 120–127.

Теодосије 1988: Теодосије. *Житија*. Стара српска књижевност у 24 књиге, књига пета, свеска прва. Прир. Димитрије Богдановић, данашња језичка верзија Лазар Мирковић и Димитрије Богдановић. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988.

Трифковић 2022: Срђа Трифковић. *Усташе: балканско срце таме*. Београд: Catena mundi, 2022.

Црњански 1996: Милош Црњански. *Друга књига Сеоба*. Прир. Душан Иванић. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – БИГЗ – Српска књижевна задруга – L'Age d'Homme.

Црњански 2006: Милош Црњански. *Роман о Лондону*. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – БИГЗ – Српска књижевна задруга – L'Age d'Homme, 2006.

Чињенице о Западној Славонији 1992: „Уместо предговора". У: *Чињенице о Западној Славонији*. Пакрац: Регионално удружење Срба Западне Славоније, 1992, 3–6.

Чоловић, Чоловић 2004: Даница Каћа Чоловић, Срђан Чоловић. *Племенита Мис Ирби, добротвор српског народа*. Србиње – Дабар – Книн – Београд: Српско културно друштво „Зора", 2004.

Ћирилов 2016: Јован Ћирилов. „Пакрац". У: *Пакрачки декрет: завичајни часопис за књижевност и културу крајишких Срба Западне Славоније*, I/2, гл. уредник Стојан Продановић. Рума: Стојан Продановић, 2016, 5–6.

Ћопић 2018: Бранко Ћопић, „Пакрачи декрет" У: *Пакрачки декрет: завичајни часопис за књижевност и културу крајишких Срба Западне Славоније*, III/5, гл. уредник Стојан Продановић. Рума: Стојан Продановић, 2018, 17.

Џелајлија 2005: Стојан Џелајлија. „Злочини хрватске војске и хрватске полиције у Западној Славонији 1991. и 1992. године". У: *Грађански рат у Хрватској 1991–1995*, зборник радова. Прир. Михајло М. Вучинић. Београд – Книн: Удружење Срба из Хрватске: Сигнатуре – Српско културно друштво „Зора", 2005, 121–138.

Шеатовић 2021: Светлана Шеатовић. „Аркадијска Атлантида: реална и имагинарна Славонија у делима Славице Гарође и Драге Кекановића". У: *Савремено стање идентитета крајишких Срба*, зборник радова [са научног скупа „Савремено стање идентитета крајишких Срба", одржаног у Матици српској 29. новембра 2019]. Организациони одбор Душан Иванић... [и др.]. Нови Сад: Матица српска, 2021, 349–361.

Штрбац 2011: Саво Штрбац. „Злочини над Србима на простору Хрватске и бивше РСК у периоду 1990–1998. године". У: *Грађански рат у Хрватској 1991–1995*, зборник радова 7. Прир. Михајло М. Вучинић. Београд – Книн: Удружење Срба из Хрватске: Сигнатуре – Српско културно друштво „Зора", 2011, 9–54.

*

Ajdačić 1992–1996: Dejan Ajdačić. „Tipovi odstupanja od stvarnosti u istorijskom romanu". У: *Историјски роман:* зборник радова. Ур. Миодраг Матицки. Београд – Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Институт за књижевност, 1992–1996, 245–252.

Benjamin 1974: Walter Benjamin. *Eseji*. Beograd: Nolit, 1974.

Bojčić 2024: Čedomir Bojčić. *Vidimo se sutra: sjećanja na događaje u Pakracu 1990–1991. godine*. Valjevo: Č. Bojčić, 2024.

Got 2012: Beris Got. „Etička kritika umetnosti". У: *Etička kritika umetnosti: ogledi iz savremene analitičke estetike*. Prir. Aleksandra Kostić, prev. Aleksandra Kostić i Goran Bojović. Beograd: Fedon, 2012, 23–59.

Gunjević 2010: Đorđe Gunjević. *Evakuiran u Pakračku Poljanu: dnevničko-memoarski zapisi*. Zagreb; Documenta – Centar za suočavanje s prošlošću Kuća ljudskih prava, 2010.

Izveštaj 1992: *Izveštaj komisiji eksperata ustanovljenoj na osnovi rezolucije Saveta bezbednosti 780 (1992)*. Beograd: Savezna vlada Republike Jugoslavije Zu/Sg-780/92/DOC-1/S.

Kempf 1998: Julije Kempf. *Oko Psunja: zemljopisno-povijesne crtice za mladež*. Zagreb: Srpsko kulturno društvo „Prosvjeta", 1998.

Matijević 2024: Vladan Matijević. *Pakrac*, 3. izdanje. Beograd: Laguna, 2024.

Milošević 1984: Nikola Milošević. *Ideologija*, *psihologija i stvaralaštvo*, drugo izdanje. Beograd: Prosveta, 1984.

Optužnica 1997: *Optužnica Županijskom sudu u Bjelovaru*. Bjelovar: Republika Hrvatska, Županijsko državno odvjetništvo u Bjelovaru, broj: KT-49/94, 12. lipnja 1997, IR/KP.

Pavlica 2007: Dane Pavlica. *Stratišta oko Papuka i Psunja*. Beograd: Zavičajno udruženje Slavonaca, potomaka i prijatelja Slavonaca – Književni klub „Branko Radičević", 2007.

Trilling 1966: Lionel Trilling. *Beyond Culture: Essays on Literature and Learning*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1966.

Филмографија

Ћулибрк 2025: „Oko magazin: Pakrac, naša Aleksandrijska biblioteka". Аутор Сања Драгићевић Бабић, ур. Горислав Папић. Београд: РТС, 2025.

Veljko S. Ivanović

Historical reflections on Vladan Matijević's novel Pakrac

Summary

In this paper, we approach the historical reality in the novel *Pakrac*. The romanesque image of Pakrac reality is, of course, an inevitable theme of a work for which this historical time and space are one of the most important themes. In our

research, we primarily use material that tells about the national survival of Serbs in the territory of Western Slavonia *(Parva Walachia)* in the past few centuries, up to the Civil War in Croatia, where the greatest attention was paid to Pakrac in 1991. Determining how these elements are reflected in the novel is the main objective of this article. Taken as a whole, the research could be described as a study of the historical sources of the novel.

Keywords: war, Pakrac, wartime atrocities, Western Slavonia, Vladan Matijević, war crimes, extermination camp, Serbian cultural history

Примљено: 1. 11. 2025.
Прихваћено: 21. 11. 2025.

Тадија СТЕФАНОВИЋ

tadija.stefanovic@akademijaspc.edu.rs

СЕОБА ИДЕНТИТЕТА НА ПРИМЕРУ МЕМОРИЈАЛА СРПСКОЈ ВОЈСЦИ НА ВИДУ, ЗЕЈТИНЛИКУ, КАЈМАКЧАЛАНУ

Академија Српске православне цркве за уметности и консервацију, Београд

Апстракт: У раду се истражује карактер сеобе идентитета на примеру три меморијална топоса – Вида, Зејтинлика и Кајмакчалана. Сеоба идентитета упућује на истовремени континуитет и прекиде испољене током међуратног доба, те на укључивање националне прошлости у културне токове који гравитирају између сакралног и профаног меморијалног контекста. У том кретању садржана је једна од суштинских константи српске културе – њена способност да у условима политичких и идеолошких условљености реконструише сопствени идентитет и задржи аутентичан карактер своје прошлости.

Кључне речи: сеоба идентитета, југословенска идеологија, меморијална топографија, Видо, Зејтинлик, Кајмакчалан

Увод

У преломним историјским периодима, нације често преобликују свој друштвени и политички карактер. Та промена подразумева прилагођавање старијих идентитета актуелним идеолошким околностима. Они задржавају своју препознатљивост, али губе ранији друштвени значај, постајући културни и идентитетски реликти прошлости. Управо то стање у коме се *рационализује ирационално* јесте парадигматска позиција идентитета која одговара *духовној ситуацији времена*, у којој се традиционални модели растварају и изнова обликују под притиском историјских промена (Jaspers 1998: 47). На основу тога се меморијална култура може замислити као систем који мења обрисе, прелази границе и креира идентитет кроз историју, профилишући тиме карактер сопствених садржаја (Kroeber 1963: 101). Ови механизми омогућавају нацији да замисли и обликује историјске представе, прецизира њихову функцију и изгради трајан оквир, погодан за политичку употребу прошлости (Кујић 2006: 33). Стога се историјске представе ту не перципирају као наслеђено памћење, већ као средство за конструисање колективног идентитета. Одатле разумевање прошлости и њене улоге у формирању идентитета, меморију одређује као социјалну категорију која је у извесној мери условљена колективним оквирима (Albvaks 2013: 241–291). Наиме, ту долази до премештања идентитетског садржаја у различите политичке, културне и комуникативне системе у смислу

ORCID: 0009-0000-6750-2257
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.6

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
316.722(=163.41)
94(497.1)"1914/1918:316.75(497.11)

њихових историјских значења и концептуализације прошлости (Asman 2011: 57–78).

Ти процеси указују да иденитет функционише као покретљива структура, која у различитим историјским и идеолошким околностима активно мења своје форме и функције (Fukujama 2022: 52–53). У томе проналазимо аргументе за појаву коју називамо *сеоба идентитета*. Настојимо да покажемо да се она може посматрати као процес премештања симболичких садржаја из једног културног система у други, при чему се њихова значења не укидају, већ реинтерпретирају у складу са доминантним идеолошким оквиром. Ова појава обухвата како материјалне, тако и значењске аспекте, који се у историјским раздобљима испољавају пожељним облицима националних самопредстава.

Такође, ту се традиције објашњавају као носиоци садржаја према којима се формира карактер епохе. У југословенском међуратном добу ти су системи често били неуклопиви због непремостивости унитаристичких и националистичких идеологија које су тада долазиле до изражаја. *Сеоба идентитета* стога може представљати процесе којима су нације током историје селектовале властите традиције и проналазиле аутентичне облике изражавања.

Први светски рат карактеристичан је пример те сложене динамике, јер се његовим увођењем у културу сећања јасно профилишу нови начини употребе националне прошлости (Bataković 2018: 157–186). То искуство, обележено повлачењем српске војске преко Албаније 1915–1916 (Живановић 1963–1965: 231–307; Митровић 1984: 259–274; Недок 2006), њеном реорганизацијом и повратком након пробоја Солунског фронта 1918, и коначно укључивањем у југословенски државни оквир 1. децембра 1918. године (Petranović 1988; Dimić 1997: 7–34), лоцира узроке идентитетских дилема у којима се српска нација нашла у условима турбулентних историјских дешавања и промењивих политичких околности. Различити начини премештања идентитета показују како рат и идеологије утичу на његово карактерно редефинисање. Егзил српске војске иницирао је промену дотадашњих идентитетских образаца, док је њен повратак у домовину истакнут победничком и мученичком самопредставом. Тиме је усмерена даља артикулација идентитета под југословенским државним окриљем, у коме долази до другачијег вредновања националне прошлости и колективне припадности.

Меморијална топографија српске ратне прошлости: Видо, Крф и Зејтинлик

Повлачење српске војске преко Албаније крајем 1915. и почетком 1916. године, убраја се међу најтрагичније догађаје у новијој српској историји (Недић 1937; Ščepanski 2016: 489–499). Суочена с

окупацијом и војним сломом, Краљевина Србија је опстанку народа приступила као пресудном националном питању. Стога је пут преко Албаније означио прелаз у стварност обележену страдањем и неизвесношћу, у којој идентитетски обрасци губе своју стабилност. Те околности указују на осетљивост националног идентитета у ратним временима. У том контексту грчки простор има посебан значај, јер је ту започело обликовање представа о српској војсци. Доласком на Крф и Видо, велики број рањених и оболелих војника који су ту преминули подстакао је развијање свести о њиховом трагичном хероизму, која је неизоставан део каснијих интерпретација националне прошлости. Развијен је наратив страдања, који је у значајној мери одредио карактер српског националног идентитета.

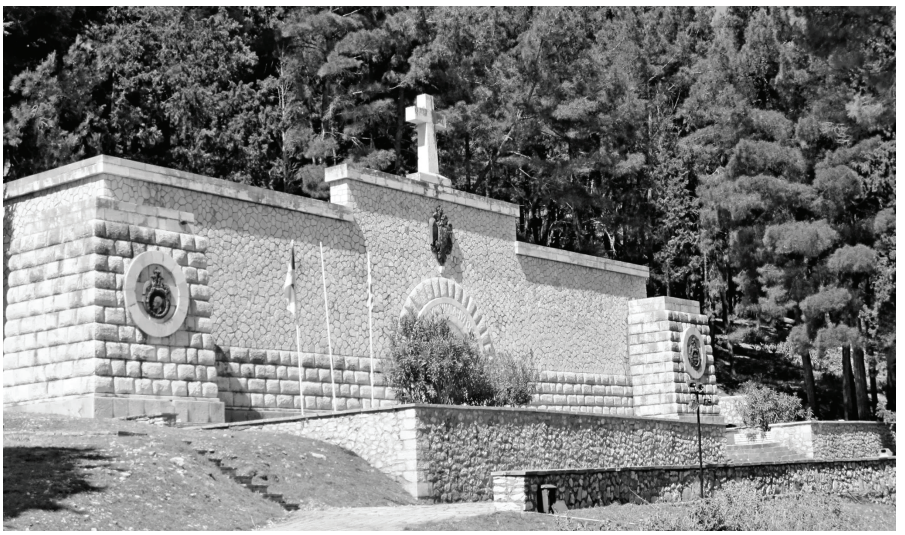
Избор грчког простора за носиоца меморијалне функције био је условљен његовом улогом у артикулацији српске националне трагедије и обнове, чиме је омогућено да се на основу ратних дешавања креирају дубље структуре симболичких значења и стабилне форме културног памћења. Стога се у међуратном периоду постепено формира меморијално тројство – Видо, Зејтинлик и Кајмакчалан, као три структурно повезана топоса који постају осовине југословенске меморијалне топографије.

Таква усмереност меморијалних процеса уочава се на примеру Крфа и острва Вида, посебно важних простора на мапи српског ратног страдања. Одатле су постепено издвојени начини колективног испољавања који ће у поратним годинама постати један од кључних елемената националног памћења и његовог тумачења. Видо је синоним страдања, а Крф место опоравка, реорганизације и обнове српске војске. Њихов међусобни однос профилисао се као носилац различитих, али комплементарних слојева националног памћења. Управо из те двојности настају обрасци колективног памћења који ће након ослобођења постати темељи националних и југословенских интерпретација ратне прошлости.

Острво Видо (Недок 2021) је место на коме су се последице страдања српске војске снажно испољиле. Меморија овог простора везана је колико за копно, толико и за море, као топосе трагедије која је већ 1916. године развила своје прво симболичко значење. Тада је, услед масовног умирања војника и ограничених могућности сахрањивања, море постало њихова заједничка гробница, те је острво Видо у српској колективној свести постало *острво смрти* (Црњански 1925: 3), чији је идентитет одређен страдалништвом, а меморија фундирана капелама-костурницама. Штавише, тај се простор развио у специфичан меморијални пејзаж, у коме се материјална сведочанства српске трагедије преплићу са визуелним представама страдања. Спојем материјалног и нематеријалног слоја памћења острво Видо се издвојило као место сећања, које ће, између два светска рата, постати основа државног меморијалног обликовања. Наиме, *места*

сећања настају онда када нестане средина у којој је живело памћење, па се меморија материјализује у репрезентативним топосима, попут споменика, ритуала и комеморативних простора (Nora 1989: 7).

Реализацијом монументалне костурнице током 1938. године, према пројекту архитекте Николаја Краснова (Кадијевић 1997: 248–250; Ацовић 2017: 250, 256–258), ово *место сећања* додатно је утврђено, а поетским обликом Бојићеве „Плаве гробнице" истакнута је идеја да се колективно може одржати везивањем за историјски чин (Гавриловић 2019: 493). Као део ратне историје, то је један од кључних елемената у обликовању страдалничког слоја заснованог на српској националној прошлости. Тиме је острво Видо, полазећи од оквира историјског простора, прерасло у особен топоним културе сећања. Обележено ратним страдањем и облицима његове меморијализације, развило је специфичан однос према националној прошлости, тумачећи различите слојеве њених значења. Меморијални простор Вида изражава колосалне размере српске жртве и начине на које је држава настојала да ту прошлост интегрише у наративе југословенског идентитета. То је чинила изградњом споменика и костурница, уређењем меморијалних простора, те јавним комеморацијама којима су канонизована страдања постала темељ југословенског заједништва.



Сл. 1. Костурница на острву Виду

У том процесу, меморија која се темељи на тековинама националне историје и институционално креираним моделима државне комеморације, представљала је основу према којој је изведено идеолошко мапирање прошлости. То је заступљено на примерима ме-

моријалних целина на Виду и српском војничком гробљу на Зејтинлику, чија је капела-костурница подигнута између 1933. и 1936. године, према пројекту архитекте Александра Васића (Опачић 1978; Соколовић 1986; Кадијевић 2007: 227–229; Обреновић 2013: 375; Manojlović Pintar 2014: 206; Ацовић 2017: 249, 252–255).

Међутим, свако преусмеравање функција и садржаја смисао остварује тек по свом карактеру, односно преко историјских реперкусија и њихових тумачења. Управо то меморији омогућава везивање за историјске догађаје, чија се аутентичност подразумева у оквиру неког историјског контекста, иако се начини интеграције најчешће обликују у складу са идеолошким карактером епохе. То значи да меморијални простор Вида функционише као спона између српског и југословенског памћења, што показује да је у међуратној Југославији прошлост активно усаглашавана са државним потребама.

Ти се процеси запажају на Зејтинлику, који је представљао другу, значењски различиту линију југословенског меморијалног система. Наиме, идеја националног страдања надограђивана је канонизовањем српског ратног хероизма. Додатну тежину херојском слоју Зејтинлика даје одлука патријарха да се капела посвети Светом Георгију Победнику, светом ратнику и симболу војничке врлине, чији је духовни значај био важан како у српској, тако и у грчкој средини. Иконографски програм капеле, са иконама Светог Георгија, изведен према узору из манастира Дечани, и Архангела Михаила, према примеру из манастира Манасије (Обреновић 2013: 384), сакрализује мученички и тријумфални карактер српског ратника. Тиме меморијални простор Зејтинлика профилише своја идеолошка обележја. Хероизам се комеморише, ритуализује и интегрише у државни наратив спојем средњовековне традиције, војничког подвига и актуелне политичке идеологије. Ту идеолошку димензију додатно је учврстило учешће југословенских добровољаца у рату, због чега је простор гробља и формално добио југословенски карактер (Обреновић 2013: 383–384). На основу овог примера видимо да се држава није задовољавала простим преузимањем српске ратне прошлости, већ да је настојала да је позиционира у складу са својим интегративним идеолошким моделом.

У том смислу, Видо и Зејтинлик су меморијални простори који функционишу као ослонци колективног сећања у оквиру државне меморијалне политике. Њихова структура одговара тумачењима прошлости, која се увек формирају унутар вредносних система историјског доба (Jaspers 1965: 241–242). Културни системи тако успостављају стабилне моделе понашања који се обнављају у различитим историјским околностима, те постају места на којима се граде топоси памћења. У том видокругу, Видо и Зејтинлик делују као културне матрице памћења активиране јединственим спојем историјског догађаја, друштвених форми и идеолошког тумачења.

Другим речима, меморијални наративи увек се граде на темељима аутентичности догађаја и начина њихове симболизације. Управо се у томе запажа шири процес повезивања слојева меморијалних значења, који прати осамостаљивање историјског времена и његово укључивање у оквире културног памћења. Сходно томе, меморијалност је постепено формирала образац по коме је жртва тумачена као вредносни и идентитетски темељ. Тиме историјски догађај преузима меморијалне функције хероизма и мартирија као елемената националне самопредставе и комеморације. Штавише, комеморисање је увек чин *подсећања*, односно дијалог између садашњости и прошлости, који се најуспешније активира као *оживотворени чин сећања* и историјско искуство уведено у меморијални поредак (Katroga 2011: 30–31).

Док је на Виду трагична димензија обухваћена топосом жртве, а на Зејтинлику канонизована херојским слојем ратне историје, Кајмакчалан (Обреновић 2013: 54) се издваја као наративни врхунац који те концепте интегрише у митотворну представу о српском војном тријумфу. На тај начин, ови меморијални простори делују као међусобно условљене етапе у развоју културе памћења: први поштује жртву, други утемељује херојство, а трећи симболички заокружује њихов тријумфални исход. У тој узајамној прожетости артикулишу се механизми сеобе идентитета, којима се српска ратна прошлост преусмерава ка југословенском друштвеном поретку.

На тој сложеној релацији страдања, посредовања и меморијализације, у српској колективној свести развио се мученички слој значења. Он је делимично настао из потребе за бележењем, које меморише како сећање не би престало. Грчки простор је зато био погодан за спајање и преношење, јер је 1916. обележен српском трагичном судбином, а у наредне две деценије симболичним повратком облицима државне меморијализације. Та је пракса омогућила да жртвовање постане једна од најважнијих карактеристика српске националне прошлости. Међутим, овај се слој не репрезентује само као сведочанство националне трагедије и егзила, већ и као база из које су његови садржаји премештани у југословенски идеолошки оквир. Грчки простор је несумњиво омеђио српско ратно страдање, али је његова значења реплицирао смештањем у топониме националне прошлости, који представљају аутентичне форме сеобе идентитета.

Идеолошка артикулација прошлости у топосима Вида, Зејтинлика и Кајмакчалана

Пробојем Солунског фронта 1918. године отворено је ново раздобље српске ратне историје, у коме је повратак војске у отаџбину постао основ за формирање другачијих идентитетских значења. Иако је мартириј темељ српског националног памћења, ослобођење је наго-

вестило другачије идентитетске тонове, проистекле из победничког исхода рата. Мученичтво и хероизам, мада засновани на супротним основама, развијали су се паралелно, омогућавајући да се колективни наратив постепено помери од страдања ка победи. У томе процесу, Кајмакчалан ће постати једно од кључних места ове симболичке транзиције. Ту се уочавају идентитетске трансформације које су омогућиле тумачење прошлости у складу с идеолошким контекстом епохе. То је уједно национални простор у коме се назиру облици сеобе идентитета, пошто се историјске улоге српске војске и народа прерасподређују и ритуализују сходно политици југословенских власти.

С ослобађањем, у колективној свести се очекивано почео формирати наратив о обнови нације. Он је настао на основу уверења да је српски војни подвиг допринео бољем разумевању многострукости представа прошлости. Те су идеје биле темељ повратка српске државности и друштвене стабилности, па је њихово деловање прерасло оквир непосредних ратних догађаја. Ослобођење се позиционирало као вредносна осовина која је задржала мученички карактер чији је смисао допуњавала концептима националне обнове.

Након ослобођења почињу се развијати институционални и културни обрасци који су српски војни подвиг сместили у простор меморије. У томе смислу, пробој Солунског фронта представља историјску прекретницу и симбол војничког успеха, према коме је у колективној свести развијана представа о обнови националног простора и о моралној оправданости уједињења. Стога државне комеморације користе јавну меморију и различите облике сећања залажући се за обнављање државности и проналажење нове националне снаге. У складу с тим, комеморације делују као поступак *хлађења сећања* (Katroga 2010: 58), јер ритуализацијом јавне меморије увек иницирају политички контекст. Пример југословенске државе подупире тежњу да се меморијалним дискурсом српски мартириј уклопи у заједничку политичку целину и оствари своје идеолошке функције. С обзиром да су тиме српски меморијални садржаји интегрисани у југословенске идеолошке наративе, следило је додатно продубљивање раних облика сеобе идентитета у међуратном периоду. Ти процеси постају нарочито уочљиви на материјализованим местима сећања, односно у архитектонски организованим меморијалним просторима.

Очекивано, они се испољавају управо у меморијалној архитектури. Приметно је да капела-костурница на Зејтинлику показује да комеморативне праксе настоје да се представе као принципи засновани на објективности, односно да теже историјској веродостојности. У том смислу, могу се разумети као референтни меморијални топос, чија структура открива кумулативни карактер националних процеса и доминантно еволутивни концепт друштвене дијахроније.

Њена композиција, заснована је на строгом поретку и монументалном националном стилу (Кадијевић 2007: 227), који је у јавним државним ритуалима био институционализован као један од облика друштвене репрезентације сећања. Та архитектонска дисциплина није само естетски избор, већ начин организовања сећања, у коме страдање постаје државни симбол, а херојство средство интеграције.

У поређењу са Зејтинликом, костурница на Виду представља другачији, али у идеолошком смислу једнако значајан модел меморијализације. Њено монолитно академско решење тежило је томе да се уклопи у наднационални концепт југословенског јединства. Док је архитектура спомен-костурнице на Зејтинлику тематизовала поредак, дисциплину и државну организованост, пример са Вида наглашава идеју саборности и заједничког историјског наслеђа. Тиме је страдалнички слој српске прошлости усмераван ка концепту југословенске интегралности. Другим речима, оба топоса су комплементарни механизми меморијалног система: Зејтинлик канонизује херојство, Видо сакрализује жртву. На овај начин, у међуратном периоду, сеоба идентитета посредује с циљем да објасни и истовремено буде схваћена у метафоричном језику меморијалне архитектуре.

Симболички језик меморијалне архитектуре: Видо и Зејтинлик у функцији југословенске идентитетске интеграције

Меморијална архитектура међуратног доба фундира простор у коме се акумулира прошлост, еволуирају идеологије и креира поредак колективног идентитета. Различите идентитетске валенције укључене су у развој симболичког језика који жртву и хероизам узима за карактеристичне форме културног памћења, усклађујући их са државним наративима југословенске монархије. Наиме, двор је у те процесе био активно укључен од формирања југословенске државе 1918. године. Захваљујући иницијативи краља Александра I Карађорђевића, који је лично наложио да у част палих српских војника почне уређење гробља на Зејтинлику (Соколовић 1986: 16–17; Обреновић 2013: 375; Просен 2023: 253), почело је формирање овог меморијалног комплекса. Одабрано је место на коме је Врховна команда српске војске организовала пољску болницу. Власти су одлучиле да Зејтинлик буде сабирно место, па су ту пресељена српска војничка гробља која су се налазила у Микри, Седесу и Самлиу (Обреновић 2013: 375). Управо се у тим потезима могу пратити поступци преношења и тумачења идентитетских слојева, на основу којих се види да је у међуратном периоду сеоба идентитета профилисала своје карактеристичне облике. Они су заступљени у структурама меморијалних комплекса као простори институционализације колективног памћења и жртвовања (Winter 1995: 78–115).

Значај улоге грчког простора у обликовању југословенске меморијалне топографије заступљен је у оцени којом се спомен-костурнице на Зејтинлику и Виду означавају као „...архитектонски највреднији српски меморијални споменици... тројне – спектакуларне, културне и комеморативне намене...“ (Кадијевић 2010б: 199). Ова оцена додатно истиче начине на које су меморијални простори из Грчке били носиоци процеса преношења српских националних значења у југословенски државни оквир. Прикључимо ли томе и фунерарну димензију простора, видећемо да се концепт меморијализације стално обнављао, и да је у великој мери зависио од историјске мотивације. Наиме, ту не посматрамо концепт који тежи коначности, већ који се развија као заједница идеја и вредности, по којима рад на колективном памћењу нема за циљ да једно сећање замени другим, већ да га њиме прошири (Asman 2018: 159).

Меморијални простор Зејтинлика замишљен је тако да у потпуности одражава југословенске вредносне параметре. Поступак прикупљања посмртних остатака са више локација и њихово груписање у јединствену фунерарну целину под државним надзором, истиче да је Зејтинлик замишљен као средишња тачка око које се вршио трансфер историјских значења. Простор гробља је у структури колективног идентитета место на коме се меморија канонизује, а страдање ставља у функцију организованог система преноса симбола неопходних за официјелну, државну линију интерпретације прошлости.

Сл. 2. Капела-костурница на Зејтинлику

Уређењем Зејтинлика улога архитектуре се не завршава у њеној естетичности, већ она такође утиче на карактер меморијалног искуства. Тај поредак омогућава да се формализацијом колективног памћења архитектура капеле-костурнице на Зејтинлику разуме као развијени механизам систематске употребе прошлости. Тако су меморијали стварали нове културне просторе (Борозан 2014: 44), који су понављањем симболичких радњи и ритуализацијом колективног сећања, архитектуру користили као средство друштвеног памћења (Connerton 1989: 44–47). Такође, архитектура одговара ритуалној путањи меморије којом се национална патња Срба преводи у државно признати хероизам. Том идејом показује се да прошлост не постоји без ретроспективе (Katroga 2011: 189), па самим тим ни сећање, јер се национална прошлост пре свега тематизује и стабилизује, а затим укључује у југословенски идеолошки простор.

Тиме постаје уочљивија релација између архитектонске форме, меморијалног поретка и идеолошке функције, односно њихових слојевитих и често дивергентних значења. Наиме, док је Зејтинлик својом просторном организацијом и формалним језиком архитектуре канонизовао херојски слој српске прошлости, на Виду је развијана другачија меморијална доктрина, која патњу користи као сакрални топос националне жртве. Стога, не изненађује што су та два типична меморијална тока само различити облици истог идеолошког настојања да се српска ратна искуства уведу у културни и политички поредак југословенске монархије. Многа од ових представљања омогућавају остваривање друштвене улоге меморијалних простора унутар којих циркулишу идеолошке представе прошлости. Тако се они подупиру тумачењима која повезују српско историјско искуство и југословенску политичку културу.

Ипак, треба имати у виду да се у југословенском идеолошком систему Видо истиче као топоним страдања, јер је његов фунерарни карактер утемељен на чињеници да је, стицајем околности, море постало заједничка гробница хиљадама српских војника. Одатле се наметнула потреба да се тај простор заснује као меморијална целина која би достојно понела идеју државног пијетета. То је реализовано подизањем монументалне спомен-костурнице на Виду, којом се српска трагедија усаглашавала са државним поретком.

Након три неуспела конкурса из 1916, 1925. и 1938. године, за реализацију спомен-капеле и уређење тог меморијалног центра ангажован је руски архитекта Николај Краснов по решењу Министарског савета (Kadijević 2003: 173–176; Стефановић 2014: 485–487), иначе већ афирмисан на меморијалним пројектима, посебно уређењем Зејтинлика, преко решења гробних обележја и ентеријера капеле (Кадијевић 2010а: 202; Обреновић 2013: 384, 390–393). Архитектонски облик својом монолитном композицијом функционише

као визуелни еквивалент патње и идеолошка матрица која у концепту српске жртве проналази аутентичну вредност југословенске државе. На тим темељима, острво Видо постало је језгро комеморативне културе — место са кога је српска трагедија започела своју симболичку себобу, од националне ка југословенској меморији. То додатно учвршћује поетски наратив Плаве гробнице, који је у меморијалном простору премостио лични доживљај страдања и колективно памћење. Настојањем да се страдалничка наратологија усагласи са политичким очекивањима, на Виду се национално митотворство преображава у идеолошки парадокс. Одатле идеја српске жртве постаје национални капитал државе, и она, унутар југословенског идентитетског пројекта, преузима улогу интегративног чина.

Стиче се утисак да нелогичност овог односа нарушава идејну вертикалу српског и југословенског идентитета, што узрокује појаву суштински неразјашњивих значењских чинилаца. У томе контексту свако ретроактивно конструисање смисаоне кохерентности може деловати анахронично, што се у извесној мери очитава у меморијализацији острва Видо. Међутим, то је разумљиво с обзиром да тај процес доминантно одражава значење које је шире од самог обележавања места страдања. Његов концепт обликује се као модел државног управљања прошлошћу.

У монархистичком систему национална прошлост је активирана управо како би се могла преобликовати и прилагођавати начелима интегралног југословенства. На тај начин, страдање српске војске поткрепљује пројекат државног јединства и фундира идентитетски темељ југословенске политичке доктрине. У том идеолошком систему прошлост је колико простор сећања, толико и средство његовог обликовања и тумачења. Показује се да колективно сећање функционише кроз избор и усмеравање, при чему поједини догађаји постају институционализовани носиоци идентитета, док се други потискују у заборав (Ricoeur 2004: 93–96).

Они не функционишу као искључива историјска категорија, што им омогућава да остваре свој национални потенцијал. Стога концепт нације смисао осигурава тек у повезаности са културним системима прошлости, јер је у томе садржан модел његове симболичке кохезије (Anderson 1990: 21). У томе погледу, нација постаје аргумент којим политичке структуре легитимизују своје идеологије. Међутим, тиме долази до ерозије културе и развоја политичких механизама сеобе идентитета. Тако је српска национална трагедија са острва Вида политички искоришћена за афирмацију наднационалног југословенског контекста. Због тога је Видо парадигматичан пример начина државног присвајања, у коме је национално само елемент у изградњи јединственог идеолошког поретка.

Митологизација простора: Кајмакчалан у систему југословенске меморијалне топографије

Између меморијалних модела Вида и Зејтинлика налази се још један аутентичан стуб националног памћења – Кајмакчалан, топос који се идентитетски ослања на митологизовани простор победе. Он се у меморијалном систему профилисао као симболични врх српског ратног подвига, у коме је победнички наратив идентитетски валидиран. Одатле се идеја националне самопредставе уздигла изнад трагедије, прелазећи у митотворну структуру тријумфа, која ће постати једно од кључних обележја југословенског јавног памћења.

Кајмакчалан се у колективном сећању издвојио као један од најупечатљивијих топоса српске ратне историје, утемељен на бици из 1916. године, која је већ у време свога догађања постала симбол војног успона. Непосредно након окончања борби започет је процес меморијализације овог простора. Тада се на највишој коти бојишта почело с подизањем спомен-пирамиде, а затим и с изградњом спомен-капеле коју је, по налогу регента Александра, пројектовао архитекта Јанко Шафарик (Ilijevski 2021: 121). Дан уочи пробоја Солунског фронта владика Варнава обавио је чин освећења капеле (Обреновић 2013: 54). Њен симболични значај додатно је истакнут посветном плочом на њеном улазу, са регентовим речима: „Мојим див-јунацима неустрашивим и верним, који грудима својим отворише врата слободе и остадоше овде као вечити стражари на прагу Отаџбине“ (Саватијевић 1940: 643–646).

Сл. 3. Капела на Кајмакчалану

Меморијална функција Кајмакчалана се не заснива примарно на оплакивању жртава, нити на ритуализацији државног пијетета, већ на уздизању војничког подвига у митски наратив. Тај је топос обликован као место успона, којим је српска држава тежила да трагичне етапе рата трансформише у идеју обновљене националне снаге. Та је динамика утицала да Кајмакчалан постане простор националне мобилизације и мит о непобедивом српском војнику, што објашњавају потези на установљењу меморије предузети још у току пробоја Солунског фронта. У том смислу, његова митологизација функционисала је као идеолошки механизам меморијалне интеграције.

Мит о Кајмакчалану се континуирано развијао, али упркос томе није имао постојану унутрашњу структуру. Развијао се поступно, сталним ширењем својих симболичких слојева, што је омогућило да се ратни подвиг може изнова интерпретирати. Као растући мит, преобликовао је страдање у победу, националну прошлост у државни пројекат, а српску војну меморију у интегрални елемент југословенске политичке културе.

Према томе, „мит је вербално биће“ (Levi Stros 1972: 255), које је уткано у поредак националне меморије. Из тог разлога ова митологема управља значења настала у националном пољу, која се уједначавају, те коначно уграђују у идентитетски поредак југословенске монархије. С обзиром да се идентитет никада не испољава у стањима изолованости, већ искључиво интеракцијом (Ignjatović 2007: 350), митологизација Кајмакчалана у међуратном периоду преузима улогу систематске идеолошке обраде. Међутим, потребно је истаћи да идеологија није увек скуп заблуда и кривотворења реалних друштвених односа, већ да је некада и израз објективних захтева (Кадијевић 2010а: 260–261). У том смислу, југословенска држава је идеологију користила као средство за постизање политичке кохезије, што јој је омогућило да обликује своју визију заједничке националне судбине. На томе трагу Кајмакчалан делује као топос који показује процес сеобе замишљене националне прошлости у наднационални концепт југословенског колективног памћења.

Најзад, тај идеолошки трансфер никада није подразумевао укидање српског карактера меморије, већ се односио на његову контролисану сеобу у југословенски идеолошки модел. Српски војнички подвиг функционисао је као доказ историјске оправданости југословенства. Држава је српски победнички наратив са Кајмакчалана издвојила као пример заједничке историјске победе и потоњег уједињења. Тиме је меморијални простор остварио двоструку функцију – националну, која се заснивала на памћењу битке, и југословенску, која је тај догађај укључивала у званични, државни интегративни идеолошки наратив.

Закључак

Идентитетска основа српске ратне прошлости заснована је на континуитету симболичких сеоба у којима су страдање, херојство и тријумф имали различите меморијалне форме. Ти су топоси повезани унутар ширег идеолошког оквира јер сваки од њих тематизује битне догађаје из српске војне прошлости и уводи их у друштвено-политички поредак југословенске међуратне државе. Значења постају процеси којима се национална прошлост усмерава према моделима политичке културе.

У том смислу Видо, Зејтинлик и Кајмакчалан креирали су интегративни модел јавног памћења, који је омогућио да се различити слојеви ратног искуства истовремено чувају и преиначавају сходно идеолошким потребама југословенског доба. У том смислу јасно је да се идентитет формирао и селио на различитим нивоима културне и политичке размене – између страдања и тријумфа, меморије и идеологије, личног и колективног поимања. Стога меморијализација не одражава само сећање на прошлост, већ такође наглашава принцип идеолошког формирања, трансформације и сеобе.

Она истовремено означава историјски оквир и постаје средство за његово редефинисање, без претензије да постане самодовољни систем значења. На том раскршћу испољен је феномен меморијалне недовољности, по коме сећање не може постојати изван јавног простора његове артикулације. Стога су то процеси којима се индивидуална и колективна памћења преображавају у државни конструкт јединства.

Идентитетски слојеви прошлости су аутентични носиоци тога поретка, и они се активирају у зависности од политичких амбиција и могућности. Наиме, видели смо да сеоба идентитета не означава напуштање српског националног оквира, већ његову реинтерпретацију и премештање у југословенски контекст, у коме остварује своје друштвене функције. У томе се огледа суштина југословенског меморијалног модела, који је настојао да идентитетску разноликост простора и памћења прикључи својој визији заједничке прошлости. Другачије речено, идеолошким уређењем места сећања приступа се националној трауми, која се не одбацује него прилагођава наднационалним државним наративима. Стога меморијални процеси на Виду, Зејтинлику и Кајмакчалану истичу да ти простори обликују услове у којима се идентитети наслеђују, преображавају и циркулишу у идеолошким оквирима међуратног доба. Они се појављују као синтеза архитектуре, идеологије и сећања, те као покушај да се различите форме прошлости усагласе са југословенском идеологијом.

Прилози

1. Костурница на острву Виду
   Извор илустрације
   https://kompasinfo.rs/
2. Капела-костурница на Зејтинлику
   Извор илустрације
   https://www.grcki.com/zejtinlik/
3. Капела на Кајмакчалану
   Извор илустрације
   https://velikirat.rs/spomenici-page/spomen-obelezja-u-inostranstvu/makedonija-spomenici/spomen-kompleks-na-kajmakcalanu

Литература

Albvaks, Moris. *Društveni okviri pamćenja.* Prev. Olja Petronić. Novi Sad: Mediterran publishing, 2013.

Anderson, Benedict. *Nacija: zamišljena zajednica: razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma.* Zagreb: Školska knjiga, 1990.

Asman, Alaida. *Oblici zaborava.* Prev. Aleksandra Bajazetov. Beograd: Biblioteka XX vek, 2018.

Asman, Jan. *Kultura pamćenja: pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama.* Prev. Nikola B. Cvetković. Beograd: Prosveta, 2011.

Ацовић, Драгомир. *Николај Краснов: албум сећања*. Београд: Хералдички клуб, 2017.

Bataković, Dušan T. "Serbia's Effort in the Great War: Testimonies, Commemorations, Interpretations". *Cent ans après: la mèmoire de la Première Guerre mondiale.* Éd. Elli Lemonidou. Athènes: École française d'Athènes, 2018, 157–186.

Борозан, Игор. „Јавност и уобличавање споменичке културе у Србији (1882–1914)". *Јавни споменици и спомен обележја: колективно памћење и/или заборав.* Ур. Нела Живковић. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2014, 42–54.

Winter, Jay. *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European cultural history.* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Гавриловић, Миломир М. „Гробови између историје и поезије". *Гробља: Књижевно-културна материјализација смрти.* Ур. Драган Бошковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2019, 489–500.

Dimić, Ljubodrag. „Srbi i Jugoslavija: prostor, društvo, politika: pogled s kraja veka". *Istorija 20. veka* XV. 1 (1997), 7–34.

Живановић, Милан. „О евакуацији српске војске из Албаније". *Историјски часопис*, XIV–XV (1963–1965), 231–307.

Ignjatović, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941.* Beograd: Građevinska knjiga, 2007.

Илијевски, Александра. „Хуманитарна криза и техничка елита: српски архитекти у Првом светском рату“. *Културна баштина и криза: херитолошки и архитектонски аспект*. Ур. Александар Кадијевић. Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, 2021, 115–132.

Jaspers, Karl. *The Origin and Goal of History.* New Haven and London: Yale University Press, 1965.

Jaspers, Karl. *Duhovna situacija vremena.* Prev. Vera Čičin-Šain. Zagreb: Matica hrvatska, 1998.

Кадијевић, Александар. „Рад Николаја Краснова у Министарству грађевина Краљевине СХС / Југославије у Београду од 1922. до 1939. године“. *Годишњак града Београда*, XLIV (1997), 221–255.

Kadijević, Aleksandar. „Δύο παραδείγματα σερβικής μνημειακής αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα: τα μαυσωλεία στο Ζεϊτινλίκ και στη Βίδο“. *Θεσσαλονικέων Πόλις* 9 (2003), 173–176.

Кадијевић, Александар. *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века).* Београд: Грађевинска књига, 2007.

Кадијевић, Александар. *Архитектура и дух времена.* Београд: Грађевинска књига, 2010а.

Кадијевић, Александар. „О архитектури спомен-обележја на Зејтинлику и Виду“. *Лесковачки зборник* L (2010б), 197–206.

Katroga, Fernando. *Istorija, vreme i pamćenje.* Prev. Sonja Asanović Todorović. Beograd: Clio, 2011.

Kroeber, A. L. *Antropology: Culture Patterns & Processes.* New York and London: HBJ Book, 1963.

Kuljić, Todor. *Kultura sećanja.* Beograd: Čigoja štampa, 2006.

Levi Stros, Klod. „Struktura mitova“. *Delo* XVIII. 3 (1972), 241–256.

Manojlović Pintar, Olga. *Arheologije sećanja: Spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989.* Beograd: Udruženje za društvenu istoriju, Čigoja štampa, 2014.

Митровић, Андреј. *Србија у Првом светском рату.* Београд: Српска књижевна задруга, 1984.

Недић, Милан. *Српска војска на албанској Голготи.* Београд: Финеграф, 2018.

Недок, Александар С. *Повлачење српске војске ка Албанском приморју и њена евакуација на Крф 1915/1916. рад војно-санитетске службе.* Београд: АМД систем, 2006.

Недок, Александар С. *Видо.* Нови Сад: Прометеј, 2021.

Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. *Representations*, 26 (1989), 7–24.

Обреновић, Виолета Н. *Српска меморијална архитектура 1918–1955.* Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, 2013.

Опачић, Петар. *Солунски фронт: Зејтинлик.* Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1978.

Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988. Knj. 1. Kraljevina Jugoslavije 1914–1941.* Beograd: Nolit, 1988.

Просен, Милан. *Ар деко у српској архитектури.* Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда – Универзитет уметности, Факултет примењених уметности, 2023.

Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting.* Chicago – London: The University of Chicago Press, 2004.

Соколовић, Миодраг. *Зејтинлик: српско војничко гробље у Солуну.* Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1986.

Стефановић, Тадија. *Токови у српској архитектури (1935–1941).* Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, 2014.

Fukujama, Frensis. *Identitet.* Prev. Slobodan Divljak. Podgorica: CID, 2022.

Connerton, Paul. *How societies remember.* Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Црњански, М. „Видо, острво смрти". *Време* 20. 8. 1925, 4.

Šćepanski, Vojćeh S. „Povlačenje srpske vojske preko Albanije 1915/1916. godine: Primeri sećanja u srpskom kolektivnom pamćenju". *Век српске голготе (1915–2015). I–III. Књига I Историја*. Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 2016.

Tadija Stefanović

Migration of Identity in the Example of Memorials to the Serbian Army at Zejtinlik, Vido, and Kajmakčalan

Summary

This paper analyzes the memorial spaces of Vido, Zejtinlik, and Kajmakčalan as key topoi in the formation of the martyrological, heroic, and triumphal layers of Serbian identity, and examines how these layers were reshaped within the Yugoslav ideological framework of the interwar period. Special attention is devoted to the architectural and symbolic structures of these memorials, through which the processes of meaning redistribution and the transfer of national memory into a supranational Yugoslav model are materialized. Zeitenlik emerges as a site of state-sanctioned heroism, Vido as a sacral topos of sacrifice, and Kajmakčalan as a mythologized space of victory. Their mutual complementarity reveals the mechanisms of ideological integration through which the Serbian wartime experience was transformed and incorporated into Yugoslav political culture. The analysis of these topoi uncovers the dynamics of identity migration, demonstrating how memorial narratives simultaneously preserved national meanings while adapting them to state interpretations of the past. The study shows that these memorial spaces became paradigmatic examples of the ideological shaping of collective memory and key indicators of identity transformation processes during the interwar era.

Keywords: identity migration, Yugoslav ideology, memorial topography, Vido, Zejtinlik, Kajmakčalan

Примљено: 1. 12. 2025.
Прихваћено: 14. 12. 2025.

Студије, огледи, прилози

Горан М. МАКСИМОВИЋ
goran.maksimovic@filfak.ni.ac.rs

СТАТУС КЊИЖЕВНОГ ДЈЕЛА СВЕТОЗАРА ЋОРОВИЋА У ИСТОРИЈАМА И ПРЕГЛЕДИМА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Написано поводом обиљежавања 150 година од пишчевог рођења

Филозофски факултет
Универзитета у Нишу

Апстракт: У студији је указано на мјесто Светозара Ћоровића и његовог књижевног дјела у историјама и прегледима српске књижевности: од Јована Грчића, Јована Скерлића, Давида Богдановића, Тихомира Остојића и Андре Гавриловића, Ђорђа Анђелића и Милоша Савковића, па све до Антуна Барца, Велибора Глигорића, Славка Леовца, Јована Деретића, Предрага Палавестре, Радована Вучковића, Петра Милошевића, Александра Пејчића, Милорада Јеврића и Горан Максимовића. Представљена су репрезентативна Ћоровићева дјела, указано је на реалистичке и модернистичке стилско-поетичке црте, као и жанровске особине: од приповједака и драма до друштвених романа. У раним синтезама само узгредно помињан, да би у новијим књижевноисторијским прегледима, уз различито разумијевање жанровске природе његовог дјела, било формирано сродно увјерење да је дјело Светозара Ћоровића умјетнички вриједно, те да је достигло висока достигнућа у епоси реализма и модерне у српској књижевности.

Кључне ријечи: српска књижевност, историје књижевности, епоха реализма, епоха модерне, поетике, жанрови, приповијетка, роман, драма

Логична је претпоставка да се аутентична вриједност књижевног дјела једнога стваоца понајбоље може препознати кроз статус који је добио у великим књижевноисторијским синтезама цјелокупне националне књижевности или бар књижевне епохе којој је припадао. Из те перспективе смо у овој студији управо и сагледали књижевно дјело Светозара Ћоровића (1875–1919). При томе смо мјесто и значај овога стваоца у историјама и прегледима српске књижевности посматрали кроз анализу сљедећих књига: Јован Грчић, *Историја српске књижевности* (1903, 1906), Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности* (1914), Давид Богдановић, *Преглед књижевности хрватске и српске* (књига друга, дио други, 1916), Тихомир Остојић, *Историја српске књижевности* (1923), Андра Гавриловић, *Историја српске и хрватске књижевности* (1927), Ђорђе Анђелић, *Историја југословенске књижевности* (1933), Милош Савковић, *Југословенска књижевност* (прво издање у три тома: 1932–1938; издање у двије књиге 1954; скраћено издање у једној књизи у два наврата:

ORCID 0000-0003-0325-2513
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.7

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
821.163.41.09 Ћоровић С.
821.163.41.09(091)

1956, 1958), Антун Барац, *Југословенска књижевност* (1954), Велибор Глигорић, *Српски реалисти* (1954), Славко Леовац, *Портрети српских писаца XIX века* (1978), Јован Деретић, *Српски роман 1800–1950*. (1980), Јован Деретић, *Историја српске књижевности I–II* (прво издање 1983, проширено издање 2002), Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности* (1986), Радован Вучковић, *Модерна српска проза* (1990), Петар Милошевић, *Сторија српске књижевности* (2010), Радован Вучковић, *Модерна драма* (2014), Александар Пејчић, *Заплетена игра – Комедија српског реализма* (2016), Милорад Јеврић, *Историја српске књижевности – реализам I–II* (2017), Горан Максимовић, *Градови српског релаизма – о епоси и писцима српског реализма и њиховим градовима* (2023).

Прво оглашавање Ћоровићевог имена имамо на почетку XX вијека. Јован Грчић у другом издању *Историје српске књижевности* сасвим укратко, у трећем одсеку књиге *Од Бранка и Даничића до наших дана* у само неколико реченица помиње Светозара Ћоровића. Наглашено је „да пише приче, слике и црте из народног живота у Херцеговини" а затим су издвојене до тада објављене збирке приповједака: *Из Мостара* (1895), *Из Херцеговине* (1896), *Из моје домовине* (1898), *Цртице* (1900), *У часовима одмора* (I, 1903, II, 1904, III 1906). Испод тога је у фусноти указано и на дотадашњу критичку рецепцију наведених књига (Драгутиновић, Живановић, Грчић, Ивачковић) (Грчић 1906: 260).

Јован Скерлић, у *Историји нове српске књижевности*, међу писцима епохе реализма даје кратак, али свакако веома прецизан портрет Светозара Ћоровића. Смјестио га је послије Стевана Сремца и Радоја Домановића, а прије Војислава Илића, Владимира Ј. Јовановића, Милорада Ј. Митровића и Алексе Шантића. Како је то сам навео у „Библиографији" своје историје, Скерлићева расправа настала је и на основу рецепције дотадашњих критичких текстова о Ћоровићевим књигама, који су били објављени у *Српском књижевном гласнику:* Богдана Поповића (1901), Уроша Петровића (1903), Бранка Лазаревића (1912).

Након што је нагласио да је Босна и Херцеговина од краја осамдесетих година почела улазити у књижевни живот српски, као и навео датум и мјесто пишчевог рођења (Мостар, 29. маја 1875), Скерлић истиче да је Ћоровић „један од највреднијих и најплоднијих српских писаца" (Скерлић 1997: 347). Цјелокупно стваралаштво овога књижевника разврстава он у двије фазе. Прва је захватала раздобље од 1889. године и објављивања прве збирке пјесама (за дјецу), *Полетарке*, па све до 1901. године и штампања збирке приповједака *Цртице*. У том раздобљу настале су и збирке: *Из Мостара* (1895), *Из Херцеговине* (1896), *Марков гријех* (1896), *Крвни мир* (1897), *Разорено гнијездо* (1898), *Из моје домовине* (1898). За све наведене књиге Скерлић каже да су „почетнички радови у којима је врло млади писац

тек тражио свој пут“ (Скерлић 1997: 347). Други стваралачки период, када су написана „главна његова дела“, започео је од 1903. године и појаве прве приповједачке књиге *У часовима одмора* (прва књига 1903; друга 1904; трећа 1906; четврта 1910), као и збирки *Моји познаници* (1909), *Комшије* (1912) и дужа приповијетка *Јарани* (1913). Скерлић издваја и три романа: *Женидба Пере Карантана* (1905), *Мајчина султанија* (1906), *Стојан Мутикаша* (1907). Наведено је и неколико позоришних комада: двије шаљиве игре *Поремећени план* и *Издаје стан под кирију*, као и драме *Он*, *Адембег*, *Птице у кавезу*, *Повратак*, *Ајша*, *Зулумћар*.

Скерлић износи оштру, али свакако у основи тачну оцјену да је Ћоровић „почео писати пре времена, врло млад, невешт и неук, и његови први радови су покушаји писца који се тек развија и тражи свој пут“ (Скерлић 1997: 347). У каснијој стваралачкој фази се значајно развијао и „давао све боља и боља дела“, у којима је „дао слику данашње Херцеговине и варошке и сеоске, и православне, и муслиманске, и католичке“. Као главну пишчеву књижевну способност издваја добар „одабир материјала и способност да нађе занимљиву анегдоту“, а цијело дјело му је „богато мотивима и добро обележеним и оригиналним личностима“ (Скерлић 1997: 347). У томе Скерлић види и разлог што је Ћоровић „један од највише превођених савремених приповедача српских“. Интересантно је да у том погледу Скерлић указује на скученост мотива из малограђанског живота у романима, као и на њихову композициону развученост, због чега „изостају за приповетком“. За Ћоровићеве драмске текстове Скерлић наглашава да су „покушаји“, а за два комада *Он* и *Адембег* признаје да су „имали заслужена успеха“ због занимљивих анегдота, патетичних сцена и живог сликања личности (Скерлић 1997: 347).

Давид Богдановић у *Прегледу књижевности хрватске и српске* (1916), у којем су поглавља посвећена „Српском реализму“ написана под снажним Скерлићевим утицајем, сасвим укратко на самом крају наведеног поглавља даје Ћоровићев портрет. Помиње годину и мјесто његовог рођења (Мостар, 1875), а затим набраја „почетничке радове“, написане до 1903. године, међу којима су пјесме за дјецу *Полетарке* (1894) и ране збирке приповједака: *Из Мостара*, *Из Херцеговине*, *Марков гријех*, *Разорено гнијездо*, *Из моје домовине*, све до књиге *Цртице* (1901). Посебно су издвојене главне Ћоровићеве књиге, као што су збирке приповједака *У часовима одмора* (1903) и *Моји познаници* (1909), а затим и романи: *Женидба Пере Карантана* (1905), *Мајчина султанија* (1906) и *Стојан Мутикаша* (1908). На крају су представљени „казалишни комади“, међу којима су поменуте двије шаљиве игре: *Поремећени план* и *Издаје се стан под кирију;* као и драмске једночинке: *Адембег*, *Птица у кавезу*, *Повратак*, као и драмске трочинке *Ајша* и *Зулумћар* (Bogdanović 1916: 739). Осим наведеног библиографског пописа и наглашавања „раних“ и

„главних“ књига, Богдановић није дао никакав додатни коментар о књижевном дјелу Светозара Ћоровића.

У раном међуратном раздобљу двојица Скерлићевих сљедбеника, Тихомир Остојић и Андра Гавриловић, у својим историјама српске књижевности само узгредно помињу име Светозара Ћоровића. Тихомир Остојић, када говори о књижевном стварању послије 1880. године, у трећем добу које је насловио „Модерна књижевност“, а у 61. параграфу који носи наслов „Приповетка“, наглашава завичајни и покрајински карактер приповиједања, што је омогућило бујни развој покрајинске приповијетке, у једној полуреченици помиње Светозара Ћоровића као књижевника који се јавио у Херцеговини (Остојић 1923: 305).

Андра Гавриловић у *Историји српске и хрватске књижевности* у „седмом делу“, под насловом „Доба нових утицаја“, у поглављу „Приповетка“, само помиње дјело Светозара Ћоровића. Најприје га издваја као писца кога је прије свега створила Херцеговина, када говори о покрајинском карактеру нове српске књижевности, а затим говори о „обилатости“ његовог књижевног рада и управо због тога и о слабостима, тако да је „тек у неким радовима био довољно изразит и свој“ (Гавриловић 1927: 408). Наглашено је и да је Ћоровић у роману и у пространијим приповијеткама успјешнији него у малим скицама, али да је главна његова вриједност у подржавању духа народа: „Ипак је сав његов рад часног родољуба подржавао дух народа, чијем је ослобођењу и сам приложио лепту своју“ (Гавриловић 1927: 408).

У четрдесетим годинама и средином XX вијека настало је више историја и прегледа српске (и југословенске) књижевности. Наведене књиге највећим дијелом представљају наставак скерлићевске концепције разумијевања историје књижевности из културноисторијске и историјске перспективе, и са интерпретацијом важнијих књижевних дјела као језгра за стварање што цјеловитијег портрета појединих писаца. Међутим, зачуђујуће је да је само у једној од њих сагледано и дјело Светозара Ћоровића. Ради се о данас углавном скрајнутој и заборављеној књизи Ђорђа Анђелића, *Историја југословенске књижевности* (1933). То је утолико чудније ако имамо у виду чињеницу да је у трећој деценији XX вијека у Народној просвети објављено издање *Целокупних дела* Светозара Ћоровића у седам књига и са доста прегледном уводном студијом приређивача Стевана Јелаче. У том издању је систематизован и обухваћен највећи број пишчевих дјела, тако да су била непосредно доступна историчарима српске (и југословенске) књижевности за цјеловитије анализе и синтезе.

Указујемо на књиге из наведеног раздобља у којима се не говори о Ћоровићевом дјелу: Милоша Савковића *Југословенска књижев-*

ност (1932–1938, 1954, 1958), Велибора Глигорића *Срйски реалисйи* (1954), Милорада Најдановића *Срйски реализам у XIX веку* (1962), Живомира Младеновића *Срйски реалисйи* (написана средином XX вијека а објављена 2007).

Нарочито је у том погледу симптоматична књига Антуна Барца, *Јуīославенска књижевносй* (прво издање 1954; друго издање 1957; треће издање 1963), у којој није ни поменуто име Светозара Ћоровића, иако је у поглављу под насловом „Заокрет према Европи" обрадио књижевни рад више Ћоровићевих савременика, од критичара Богдана Поповића (1863–1944) и Јована Скерлића (1877–1914), па све до пјесника и приповједача: Алексе Шантића (1868–1924) и Јована Дучића (1874–1943), који су му били херцеговачки земљаци и мостарски сарадници у часопису *Зора* (1896–1901), те Бранислава Нушића (1864–1938), Иве Ћипика (1867–1923), Радоја Домановића (1873–1908), Милана Ракића (1876–1938), Борисава Станковића (1876–1927), Петра Кочића (1877–1916), Симе Пандуровића (1883–1960), Владислава Петковића Диса (1880–1917), Вељка Петровића (1884–1967), Исидоре Секулић (1877–1958) (Barac 1954: 239–261).

Издвајамо и Милоша Савковића који, у петој цјелини свога прегледа *Јуīословенске књижевносйи*, под насловом „Двадесети век", само узгредно помиње Светозара Ћоровића у поглављу „Социјални песимизам и нови реализам", као књижевника који сагледава друштвени живот у црним бојама и са песимистичким приступом (Савковић 1958: 232).

Ђорђе Анђелић је у *Историји јуīословенске књижевносйи* (1933), у трећем дијелу, који је насловио „Савремена књижевност", урадио и сажет портрет Светозара Ћоровића. У уводу је нагласио мостарско поријекло из српске трговачке породице, а затим је поменута и његова дјелатност у оснивању и уређивању књижевног листа *Зора*. Анђелић понавља и скерлићевску оцјену да је рано Ћоровићево стварање било слабо, те да се та стваралачка фаза окончала 1901. године. Указао је и на неколико приповједачких књига *(У часовима одмора* у четири књиге, *Моји йознаници*, *Комшије)*, на романе *(Женидба Пере Карайана*, *Мајчина сулйанија*, *Сйојан Муйикаша*, *Међу својима)*, као и на два позоришна комада: *Адембеī* и *Зулумћар*. Нису поменути романи *Барон из Данīубице* и *Брђани*, *У ћелијама*, *Међу својима* и сл.

Анђелићева оцјена Ћоровићевог књижевног рада крајње је неповољна, и свакако погрешна. Наглашава он да Ћоровић није био „писац ширих уметничких видика", те да „није у српску приповетку унео ништа ново". Истиче да се развио „под утицајем српских реалиста и Љубишиног фолклора", те да је „из херцеговачког живота унео у литературу велики број типова, критичких сцена из реалног живота, анегдота и безброј фолклорних детаља, али није успео да ту грађу уметнички преради". На крају му оспорава и „виши умет-

нички циљ", као и способност да улази у „друштвене и етичке проблеме" (Анђелић 1932: 343–344).

У посљедњој трећини XX вијека настало је неколико драгоцјених историја и прегледа српске књижевности у којима је, између осталих писаца, на репрезентативан начин сагледано и дјело Светозара Ћоровића: Славко Леовац, *Портрети српских писаца XIX века* (1878), Јован Деретић, *Српски роман 1800–1950.* (1980), Јован Деретић, *Историја српске књижевности I–II* (прво издање у једном тому 1983, проширено издање у два тома 2002), Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности* (1986), као и Радован Вучковић, *Модерна српска проза* (1990). Ријеч је свакако о књигама у којима је дата најкомплетнија интерпретација, као и примјерна синтеза доброг дијела онога што је до тада било написано о Ћоровићевом дјелу. Свакако да је велику улогу у овом обновљеном интересовању за личност и дјело Светозара Ћоровића имала и појава *Сабраних дјела* овога књижевника у десет томова, која су у оквиру дјелатности Института за књижевност у Сарајеву приредили Бранко Милановић, Борис Ћорић, Мухсин Ризвић и Љубица Томић. Издање је објављено у познатој едицији „Културно насљеђе" сарајевске издавачке куће Свјетлост, 1967. године, а пропраћено је, у десетом тому, веома квалитетном и обимном уводном студијом Бранка Милановића.

Славко Леовац, међу бројним портретима српских писаца XIX вијека, Ћоровића сагледава на крају књиге, послије Алексе Шантића и Милете Јакшића, а прије Иве Ћипика и Петра Кочића. Почетничко Ћоровићево стваралачко раздобље Леовац сагледава „од изласка цртице *Добар глас* (1893) па до појаве приповетке *Богојављенска ноћ* (1899)" (Леовац 1978: 390). Интересантне су и Леовчеве компаративне аналогије и указивање на угледања младог Ћоровића на романтичарску и фолклорну традицију у српској књижевности, а посебно на дјело Глишића, Лазаревића и Веселиновића. Каснијег Ћоровића, онога који је писао послије 1899. године, Леовац доводи у блиску везу са дјелом Сремца и Матавуља. Те наглашене везе са реалистичком и натуралистичком књижевношћу нарочито види на хумористичком плану приповиједања („Хоџа Салих", „Поп Тандркало", „Хаџи Пипун"), као и у еротским сликама: „Испод врба", „На води" и сл. Трећи сегмент Ћоровићевог књижевног рада Леовац посматра из угла неоромантичарског приповиједања у коме је из наглашено лирске перспективе евоцирао стара времена и пропадање некада угледних беговских породица („Ибрахим-бегов ћошак", „Смирај"), а нарочито је био успјешан у представљању дјеце („Богојављенска ноћ", „На Нову годину", „На Васкрс") и сл.

Највише аналитичке пажње Леовац је посветио Ћоровићевим романима. При томе, на ране кратке романе (*Барон из Дангубице*, *Женидба Пере Карантана*), на основу добрих аналитичких запажања Бранка Милановића из 1967. године, који су објављени у сту-

дији поводом издања *Сабраних дјела* овога писца, гледа као на неуспјешан покушај опонашања Сремчевих хумористичких романа, највише *Попа Ћире и попа Спире* (Milanović 1967: 94). Као најбољи и најпознатији Ћоровићев роман Леовац издваја *Стојана Мутикашу*, за који наглашава да је иницијално посматран као тип романа личности, али да се у суштини ради о „реалистичкој хроници једне средине и једног лика који се сурово бори да осигура своју егзистенцију, а потом сурово и бесно руши друге, да би и сам завршио апсурдно погођен својим великим амбицијама и великом енергијом" (Леовац 1978: 395–396). За *Мајчину султанију* Леовац наглашава да је „релативно слаб роман" због неувјерљиве психологизације јунака и мотивације њихових поступака. Роман *Брђани* посматра као први роман о збивањима из тек прохујалог рата, а заправо из ратне позадине, у којем се сентиментално приповиједање мијеша са „репортажним и миметичним описима живота" (Леовац 1978: 396). За роман *У ћелијама* наглашава да је у типолошком смислу „извесна комбинација хуморног романа à la *Бакоња фра Брне* и романа амбијента и лика à la *Порушени идеали*" (Леовац 1978: 396). Ријеч је, у овоме случају, такође о аналитичком запажању које је преузето од Бранка Миановића: „Ако бисмо ту слику поредили са дјелима двојице других писаца српског реализма који су писали о манастирској средини, закључак би био да је Ћоровићево дјело по свом основном свјетлу и тону далеко ближе Матавуљевом роману *Бакоња фра Брне* него Ранковићевим *Порушеним идеалима*. Са изузетком трагичне фигуре Мелентијеве, измучене болешћу у којој успомене добијају дубље рањив карактер..." (Milanović 1967: 113).

Нешто више пажње Леовац је, међу првим историчарима српске књижевности, посветио Ћоровићевом драмском раду. Осврнуо се на шаљиве комаде, међу којима једночинку *Издаје се стан под кирију* доводи у везу са Гогољевим утицајем. Највише пажње посветио је најпопуларнијим драмским дјелима, а то су биле фолклорно-љубавне драме испирисане Станковићевом *Коштаном*, углавном из муслиманског живота *(Адембеї*, *Ајша*, *Зулумћар)*. Као најбољи комад издвојио је драму *Као вихор*, јер је у њој „љубавни вихор страсти" сагледан и у „моралном и у социјалном бићу, и у карактеру и темпераменту лика" (Леовац 1978: 399).

Јован Деретић је значајну књижевноисторијску синтезу романескног дјела Светозара Ћоровића урадио у књизи *Српски роман 1800–1950*. у трећој цјелини и десетом поглављу прегледа историје српског романа, под насловом „Позни реалисти: од регионалног ка модерном роману" у којима је обрадио романе Светозара Ћоровића, Иве Ћипика и Борисава Станковића.

У средишту Деретићеве пажње је шест објављених и седми рукописни Ћоровићев роман: *Барон из Данїубице* (1901), *Женидба Пере Карантана* (1902), *Мајчина султанија* (1906), *Стојан Мути-*

каша (1907), *Јарани* (1911), *У ћелијама* (1919), *Међу својима* (1921). У аналитичкој равни Деретић полази од тезе да је Ћоровић у односу на Станковића и Ћипика био „стваралац мањег формата и неизграђенији као уметник", да би посебно нагласио како се развијао постепено и споро, те да је „тек од 1899. избио на прави пут и почео да издаје ствари од већег значаја и вредности". Деретић указује и на, за српске реалисте карактеристичну, „недовољну разграниченост приповетке и романа" (Деретић 1980: 197).

Нарочито су у том погледу била препознатљива два рана кратка шаљива романа *Барон из Данубице* и *Женидба Пере Карантана*, која су писана по узору на Сремчевог *Поп Ћиру и поп Спиру*, како је то раније истакао Бранко Милановић у поменутој студији написаној у оквиру претходно поменутог издања Ћоровићевих *Сабраних дела*, али без „ичега што је Сремчево дело учинило великим и значајним" (Деретић 1980: 198). Сличну тезу, као што смо нагласили у претходном дијелу текста, поновио је прије Деретића и Славко Леовац.

Пуна Деретићева интерпретативна пажња посвећена је најбољим Ћоровићевим романима *Мајчина султанија* и *Стојан Мутикаша*. У првом поменутом роману, *Мајчина султанија*, дошао је до изражаја увјерљив психолошко-љубавни заплет и продубљена карактеризација главне јунакиње Милке, „разметљиве избирачице", као и њеног љубоморног мужа Саве, али и колективни портрет паланачке средине која је била заробљена у страстима и себичностима најниже врсте и која својим деструктивним дјеловањем доприноси трагичном расплету дјела. Други поменути роман, *Стојан Мутикаша*, у чијем средишту је обликована животна судбина и сложена психологија истоименог главног јунака, на путу одрастања од сиромашног сеоског дјечачића до безобзирног зеленаша и гуликоже, који је због страсти према новцу бацио под ноге све што га је окруживало: пријатеље, породицу, љубав, чаршију, да би на крају умро потпуно сам и одбачен од свих. И у овоме дјелу Деретић издваја слику чаршије као најувјерљивији дио романескног заплета, са посебно добро описаним страначким борбама око избора председника црквено-школског одбора, што га подсјећа на најбоље сатирично-гротескне странице Радоја Домановића.

Приликом анализе преостала три Ћоровићева романа Деретић нарочиту пажњу посвећује дјелу *Јарани*, за које наглашава да је „задуго, све до појаве *Дервиша и смрти* М. Селимовића, представљао најбољи роман из муслиманског живота" (Деретић 1980: 203). За роман *У ћелијама*, у којем је обрађен манастирски живот, наглашава оно што је већ истицано код Милановића и Леовца: да се налази негдје „између Матавуљевог *Бакоње фра Брна* и Ранковићевих *Порушених идеала*" (Деретић 1980: 203). За посљедњи Ћоровићев роман *Међу својима*, који је пронађен у рукописној пишчевој заоставштини, Деретић наглашава да има тургењевљевску тему засно-

вану на сукобу очева и дјеце, али је то суштински друштвени тип романа у коме су у средишту пажње непомирљиви чаршијски сукоби и трагичне страсти.

У потоњој *Историји српске књижевности*, а овдје смо усмјерени на проширено издање (2002), у деветом поглављу под насловом „Модерна", у сегменту текста који је назван „Између регионализма и модерног израза", Деретић је углавном задржао наведена аналитичка запажања о Ћоровићевим романима, а сву пажњу је додатно усмјерио на приповједачки рад. „Ћоровић је вешт приповедач, он пише брзо и лако, његово приповедање је једноставно и природно, композиција спретна, мотиви добро одабрани, радња сигурно вођена" (Деретић 2019: 333). У том смислу је нешто више пажње посвећено и Ћоровићевом дјеловању у оквиру „мостарског књижевног круга" на крају XIX и на почетку XX вијека, заједно са Шантићем и Дучићем. Деретић међу дужим приповијеткама издваја повијест *Брђани* (1919), у којој је Ћоровић дао „потресну слику страдања народа из требињског краја за време Првог светског рата" (Деретић 2019: 333). Међу позоришним комадима Деретић као најбољи издваја драму *Зулумћар* (1911), а међу боља позоришна дјела уврстио је и „психолошку драму о љубавној страсти", *Као вихор* (1918).

Предраг Палавестра у *Историји модерне српске књижевности – златно доба (1892–1918)*, укратко сагледава Ћоровићево дјело – најприје у поглављу „Преображај реалистичког наслеђа". Урадио је то напоредо са дјелом Стевана Сремца, Симе Матавуља, Радоја Домановића, Иве Ћипика, Борисава Станковића и Петра Кочића. У другом наврату указује на Ћоровићево дјело у поглављу „Заокрет у драматургији: Бранислав Нушић", када је, поред доминантног Нушићевог драмског рада, указао на доприносе у развоју овога типа књижевног стварања и у дјелу Драгомира Брзака, Симе Матавуља, Боре Станковића, Алексе Шантића, Светозара Ћоровића, Милорада Петровића, Чича Илије Станојевића и др. (Палавестра 1986: 359–360; 437–438).

Када говори о Ћоровићу као о приповједачу и романсијеру, Палавестра наглашава да је стварао под снажним утицајем фолклорног насљеђа српске реалистичке приповијетке, те да се радило о плодном писцу чије дјело је било доста неуједначено. Оглашавао се у различитим жанровским формама: „од лирске скице, кратке приче, цртице, анегдоте и фељтона, до реалистичке повести, психолошке драме и друштвеног романа", а његов „реализам је чист као суза, заснован на поузданом искуству, на непосредном виђењу и сликању животне стварности (Палавестра 1986: 358). Палавестра при томе, различито од Скерлића, Леовца и Деретића, превиђа приповједачке књиге објављене у посљедњој деценији XIX вијека и наводи да су Ћоровићеве „приповетке и повести из првог стваралачког раздобља, сакупљене у књигама *Цртице* (1901) и *У часовима одмора I–IV*

(1903–1910)“ (Палавестра 1986: 359). Тиме је из неког разлога потпуно занемарио ране књиге приповједака: *Из Мостара* (1895), *Из Херцеговине* (1896), *Марков ђурђев* (1896), *Крвни мир* (1897), *Разорено гнијездо* (1898), *Из моје домовине* (1898).

Независно од тога, за Ћоровићеве приповијетке наглашава да су се „одликовале регионалним духом и локалном тематиком, сентименталношћу и идиличношћу *(Богојављенска ноћ*, *На Нову годину*, *На Васкрс)*, који су били својствени осетљивој природи патријархалних херцеговачких Срба“ (Палавестра 1986: 359). За роман *Стојан Мутикаша* Палавестра истиче да је „најзрелије и најзначајније“ Ћоровићево дјело, те да је „написан према традиционалној схеми реалистичког друштвеног романа, али са снажним особеностима покрајинске прозе и темељним познавањем херцеговачког менталитета, чаршијске психологије и трговачког морала“ (Палавестра 1986: 359). Узгредно су поменути и *Мајчина султанија*, *Комшије*, *Јарани* и сл.

Ћоровићев драмски рад дат је у сажетом прегледу. Позивајући се на оцјену Бранка Лазаревића, Палавестра је нагласио „локалну жицу севдаха“ у комадима *Тице у кавезу*, *Ајша*, *Он*, *Зулумћар*, *Адембег*, *Низбрдица*, *Као вихор*. На основу тога извео је и закључак да је тај драмски рад био плодан и разноврстан, али неједнствен, те да се на основу неколико зрелих драмских покушаја могло наслутити да је српска књижевног могла у Светозару Ћоровићу, да је поживио, добити „социјалног драмског писца много одређенијег лика, писца који тачно запажа основна кретања модерне драматургије“ (Палавестра 1986: 439).

Радован Вучковић у студији „Објективизам приповедачке форме (С. Ћоровић)“, објављеној у монографији *Модерна српска проза* (1990), даје једну од до сада најобухватнијих студија о дјелу овога писца, која је уопште написана у историјама и прегледима српске књижевности. Руководећи се карактеристичним стилско-типолошким аналитичким приступом и компаративним методом, са изузетним увидима у дотадашњу рецепцију дјела овога писца, Вучковић је урадио иновативне и упечатљиве анализе Ћоровићевог дјела у цијелости, а посебно прозних остварења, приповједака и романа (Vučković 1990: 211–247).

Полазећи од тезе да су ране Ћоровићеве приповијетке биле разнолике и да их је красио изразити артизам, Вучковић наглашава, позивајући се на запажања Јована Дучића, на значај жанровске одреднице „цртице“ и улогу коју је имала у обликовању приповиједног поступка овога писца. Такав приступ је своје финале добио у збирци *Цртице* (1901) године, али је остао главно обиљежје и каснијег Ћоровићевог приповиједања. Иако указује и на бројне друге аналогије, Вучковић је посебно истакао да је технику писања цртица до 1900.

године „учио од Чехова“, што је нарочито било уочљиво у „описивању трагичних судбина деце“ („Мали просјак“, „Богојављенска ноћ“), према Чеховљевим причама „Ваљка“ и „Спава јој се“ (Vučković 1990: 212–213). Каснију фазу приповиједног и прозног рада Светозара Ћоровића Вучковић сагледава кроз три наративна модела: „хумористички“, „хероични“ и „љубавни“. Указује на стилско-типолошке и аналитичке особине бројних дјела: од шаљивих романа *Барон из Данūубице* и *Женидба Пере Карантана*, преко сатиричких записа *Из земље Хиришиме;* хероичких прича из збирке *Из Херцеūовине;* па све до бројних љубавних заплета, подједнако у романима и приповиједткама (*Мајчина султанија*, „Испод врба“, „На води“, „Салих-хоџа“, „Хафиз-ефендија“, „Осман-бегова шаргија“, „Ђул-бегова Зејна“ и др.).

Вучковић указује и на доминацију неоромантичарских и неонатуралистичких поетичких црта у потоњем Ћоровићевом дјелу, дајући бројне и веома квалитетне увиде у истакнуте наслове, а посебно правећи бројне аналогије са дјелима и писцима из српске и других јужнословенских и европских писаца (Б. Станковић, Д. Шимуновић, М. Горки и сл.). Нарочито је то изражено на примјеру романа *Јарани* и збирке *Комшије*, гдје је указано и на аналогије са каснијим романом *Дервиш и смрū* Меше Селимовића. У наведеним дјелима Вучковић препознаје хибридност форме и наговјештаје футуризма и експресионизма.

Интересантни су и Вучковићеви вриједносни судови јер наглашава да је Ћоровић „најуспешнији као приповедач кад портретише личности, тј. у приповеткама нефабуларне структуре“ (Vučković 1990: 243), и при томе указује на бројне примјере: „Како се Мула-Мехмед оженио“, „Ибрахим-бегов ћошак“, „Радост Омера Грбе“, „Авдага“, „Халилова кајда“, „У ноћи“, „Богојављенска ноћ“ и сл. Вучковић на крају закључује да Ћоровић у најбољим примјерима „превазилази властите стереотипе и ограничења“, да пише „модерну психолошку прозу“ која је отворила „пут другим и бољим писцима“ који су дошли послије њега (Vučković 1990: 246).

У почетним деценијама XXI вијека издвајамо неколико историја и прегледа српске књижевности, у којима је обухваћено и дјело Светозара Ћоровића. У питању су књиге Петра Милошевића, *Сūорија сриūске књижевносūи* (2010), Радована Вучковића, *Модерна драма* (2014), Александра Пејчића, *Зайлеūена иīра – комедија сриūскоī реализма* (2016), Милорада Јеврића, *Историја сриūске књижевносūи – реализам I–II* (2017) и Горана Максимовића, *Градови сриūскоī реализма – о еūосима иūисцима сриūскоī реализма и њиховим īрадовима* (2023).

Петар Милошевић у књизи *Сūорија сриūске књижевносūи* (2010), у складу са приступом у коме покушава да напише „сторију“ или „причу“ о српској књижевности, а не типичан књижевноисторијски

преглед, посматра и дјело Светозара Ћоровића. Књижевну формацију којој припада дјело овога писца Милошевић није посебно периодизацијски и терминолошки одредио, али на основу мјеста на коме је дао краћи запис о писцу, послије Иве Ћипика и Тодора Љ. Поповића, јасно је да га сагледава као граничног писца епохе реализма чије дјело увелико припада поетици модерне (Милошевић 2010: 507). Указано је на мостарски и херцеговачки амбијент Ћоровићевог дјела, а као посебна вриједност наглашено је „дочаравање оријенталне атмосфере и амбијента старог Мостара" (Милошевић 2010: 507). Поменута су два кратка хумористичка романа: *Барон из Данїубице* и *Женидба Пере Карантана*. За *Мајчину султанију* је наглашено да описује страдање лијепе и размажене грађанке у касаби, у роману *Стојан Мутикаша* судбина сиромашног сеоског дјечака који је доведен из села у град упоређена је са романом *У регистратури* хрватског писца Анте Ковачића. Укратко су поменути и романи: *У ћелијама*, *Брђани*, *Међу својима*.

Радован Вучковић у књизи *Модерна драма* (2014) на веома упечатљив начин сагледава цјелокупно драмско дјело Светозара Ћоровића. У том погледу на веома квалитетан начин обликује типологију тога рада из стилско-поетичке и компаративне перспективе, и говори о четири типа Ћоровићевих драмских текстова. Први тип чине текстови засновани на искуству српске сеоске драме с певањем *(Крвни мир)*, други тип чине лирско-симболистичке једночинке или драме у три чина *(Птице у кавезу*, *Ајша)*, трећи тип чине модернизоване драмско-епске игре са особинама оријенталне пикторалности *(Зулумћар)*, док четврти тип чине драмска дјела настала на искуству европског натурализма и ибзеновске драматике *(Као вихор)* (Вучковић 2014: 328).

У аналитичко-компаративној равни Вучковић даје продубљене увиде и везе Ћоровићевих драмских дјела са европском и српском традицијом. Полази од тезе да се ради о типу модерне лирске драме карактеристичне за почетак XX вијека, у којој се комад *Крвни мир* у аналошкој равни може доводити у везу са Станковићевом *Коштаном*, као и са „заједничким духом тадашње књижевности у којој се осетило дејство симболизма, односно његове аустријско-немачке варијанте: неоромантизма" (Вучковић 2014: 323). У комаду *Ајша* препознатљиве су аналогије са Станковићевом приповијетком „Покојникова жена" и сл. Драма *Као вихор* доведена је у везу са ибзеновском драматургијом, са Војновићевим *Еквиноцијем*, док је приказ јунакиње Тате, која улази у ред самосвјесних жена које разарају мушкарце и уносе немир у њихове породице, сагледана као претходница Андрићеве Анике.

Вучковић нарочито потенцира тезу да се у Ћоровићевим текстовима „права драма одиграва у женама" *(Ајша*, *Злумћар*, *Као вихор)*, тако да су унутрашњи сукоби и међугенерацијски породични

или сталешки неспоразуми, чаршијска ограничења, дубоко ситуирани у карактере и свијест јунакиња и јунака. У том контексту, уз Нушићеве, Шантићеве и Станковићеве комаде, Ћоровићево драмско дјело намеће се као битан израз модерности и конституисања лирске и грађанске драме на почетку XX вијека.

Александар Пејчић у књизи *Заплетена игра – комедија српског реализма* (2016), када говори о театрализацији „модерних облика живота" у српској комедији на крају XIX и на почетку XX вијека, у којима се мијешају породични, љубавни и политички заплети, издваја Ћоровићеву комедију *Издаје се стан под кирију* као примјер који показује како „урбани свет израста на правилима патријархалног, фолклорног система комуникације (тзв. знаковна култура)" (Пејчић 2016: 28). У каснијим аналитичким запажањима, када говори о театрализацији породичних односа, о женској и мушкој љубомори, Пејчић указује и на карактеристичне Ћоровићеве заплете засноване на техници „грудве снега" *(Поремећени план)*, на комичном преувеличавању *(Љубомора)* и сл.

Милорад Јеврић у другом тому *Историје српске књижевности – Реализам*, сагледава дјело Светозара Ћоровића у скупини писаца које је смјестио у „Постреализам – модернизам", заједно са Нушићем, Станковићем, Ивом Војновићем, Петром Кочићем, Ускоковићем, Григоријем Божовићем и Анђелком Крстићем. Мислимо да је у Ћоровићевом случају употреба појма „постреализам" погрешна и да је можда примјењива на дјело Ива Војновића, Григорија Божовића и Анђелка Крстића, у значењу присуства реалистичког метода у њиховом дјелу и послије окончања епохе реализма, али да је за Нушића, Станковића, Ћипика, Кочића, Ускоковића, Ћоровића ипак било много боље користити већ присутне термине „модерни реализам" или „дезинтегрисани реализам" (Јеврић 2017: 381–391).

Јеврић сагледава сва три доминантна аспекта Ћоровићевог књижевног рада. Најприје анализира приповједачки рад, који је био најобимнији и најразноликији и тематски и формално и жанровски. Након тога је пажњу усмјерио на Ћоровићев романескни опус, да би у завршном дијелу студије указао на његов драмски рад. Јеврић полази од тезе да Ћоровићево дјело припада различитим видовима реализма, а да су препознатљива и закасњела романтика, као и модернистичка преиспитивања: „Према свему томе он се сигурно сврстава највише у реалисте, потом у постреалисте, а тек помало припада и модерној епоси" (Јеврић 2017: 381).

Наглашена је већ одранније присутна чињеница да Ћоровић у српску књижевност уводи Херцеговину као посебан регион, као и то да зрела фаза његовог књижевног рада започиње 1903. године. Јеврић наглашава да је Ћоровић био „мајстор кратких прича", а из првог стваралачког периода издваја два текста: „Богојављенска ноћ"

(1899) и „Сан Мехе фењерџије“ (1898). На прелазу у зрелије стваралачко доба „често користи анегдоту“, а као запажене издваја и „неспутане еротске сцене“ у приповијеткама „Испод врба“ (1901) и „На води“ (1904). Наглашено је и да се употреба социјалних и егзистенцијалних мотива у приповијеци „Пријатељи“ (1901) садржајно и стилски подудара са дјелима других српских реалиста: Матавуља, Ћипика, Кочића. За хумористичку приповијетку „Поп Тандркало“ наглашено је да се чини да је „потекла из Глишићевог кроја или шињела“. Као посебна аналитичка и тематска цјелина анализиране су приповијетке у којима Ћоровић описује „наш муслимански свет“: „Омер-ага“, „Ибрахим-бегов ћошак“, „Осман-бегова шаргија“, „Ђул-бегова Зејна“ и др.

Наглашавамо и да је једна сасвим заборављена приповијетка, „Махалска чесма“ (1912), издвојена као поетички изузетна јер, по Јевријевом запажању, носи „модерне симболе“ који су блиски симболистичкој поезији Војислава Илића.

Приликом сагледавања Ћоровићевог романескног рада Јеврић посебно издваја *Стојана Мутикашу* и упоређује га са Ћипиковим *Пауцима* и Сремчевим *Вукадином*, док *Мајчину султанију* сматра неуспјешним дјелом. Иако нам се чини да је ова оцјена прејака, и углавном неутемељена, напомињемо да Јеврић овај роман, „чији је главни лик жена“, упоређује са Игњатовићевом *Патницом* и Веселиновићевом *Сељанком*. Јеврић притом износи и још једну прејаку и по нашем суду сасвим неутемељену тврдњу о неуспјешним психолошким тематизацијама женских јунакиња у српској реалистичкој књижевности: „И случај са Ћоровићевим делом потврђује да писци реализма очигледно нису били у стању да се комплексно уживе у психологију жене и да тананије изнијансирају њен сложен однос са осталим светом“ (Јеврић 2017: 388). Међу бројним поредбеним аналогијама указујемо на чињеницу да Јеврић понавља раније тврдње о блискости романа *У ћелијама* са Ранковићевим *Порушеним идеалима* и Матавуљевим *Бакоњом фра Брном*, али им придодаје и тонове Доситејевог *Живота и прикључења* и сл.

Када је ријеч о сагледавању Ћоровићевог драмског рада, Јеврић није успио да слиједи она сазнања која су већ била присутна у књижевноисторијским и поетичким студијама Радована Вучковића, већ се углавном задржава на спољашњим одликама дјела и указује на неке од могућих аналогија: шаљиве игре *Љубомора* (1891) са Трифковићевим *Љубавним писмом* или комедије *Поремећен план* (1897) са Сремчевим романом *Поп Ћира и поп Спира*. Наглашено је да у вриједносном смислу најуспјелија дјела представљају три драме: *Ајша*, *Зулумћар* и *Као вихор*.

Горан Максимовић у студији „Мостар Светозара Ћоровића“, у књизи *Градови српског реализма – о епосу и писцима српског ре-*

ализма и њиховим ɨрадовима (2023), на примјеру бројних репрезентативних дјела, а посебно романа *(Мајчина султаније*, *Стојан Мутикаша)* и приповједака („У ноћи“, „Богојављенска ноћ“, „Ибрахимбегов ћошак“), указује на карактеристике завичајне слике херцеговачког свијета. Показало се при томе да је књижевна географија у Ћоровићевом дјелу вишезначна, а подједнако је утемељена на непосредној дескрипцији, на бројним успјешним примјерима херцеговачког пејзажа, мостарске чаршије или неретљанских обала, али и на живописној нарацији, дијалозима и монолозима, те разноликој карактеризацији јунака, која је дубоко условљена тим поднебљем. Ћоровић приказује она посредна и дубинска значења херцеговачког живота, горштачког поднебља, различитих људи свих сталежа и вјера, те њихових необичних обличја, а чини то углавном кроз тематизацију социјалне, психолошке, хумористичко-сатиричке и хришћанске слике свијета. Из те перспективе Ћоровићеву чаршију можемо посматрати и као колективног јунака који се налази у сталном, најчешће негативном, узајамном дејству са судбином појединаца. При томе доминира објективни, реалистичко-миметички поступак, прожет натуралистичким идејама, али је присутно и снажно понирање у психу јунакâ, те њихове душевне ломове и драме, што је поетичка карактеристика модерне и најбоље презентује бременито доба великих политичких мијена на размеђу XIX и XX вијека, као и у годинама Првог свјетског рата. Упркос том доминатном трагичком доживљају свијета, Ћоровићеви топоси умјетничког простора подједнако указују на ону тамну, али и ведру страну неспутаног живота, који је трајао и постојао упркос свим недаћама и ломовима (Максимовић 2023: 219).

Можемо укратко закључити да је у раним историјама и прегледима српске књижевности Ћоровићево дјело помињано сажето и узгредно, да је било потпуно скрајнуто у четрдесетим и педесетим годинама, да би тек у новије доба, у посљедњој трећини XX вијека, добило примјерно и, по нашем суду, заслужено мјесто у синтезама српске књижевности епохе реализма и модерне, као и у сагледавању појединих жанрова, попут романа и драме. Темеље томе ипак је поставио Јован Скерлић у *Историји нове српске књижевности*, а затим су квалитативно нов искорак направили тек каснији истраживачи у посљедњим деценијама XX вијека, као што су Славко Леовац, Јован Деретић, у више издања, и посебно Предраг Палавестра и Радован Вучковић. При томе је Вучковић изузетно унаприједио разумијевање компаративног и стилско-типолошког контекста Ћоровићевог дјела, добро је сагледао његове драмске текстове, док је Деретић дао неке од продубљених анализа, што се посебно односи на романе *Мајчина султаније* и *Стојан Мутикаша*, као и за приповијетке „Богојављенска ноћ“, „Ибрахимбегов ћошак“ и сл. Палавестра и Вучковић инсистирали су на „модерности“ и искораку из класичне

реалистичке поетике у Ћоровићевим приповијеткама и романима. Препознају га као пут од објективног реализма до модернистичког неонатурализма.

Интересантно је нагласити и то да је Вучковић један од ријетких историчара српске књижевности који помиње Ћоровићеве сатиричке записе *Из земље Хиришиме*. Новији писци историја и прегледа српске књижевности (Деретић, Палавестра, Вучковић, Максимовић), показали су и добро познавање дотадашње рецепције Ћоровићевог дјела, посебно Б. Милановића, С. Тутњевића, С. Милашиновић, Ј. В. Јовановић, Д. Певуље и др. Максимовић је дао иновативне начине читања књижевне географије у Ћоровићевом дјелу. Остала тумачења (Јован Грчић, Тихомир Остојић, Андра Гавриловић, Ђорђе Анђелић, у новије доба и Милорад Јеврић), углавном су или непотпуна или несамостална, тако да нису увијек у адекватној мјери доприносила знатнијем искораку у тумачењу и разумијевању Ћоровићевог дјела.

Литература

Анђелић 1933: Ђорђе Анђелић. „Светозар Ћоровић“. *Историја југословенске књижевности*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 343–344.

Barac 1954: Antun Barac. „Zaokret prema Evropi“. *Jugoslavenska književnost*. Zagreb: Matica hrvatska, 239–261.

Bogdanović 1916: David Bogdanović. „Svetozar Ćorović“. *Pregled književnosti hrvatske i srpske*, knjiga druga, dio II. Zagreb: Tisak i naklada Knjižare Hrvatskoga sveučilišta i Jugoslavenske akademije, 739.

Vučković 1990: Radovan Vučković. „Objektivizam pripovedne forme (S. Ćorović)“. *Moderna srpska proza*. Beograd: Prosveta, 211–247.

Вучковић 2014: Радован Вучковић. „Пример Светозара Ћоровића“. *Модерна драма*. Београд: Службени гласник, 322–328.

Гавриловић 1927: Андра Гавриловић. *Историја српске и хрватске књижевности*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 408.

Грчић 1906: Јован Грчић. *Историја српске књижевности*, друго, поправљено и допуњено издање са сто и четири слике. Нови Сад: Издавачка српска књижара и штампарија Браће М. Поповића, 260.

Деретић 1980: Јован Деретић. *Српски роман 1800–1950*. Београд: Нолит, 197.

Деретић 2019: Јован Деретић. „Светозар Ћоровић“. *Историја српске књижевности I–II*, књига друга. Београд: Феникс Либрис – Невен, 333.

Јеврић 2017: Милорад Јеврић. „Светозар Ћоровић“. *Историја српске књижевности – Реализам I–II*, књига друга. Бањалука – Косовска Митровића: Бесједа – Филозофски факултет у Косовској Митровици, 381–391.

Леовац 1978: Славко Леовац. „Светозар Ћоровић“. *Портрети српских писаца XIX века*. Београд: Српска књижевна задруга, 390–401.

Максимовић 2023: Горан Максимовић. „Мостар Светозара Ћоровића“. *Градови српског реализма – о епоси и писцима српског реализма и њиховим градовима*. Бањалука: Центар за српске студије, 181–221.

Milanović 1967: Branko Milanović. „Život i književno djelo Svetozara Ćorovića“, predgovor u: Svetozar Ćorović. *Sabrana djela*, knjiga X. Biblioteka „Kulturno nasljeđe“. Sarajevo: Svjetlost, 7–134.

Милошевић 2010: Петар Милошевић. „Светозар Ћоровић“. *Историја српске књижевности*. Београд: Службени гласник, 507.

Остојић 1923: Тихомир Остојић. *Историја српске књижевности*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 305.

Палавестра 1986: Предраг Палавестра. „Преображај реалистичког наслеђа“ и „Заокрет у драматургији: Бранислав Нушић“. *Историја модерне српске књижевности – златно доба (1892–1918)*. Београд: Српска књижевна задруга, 359–360 и 437–438.

Пејчић 2016: Александар Пејчић. *Заплетена игра – Комедија српског реализма*. Нови Сад: Стеријино позорје, 28–29.

Савковић 1958: Милош Савковић. *Југословенска књижевност*. Београд: Нолит, 232.

Скерлић 1997: Јован Скерлић. „Светозар Ћоровић“. *Историја нове српске књижевности*. Прир. Јован Пејчић. Београд: Завод за уџбенике, 347–348.

Goran M. Maksimović

The Status of Svetozar Ćorović Literary Work in History and Reviews of Serbian Literature

Summary

The study points out the place of Svetozar Ćorović and his literary work in histories and reviews of Serbian literature: from Jovan Grčić, Jovan Skerlić, David Bogdanović, Tihomir Ostojić and Andre Gavrilović, Đorđe Anđelić and Miloš Savković, all the way to Antun Barac, Velibor Gligorić, Slavko Leovac, Jovan Deretić, Predrag Palavestra, Radovan Vučković, Petar Milošević, Aleksandar Pejčić, Milorad Jevrić and Goran Maksimović. Representative works of Ćorović are presented, realistic and modernist stylistic and poetic features are pointed out, as well as genre features: from short stories and dramas to social novels. In early syntheses, he was only mentioned in passing, but in more recent literary-historical reviews, with different understandings of the genre nature of his work, a similar belief was formed that the work of Svetozar Ćorović is artistically valuable, and that he reached high achievements in the era of realism and modernity in Serbianliterature.

Keywords: Serbian literature, literary histories, era of realism, era of modernity, poetics, genres, short story, novel, drama

Примљено: 15. 10. 2025.
Прихваћено: 12. 12. 2025.

Ранко ПОПОВИЋ

zalom@blic.net

НЕПРОЧИТАНИ ПРИПОВЈЕДАЧ РАДОВАН ТУНГУЗ ПЕРОВИЋ НЕВЕСИЊСКИ

Академија наука и умјетности Републике Српске (АНУРС)

Апстракт: У раду је ријеч о мало познатом приповједачу Радовану Тунгузу Перовићу Невесињском (1879–1944), једном из генерације раних српских модерниста, кога је ипак више обликовало усмено предање него књижевна стремљења новог времена. Његова прва књига приповиједне прозе била је критички веома запажена и на основу ње је ушао у Скерлићеву *Историју нове српске књижевности*, док са другом није имао среће будући да се појавила уочи Првог свјетског рата и није могла бити критички вреднована. Осим тога, значајан дио његовог стваралаштва остао је разасут по књижевној периодици, тако да Невесињски представља не само готово заборављеног, него и добрим дијелом непрочитаног писца.

Кључне ријечи: Радован Тунгуз Перовић Невесињски, *Горштакиње*, *С орловских кршева*, приповиједетка, новела, усмено насљеђе, паралитерарни облици, сказ

Још и данас може се понекад и понегдје у Херцеговини чути дјевојачка пјесма, скнађена и пјевана почетком двадесетог вијека, која каже: *Све бих ѣраде за два ѣрада дала*, */ за Требиње и за Невесиње. // Све бих момке за два момка дала*, */ за Јована и за Радована*. Овај првопоменути је Требињац Јован Дучић, много познатији данас неголи у вријеме настанка пјесме, а други је готово заборављени Радован Тунгуз, син гласовитог хајдука, харамбаше и сердара Пера Тунгуза, који ће из очевог имена извести друго презиме, а од свог невесињског завичаја начинити треће.

> Радован Тунгуз Перовић *Невесињски!* Како помпезно име! Скоро да се човек сети оних руских имена као Вјечеслав Лаврентијевич књаз Свјатополк Мирски или Јосиф Романович Јусупов књаз Суморолов Елстон!... Ко је био тај Тунгуз Перовић?

Милан Јовановић Стоимировић, који је наведене ријечи записао 1956. године сјећајући се Невесињског док је овај био професор смедеревске гимназије 1921, биљежи тада да у јавности није чуо име тог човјека „скоро четврт века“, износећи и тврдњу да је то име потпуно заборављено „као и човек који га је носио“ (Јовановић Стоимировић 1998: 156).

А тај човјек се већ са деветнаест година јавио као списатељ низом историјско-политичких чланака у никшићком листу *Невесиње*, да би од 1903. почео да објављује и приповијетке у *Словенском*

https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.8

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
821.163.41.09 Тунгуз-Перовић Р.
821.163.41:929 Тунгуз-Перовић Р.

југу, *Босанској вили*, *Делу*, *Застави*, *Српском народу*, *Српском Пијемонту*, *Српском књижевном гласнику* и *Политици*, постајући запажено књижевно име. Као двадесетпетогодишњак, 1906, имао је већ двије објављене књиге код угледних издавача – Задужбине Илије М. Коларца и Књижаре Геце Кона – и награду Српске краљевске академије из Фонда Николе Маринковића. А осам година касније, 1914, када му излази друга књига прича, Јован Скерлић га уврштава у *Историју нове српске књижевности* као истакнутог представника млађег нараштаја приповједача, заједно са Петром Кочићем, Милутином Ускоковићем и Вељком Милићевићем.

Ако се свему овоме дода и чињеница да је он још 1912. стекао, у Бриселу, докторат филозофије и књижевности, онда се то заиста може сматрати изузетним стваралачким успјехом, поготово за човјека кога су у младости пратиле врло тешке животне околности. У то доба о Тунгузу су писали Владимир Гаћиновић, Светозар и Владимир Ћоровић, Павле Лагарић, Антун Густав Матош, Вељко Милићевић и Лазар Марковић, а Драгутин Прохаска и Павле Поповић уносе га у своје прегледе хрватско-српске, односно југословенске књижевности (Загреб 1921, Београд 1930).[1] Петар М. Божовић уврштава га 1927. у *Антологију црногорских песника и приповедача*, а Јован Кршић 1928. у зборник „приповједачке Босне“ *Са страна замагљених*.

Скерлић га, у својој *Историји*, међу млађима издваја по томе што је „оживео стару фолклорну приповетку Стјепана Митрова Љубише“ и признаје му „жив и јак темперамент“, као и то да „рељефно слика типове“ и „пише речитим и врло богатим народним језиком“. С друге стране, замјера му недостатак укуса, несклад и „силом утрпане тенденције“, као и „сувише провинцијалан, каткада неразумљив речник“ (Скерлић 1967: 464). На крају тога кратког одјељка Тунгузу[2] посвећеног, Скерлић закључује да је ријеч о „духу и та-

1 Након Другог свјетског рата заступљен је у сљедећим прегледима и зборницима: Ђукић, Трифун. *Преглед књижевног рада Црне Горе од владике Василија до 1918. године*. Цетиње, 1951, с. 339–340; Меденица, Радосав. *Црногорске анегдоте – Антологија*. Титоград, 1967, с. 546; Вуковић, Чедо. Радован Перовић (Тунгуз Невесињски). *Извиријеч: Црногорска приповједачка проза од Његоша до 1918. године*. Титоград, 1973, с. 327–328; Ротковић, Радослав. *Преглед црногорске литературе од најстаријих времена до 1918. Стварање* (Цетиње), XXXIV/1979, 4, 587–654; Палавестра, Предраг. *Историја модерне српске књижевности*. Београд, 1986; Никчевић, Милорад. Радован Перовић Тунгуз-Невесињски. *Црногорска приповјетка између традиције и савремености*. Титоград, 1988, с. 304–312. С друге стране, Јован Деретић га уопште не помиње у *Историји српске књижевности*, а није заступљен ни у едицији *Културно насљеђе Босне и Херцеговине*, гдје су штампани и избори из неких писаца знатно слабијих од Невесињског.

2 Скерлић га у *Историју нове српске књижевности* уводи као Радована Перовића Невесињског, уопште не помињући његово матично презиме Тунгуз, а оно је, изгледа, својом необичношћу збуњивало и потоње историчаре литературе и књижевне лексикографе, који га чешће помињу као Перовића Тунгуза него као Тунгуза Перовића, пи-

ленту коме још треба сређивања“. Канонизатор новије српске књижевности умро је исте те године, не навршивши ни тридесет седам, а тек двије године млађи од њега, Невесињски ће поживјети шездесет пет година, али никад неће *средити* ни дух ни таленат. Да би се бар и приближно схватило зашто је то тако било, неопходно је упознати биографију овог необичног и тајновитог човјека, као и породично насљеђе с којим је ступио у живот, јер су му карактер и животни удес увелико одредили и књижевно стваралаштво.

I

Радован Тунгуз Перовић рођењем је био човјек двојне природе, унутар које су се борише оштре супротности двије насљедне карактерне гране. С једне стране га је сјенчио његов *у крви окупати* отац, пријек, једак и натмурен;[3] с друге, *њежна и питома* мајка „која је више вољела да јој син постане човјекољубиви учитељ но крволочни војвода“.

Невесињски је био дубоко свјестан те своје двојности, и исповједнички искрено је писао о њој:

> Отац ме учио моралу примјером и – шибутом, начела ми је предавао уз гусле, на друштво ме навикавао озбиљним свјетом и крвавим погледом, а за рад и борбу ме спремао руковањем свијетлог оружја. Ако и у колико нисам оправдао ватрене жеље и испунио витешке наде свога у крви окупатог оца, није крив нико други до моје њежне и питоме мајке, која је више вољела да јој син постане човјекољубиви учитељ но крволочни војвода. Њен је уплив на мене био што и вода за усијано гвожђе, помоћу које се оно кали у челик. Татина нарав и карактер и Мамина њега и напутак створили су од мене неку загонетну средину и мјешавину од бујности и меланхолије, одушевљења и разочарења, родољубља и космополитизма, крвожедности и хуманости, карактерности и необузданости – управо ово што сам, а што, да то нијесам, не бих нипошто желио да будем (Тунгуз Перовић 1906а: 14).

шући то двојно презиме често и са цртицом. Он сам је прилоге у периодици најчешће потписивао само придјевком Невесињски, а тако су потписане и неке његове књиге.

3 Поменути М. Јовановић Стоимировић из перспективе двадесетогодишњака, тадашњег младог новинара *Политике*, упамтио је четрдесетогодишњег Невесињског као стално смркнутог, брижног, нерасположеног и *вечито незадовољног*, што добрим дијелом одговара слици какву је Радован још из дјетињства носио о свом оцу. Ријетке старе фотографије свједоче да је Перо Тунгуз био онизак човјек, док му је најстарији син „био крупан, кошчат и врло озбиљан човек са неком дугачком, густом брадом“, бар како га портретише Јовановић Стоимировић, доживљавајући га као *хипер-мужаственог горштака*, што је свакако био и харамбаша Перо, упркос нижем расту, с посебно упечатљивим густим и дебелим брцима *до иза ушију*. (Једна од ријетких сачуваних фотографија Р. Т. П. Невесињског, она из Радојчићевог лексикона *Срби западно од Дунава и Дрине*, одговара Јовановићевом опису, док га друга, она из четвртог тома Мартиновићевих *Портрета*, приказује двоструко млађег, вјероватно уочи одласка на бриселске студије.)

Радованова мајка Стана била је родом од пивског братства Канкараша, старином из Бјелица, кћи Савова, а унука „познатог јунака и сердара Дуке Канкараша", како пише пишчев биограф Душан Ј. Мартиновић. Отац Радованов, хајдук, харамбаша и сердар Перо Тунгуз, имао је с њом четири сина: Радована, Душана, Војина и Данила. Најмлађи Данило (1889–1974) био је историчар, добровољац српске војске у балканским ратовима и Првом свјетском рату, носилац Албанске споменице и Обилићеве медаље за храброст. У тим ратовима учествовао је и Војин Тунгуз Перовић (1886–1976) као артиљеријски капетан, и заслужио Карађорђеву звијезду, а касније ће напредовати до пуковничког чина. Војник је био и Душан, кога налазимо на једном списку свршених питомаца II класе Коњичке подофицирске школе у Београду, 21. септембра 1907. године, и који је такође био судионик поменутих ратова. У једном чланку београдских *Новости* од 2. маја 2023, посвећеном Перу Тунгузу, читамо и ове редове:

> Душан Перовић Тунгуз (1887–1923), коњички подофицир, био је на служби у Трстенику као полицијски писар када се 16. фебруара 1919. године оженио Тодором, удовом Ђурђа Ђурковића, месара из Трстеника.

Аутор чланка није навео извор преко кога је дошао до ових информација. Душан је погинуо као полицијски комесар, приликом обрачуна са бугарским комитама у селу Танаторци код Штипа, а сахрањен је у Трстенику, поред очевог „непобусаног" гроба, што сазнајемо из посвете коју је Невесињски исписао у заглављу епопеје *Србијада*, њему и оцу „уместо венаца и воштаница на светим им гробовима".

Оно што се од младих хајдучких синова могло природно очекивати, у случају њиховог оца Пера (1840–1919)[4] ипак је крајње необично – стари хајдук је у својој седамдесет петој години као добровољац приступио српској војсци, учествовао у одбрани Београда, преживио албанску голготу, стигао до Крфа, Алжира и Француске, али и на пробој Солунског фронта. Смрт га је затекла, као готово

4 Тунгузи су старином Расојевићи из Пиве, а то ново презиме, како вели предање, дали су им Турци због бунтовничког понашања и честог одметања у хајдуке. Перови преци живјели су у селу Стабна одакле прелазе у Невесињски кадилук, село Слато, па одатле бјеже од куге у село Сливља, у Гатачком кадилуку, гдје је Перо рођен. Отац му се звао Лазар и био је угледан домаћин, а мајка му је била сестра хајдучког четобаше Петка Ковачевића из гатачких Срђевића, који ће имати великог утицаја на формирање личности будућег харамбаше и сердара. Из Сливаља се Лазарева породица сели у касабу Улог и купује имање од бегова Јажића, на коме се настањује, љетујући са стоком на Моринама. Перо је хајдуковао двадесетак година, од тога пуних дванаест као харамбаша са четом од тридесетак хајдука, четујући по загорском, гласиначком, дринском, невесињском, гатачком и борачком крају, највише по Моринама и планини Сомини.

осамдесетогодишњака, осамнаестог марта 1919. године.[5] Он је био директни иницијатор Невесињске пушке и један од најистакнутијих актера у борбама с Турцима 1875–1878, а за времена Другог устанка, овога пута против Аустроугарске монархије, био је главни старјешина свих устаничких чета у Херцеговини, командујући у бројним биткама од Улога, Коњица, Невесиња и Тјентишта, све до оне најкрвавије у Црвеном кланцу на Моринама.

> Због неуспјелог пуча у реченом устанку, Перо Тунгуз је емигрирао у Никшић (ослобођен 1877), гдје је још раније, у јеку устаничке акције, био склонио своју породицу. За ратне заслуге црногорски суверен Никола I Петровић Његош даривао му је дио куће бега Мушовића у Никшићу и 15 рала земље у Никшићком пољу. По природи плаховит и темпераментан, а иначе веома храбар, 90-их година минулог вијека је починио злочин који га је одвео у затвор. Наиме, у једној неприлици у којој се нашао, када му се жена порађала, реаговао је непромишљено и на непажњу неколицине Никшићана убио двојицу (Лазара Вукотића и Луку Вуковића), због чега је осуђен на доживотну робију. Одлежао је, међутим, 13 година у црногорским казаматима: Медовини (Цетиње), Грможуру (Скадарско језеро) и Јусовачи (Подгорица) (Мартиновић 1991: 162).

Ово образложење упућује на то да се радило о неком имовинском спору, али има и мишљења да се то десило због тога што су та двојица били провокатори и он је вјеровао да их је Књаз послао да га ликвидирају јер су већ раније пропали неки покушаји атентата на њега.

Кад је Перо починио двоструко убиство и отишао на робију, највјероватније 1891, Радовану је било дванаест година и још је похађао основну школу у Никшићу. Малу матуру стиче 1895. у Нижој гимназији на Цетињу, након чега ће у Београду наставити гимназијско школовање, али га убрзо и напустити, пошто ниоткуд и никаквих средстава за живот није имао. Осам наредних година

---

5 Трстенички лист *Трибина* извијестио је читаоце, 1. августа 1966. године, да је „после дужег трагања и посебним залагањем Душана Ђокића, службеника Комуналног предузећа из Трстеника, у трстеничком гробљу пронађен гроб легендарног јунака Невесињске пушке Петра Тунгуза, сердара и војводе невесињског. Посмртне остатке примио је његов син Данило Перовић, професор у пензији, и пренио у Невесиње, испуњавајући последњу очеву жељу. На слици која је пронађена у ковчегу види се овај легендарни јунак, са изразито лепим брковима, а на полеђини слике је написано: 'Петар Тунгуз, харамбаша невесињски 1875'. Како је овај наш легендарни јунак доспео до Трстеника са Солуна после Првог светског рата, не зна се тачно. Претпоставља се да су га привукла имена његових другова Воје Танкосића, мајора оптуженог од стране аустријске монархије као организатора сарајевског атентата на Фердинанда, који је такође био привремено сахрањен у трстеничком гробљу (до 1920. године, када су његови посмртни остаци пренесени у његов родни крај), или пак Ристе Тохоља – Мостарца, једног од јунака Првог светског рата.“ Кратко вријеме по свршетку Првог свјетског рата Перо Тунгуз је, прије доласка у Трстеник, боравио у Никшићу. По измјештању из трстеничког гробља, његови посмртни остаци сахрањени су у гробљу покрај улошке цркве Светог Василија Острошког, а споменик му је касније подигнут и на Моринама, на брду Јакомир.

провешће у потуцању за свагдањим хљебом (како у појединим биографијама пише „и у странствовању“), бивајући једини ослонац самохраној мајци.

Тек 1903, већ као двадесетчетворогодишњи младић, вратиће се у Београд да доврши гимназију и ванредно се упише на Филозофски факултет, водећи са собом и десет година млађег брата Данила, на даље школовање.[6] Издржавао је брата и себе радећи различите физичке послове,[7] да би након годину дана успио израдити стипендију за Данила, а послије три године и за себе, па се као питомац српске владе уписује на Филозофски факултет у Бриселу, гдје ће 1912. стећи докторат на историјском и филозофско-књижевном одсјеку. Тема његове дисертације била је „Црна Гора уочи Кримског рата“.

По повратку у Београд, 1913. године, ради кратко као гимназијски суплент историје, па бива у истом својству премјештен у Скопље, гдје га затиче почетак рата. Ни у једној од његових биографија није забиљежено гдје и како проводи четири ратне године, што је друга велика бјелина у тајновитом животопису овог необичног човјека. По свој прилици није, попут оца и браће, био војни добровољац, а не зна се поуздано ни да ли је остао у окупираној земљи или је можда био члан неке од политичких мисија које је српска влада током рата упућивала широм Европе. С друге стране, поуздано се зна да након рата ради неко вријеме у никшићкој и подгоричкој гимназији, те да 1921. полаже професорски испит у Београду, и бива распоређен као професор историје у смедеревску гимназију, гдје остаје и већи дио 1922. године, када је на властити захтјев пензионисан, са свега четрдесет три године.

Није познат разлог ове изненадне одлуке тада већ прилично искусног професора и познатог књижевника, ма колико било знано да је он „између два рата био стално у опозицији, мењајући често радна места, да би се једно време вратио у завичај, у Улог, купио стадо коза

6 „Љети 1903. године њих двојица су се пјешке запутили на дуги и заморни, по живот несигурни пут, преко пивско-дробњачке висоравни и Санџака – оновремене турске територије; преко Западне Србије и Шумадије до Београда. Прву ноћ су преконачили у Шавнику, а другу на Жабљаку. Пошто су прешли на лијеву долинску страну Таре и ушли у турску окупациону зону, трећу ноћ су преноћили у једној турској караули. Од Таре до Пљеваља – записао је Данило у својим сјећањима – пратиле су их 'турске наоружане суварије и наизмјенично као какве палете, живе предавале од карауле до карауле'. У пратњи турских солдата доспјели су на Јавор, на гранично мјесто Турске и Србије. (Коначили су у Пријепољу, Новој Вароши и на Јавору.) Наредних дана су наставили своју ђачку маршруту преко Чачка за Крагујевац, одакле су жељезницом стигли за Београд“ (Мартиновић 1991: 209).

7 Основано је претпоставити да се за три године живота и школовања у Београду није могао издржавати само од повремених послова и да је морао имати некакву помоћ и новчану подршку. Његова прва књига прича *Горштакиње* има на почетку одштампану посвету која гласи „Мом поочиму Д. С. С. Аргиропулу“. Није нам познато о коме је ријеч, али се врло вјероватно ради о добротвору који је омогућио његово школовање, а можда и објављивање прве књиге, јер не може се без великог разлога неко назвати поочимом, и то још поред живог оца.

и покушао да се бави сточарством“[8] (Вучковић 1995: 213). Ово наведено „једно време“ није прецизно одређено, а биографи нагађају да је могло потрајати до 1927. или 1931, па чак и читавих петнаестак година, што је мало вјероватно. Извјесно је једино да је као професор радио неко вријеме и у сарајевској гимназији, а онда још и као кустос Земаљског музеја у Сарајеву, у периоду од 1938. до 1940. године, што је посвједочено у *Аналима* ове институције, штампаним 1963, гдје је забиљежено да је у току 1940. „враћен на редовну дужност у школу“. Отада о њему поново нема никаквих поузданих података, све до тренутка смрти, која га је задесила са навршених тек шездесет пет година, 5. маја 1944, на дан савезничког бомбардовања Подгорице.[9]

„По избијању Другог светског рата одметнуо се са синовима у четнике, због чега су га Талијани затворили“, саопштава у својој студији о Тунгузу Радован Вучковић, не наводећи уз ову тврдњу никакав извор. Мада постоје индиције да је почетком рата сарађивао са покретом Краљеве војске у отаџбини, о томе нема других, прецизнијих података. Тунгуз је био човјек упућен у политичка збивања, тако да је вјероватно напустио Сарајево још прије проглашења квислиншке Независне Државе Хрватске, процјењујући, с правом, да ће му бити знатно безбједније у Црној Гори, која је постала италијанска окупациона зона. Наиме, и он је, као и брат му Данило, између два рата имао низ сукоба са хрватским франковцима, који ће листом, почетком априла 1941. године, постати истакнути представници режима злочиначке НДХ.[10] Да ли је одмах избјегао у Под-

8 „Стално у сукобу са званичним властима, Невесињски 1922. године на своју молбу одлази у пензију и враћа се у свој Улог гдје са бриселским докторатом, што је сасвим налик на њега, на опште чуђење, купује и чува стадо коза. Али и тај инат га брзо пролази и он се поново враћа у Сарајево и наставља да ради. Тај немирни дух вјечитог незадовољника, врела хајдучка крв која је текла у његовим венама и бујна машта сва саткана од мотива народних бајки и предања, Тунгузу нису дале да се смири на једном мјесту, нити да се честито заустави ни над једним предметом његовог уистину широког интересовања“ (Šekara 1988: 7).

9 То је било најразорније од укупно 84 бомбардовања Подгорице током рата, што њемачких што савезничких снага. Ондашња Подгорица имала је шеснаест хиљада становника, а рачуна се да је сваки осми изгубио живот у ваздушним нападима. Бомбардовање града 5. маја 1944, на захтјев Титових снага, извело је 116 тешких америчких бомбардера са 600 бомби укупне тежине преко 270 тона. Радован Тунгуз је тога дана био један од 600 настрадалих, док је више од 200 грађана рањено.

10 То да би се браћа Тунгуз Перовић међу првима нашли на мети усташких кољача потврђује и један архивски документ који је публиковао историчар Саво Скоко, а и сам Данило Тунгуз писао је након рата о томе: „Ухода усташка била је једна усиљелица из Бијење, звана Рагиба. Са њом је дошао у Улог пун камион наоружаних усташа на челу са сатником Фрањом Сударом. Успут до Улога они су убили Ђорђија сина Рада Буве са Плужина, а путара Милана Ћеклића из Обрње довели су у Улог, гдје га је лично убио сам Судар пред окупљеним усташама. Долазак сатника Судара у Улог имао је за циљ да похвата браћу Тунгуз-Перовиће. Пошто нису нашли Тунгуз-Перовиће, они су испребијали и опљачкали Лаку Бајевића и његову жену Ружу“ (Тунгуз Перовић Д.а 2006: 64).

горицу или можда у Беране, гдје је тада као професор службовао Данило Тунгуз, такође није познато. Наведена Вучковићева тврдња садржи и једну контрадикторност – није баш сасвим јасно како су га то Талијани затворили ако се већ одметнуо у четнике. Поред тога, помињање синова (што значи најмање двојице, пошто је у питању множина) представља један од ријетких података који се тичу његове породичне ситуације. Милан Јовановић Стоимировић забиљежио је, у навођеном тексту, *сећајући се као кроза сан* „да је он био ожењен неком странкињом (мислим да се звала madame Koss[11] и да је била Францускиња)". Сасвим је могуће, дакле, да се оженио још при крају студија у Бриселу, а ако се то десило и нешто прије његовог настањивања у Смедереву, одакле га се Стоимировић сјећа, то значи да су му синови почетком рата били одрасли, за пушку стасали људи. Да ли му је у то вријеме још била жива жена и ко су били те како су се звали његови синови, гдје су и какве школе учили, чиме су се бавили и јесу ли преживјели рат, или су пострадали с оцем под америчким бомбама 1944, то ми данас можемо само нагађати.[12] Не знамо са сигурношћу ни гдје почивају његови земни остаци, али је познато да је највећи број погинулих у мајском бомбардовању Подгорице сахрањен у двије заједничке гробне јаме, заправо два огромна кратера која су бомбе створиле у подножју Горице, недалеко од цркве Светог Ђорђа.

Упркос повеликом броју биографа,[13] живот Радована Тунгуза Перовића остао је слабо осивјетљен. Понешто од онога што није биографски документовано може да надокнади његова библиографија, поготово кад је ријеч о политички мотивисаним списима. Пошто је седам година уживао стипендију српске владе, он је био веома одан симпатизер Николе Пашића и оба краља из династије Карађорђевића, Петра и Александра, а жестоки противник црногорског су-

11 У Тунгузовој библиографији забиљежена је и приповијест под насловом „Амајлија над амајлијама", објављена у сарајевској *Босанској вили* 1911. у читавих дванаест наставака, тј. бројева. Уз њу стоји и посвета која гласи: *Госпођици Helene Cosse*, *Brisl*. Повезан са Стоимировићевим сјећањем, овај податак нам свједочи бар толико да писац те 1911, као тридесетдвогодишњак, још није био ожењен.

12 Одговоре на нека од ових питања можда чува рукописна заоставштина Данила Тунгуза Перовића, похрањена у Народној библиотеци Црне Горе на Цетињу, која још није детаљно истражена ни публикована. „Ови су Тунгузови списи, иако ту и тамо субјективно интонирани, занимљиви; могу користити у научне и друге сврхе, дакако, под условом да се критички употријебе..." (Мартиновић 1991: 218).

13 Осим поменутих Мартиновића, Радојчића и Стоимировића, о његовом животу писали су и Вељко Петровић (*Народна српско-хрватско-словеначка енциклопедија*, Загреб, 1929, с. 325), Владимир Ћоровић (*Свезнање – Опште енциклопедијски лексикон*, Београд, 1937, с. 2370), Драгиша Витошевић (*Југословенски књижевни лексикон*, Нови Сад, 1971, с. 397), Живорад П. Јовановић (*Стварање*, Цетиње, 1954, 5, с. 351–352), Никола Рацковић (*Прилози за лексикон црногорске културе*, Цетиње, 1987, с. 160), Перо Шоћ и Н. Рацковић (*Грађа за лексикон писаца Југославије*, Матица српска, Нови Сад, 2014, с. 200), а биљежи га и *Мала енциклопедија Просвете* (Београд, 1978, с. 798).

верена Николе Петровића. Његов допринос династичким размирицама највјероватније није наручиван, већ се он у то укључивао по диктату своје сангвиничне природе, а добрим дијелом и светећи оца који је често бивао у Николиној немилости. Памфлете и стиховане пародије о господару Црне Горе писао је изузетно острашћено, прелазећи све границе доброг укуса и називајући га „Никицом Плетичарапом Посљедњим" и „Јадо Никицом Посљедњим". Врхунац такве дјелатности представља једна брошура потписана псеудонимом *Herzog von St. Sava* а штампана на француском језику 1912. којом је успио да за извјесно вријеме компромитује краља Николу, а сам себе трајно.

> Ријеч је о памфлету Невесињског, јединственом по бескрупулозности, толико коришћеном за манипулисање у антипропагандне сврхе и династичке обрачуне Карађорђевића са Петровићима, у које је увелико умијешана ондашња београдска штампа и противници црногорског суверена Николе I. Радован Тунгуз је, очигледно, био један од истакнутих експонената против црногорског књаза-краља Николе. Он је, у намјери да компромитује Црну Гору и њеног господара, толико далеко ишао да је у својој злогласној „Црној Гори" измислио, на први поглед вјешто, „Тајни уговор Црне Горе са Аустријом", тобоже датиран у Бечу 12. јуна 1907. и потписан од стране аустријског цара Фрања Јосифа и тада црногорског књаза Николе I, у коме се овом посљедњем приписује најтежа издаја „српске и јужнословенске ствари". Иако у суштини неозбиљно и неинтелигентно конципиран, „Уговор" је имао веома штетне посљедице по Црну Гору и њен међународни углед, поготову по њеног владара. На основу вјеродостојне архивске документације историчар Ристо Ј. Драгићевић расвијетлио је овај Тунгузов фалсификат [тек 1968. – прим. Р. П.]. У томе је частан улог дао и Радованов брат Данило, који је својом изјавом, зарад историјске истине, изнио крунске доказе за расвјетљавање читавог случаја (Мартиновић 1991: 167).

Не зна се тачно зашто је он јуна 1919, у београдској *Трибуни*, угледног и богатог трстеничког, касније београдског апотекара Светолика Трајковића оптужио да је Аустријанцима открио гроб мајора и четничког војводе Војислава Танкосића,[14] кога су окупатори ис-

14 „Света Трајковић, апотекар из Трстеника, проказао је Шваби гроб покојног Воје Танкосића и леш му фотографирао. Зато је добио од Гувернмана декрет: да не може бити интерниран, и привилегију да држи две апотеке – једну у Трстенику а другу у Врњачкој Бањи. Имао је концесију и за другу трговину. Претераним ценама и изузетним положајем грдно је експлоатисао српски свет и постао милионер. Као денунцијатор и agent-provocateur, за све време под окупацијом, стално је пред сељацима грдио српског Краља, Пашића с радикалима и српску војску" (Лист *Трибуна* /Београд/, од 27. јуна 1919. године, у рубрици Срамни стуб – Изроди у служби непријатеља). У истој рубрици истог листа 3. јула 1919. услиједиће редакцијски коментар, гдје се, између осталог, каже: „Од многобројних врло угледних људи, који добро познају г. Трајковића, сазнајемо да су сви ти наводи нетачни, да је г. Трајковић скроз честит и исправан човек и грађанин и да је, напротив, за све време окупације чинио небројена доброчин-

копали и мртвог објесили 1915, како је записао и Арчибалд Рајс. Убрзо након те оптужбе услиједио је деманти у истом листу од самог Трајковића, и већег броја угледних трстеничких грађана, али је сјенка сумње трајно остала на том човјеку, а и данас се понекад Тунгузова прича узима као истинита. О томе су не тако давно писале београдске *Новости* (у броју од другог маја 2023. године).

Почетком 1922, текстом „Портрет из Јауковине" у београдском листу *Радикал*, чак у три наставка и под псеудонимом *Вук Лопушина*, веома грубо је напао један број угледних грађана Никшића, међу њима и бившег окружног начелника Радула Јауковића. Никшићанима није требало да се распитују за псеудоним, одмах су познали перо које је писало тај јетки и отровни текст, па су га у одговору назвали *Тунгуз-Лопужином* и окарактерисали као човјека „без моралних скрупула" који је „познат као национални скитница, лажов и неваљалац". Тунгуз није могао да им опрости што су код министра правде издејствовали опозив његовог постављења на мјесто предсједника суда за ратну одштету, у Никшићу, а уз то је вјероватно имао на уму и неке раније спорове свога оца са том средином. Ни Јауковићи њему нису остали дужни, циљајући, почесто, преко сина и на оца Пера, опаскама да су Радованови стари „широм Херцеговине вечито крали кобиле и самаре" и да су о „погибији његових предака за Српство пуни података херцеговачки трапови, уљаници и торови". То су свакако неистине и неоснована претјеривања, али је вјероватно тачан навод из одговора Никшићана да је Тунгуз „за цело време окупације остао у Србији и ни длака са главе није му фалила" (Јауковић 1922: 3). Под претпоставком да је заиста било тако, преко те чињенице може се назријети и вјероватноћа неког озбиљнијег личног спора с трстеничким апотекаром Трајковићем, с којим је свакако морао бити у неком конфликту за вријеме окупације, или је и то можда један од његових потеза учињених с политичком мотивацијом, чему се данас не може знати тачан повод.

II

Ако је друга књига приповиједака Невесињског *С орловских кршева* остала критички незапажена због избијања Великог рата, роман *Из земље плача*, објављен осам година раније, прећутан је с разлогом – као неуспјело дјело, како је уочила већина проучавалаца Тунгузовог белетристичког опуса.[15] Са још већим књижевним раз-

---

ства у целом свом срезу и да је задужио свакога који му се обратио за помоћ у болести и оскудици. Ми тим поводом сматрамо за дужност сами да исправимо неправду коју смо нехотице нанели једном исправном грађанину, ослањајући се на тврђења која, како по изјавама толиких људи изгледа, нису била тачна."

15 „Роман је дело с тезом, у коме се, приказом судбине два младића побратима (једног православног и једног муслимана) илуструју разорне последице дејства

логом критички је прећутан спјев *Србијада*, објављен 1931. године у Сарајеву, развучен у седам пјевања (Староставник, Завера, Куманово, Брегалница, Краљ и Ћесар, Голгота, Ускрс), на читавих 376 страница и са готово 17000 десетераца.[16] Седам пјевања Тунгузове *Србијаде*, категорички и уз нешто претјеривања тврди Лука Шекара, представља „седам његових заблуда и промашаја у настојању да стихом каже оно што је тако успјешно био почео да казује у прози" (Šekara 1988: 17). У сваком случају, тачно је да поменута епопеја није никакав нов квалитет у његовом послијератном књижевном развоју.

> Тако Невесињски дели трагичну судбину многих српских писаца, афирмисаних пред Први светски рат, који су после рата били изгубљени за књижевност. Неки од њих су полудели (Кочић, Срезојевић), други умрли или настрадали за време рата (Дис, Ускоковић, Бојић, Гаћиновић,

аустроугарске власти у Босни и Херцеговини која на крају јунаке тера у хајдучију. *Из земље плача* може се уврстити у групу критичких и памфлетских дела, на чијем је челу Кочићев *Јазавац пред судом*, у којима се директно и непосредно жигоше власт, а романсијерска грађа служи само као илустрација укупне негативне слике времена, па га Скерлић једноставно означава као 'политичко-национални' спис, а В. Гаћиновић као расплинуту и суву приповетку" (Vučković 1989a: 26). Роман је иницијално, у првој идеји, конципиран као политичко штиво и имао је за циљ придобијање муслимана за српску националну идеју. И ту је писац слиједио оца Пера који је као војно-цивилни управитељ Вале Борачке, по специјалном овлаштењу барона Бенка, кумовао с муслиманским прваком Омером Шачићем, а са буљубашом Салихом (Сали-агом) Фортом, инструисан са Цетиња, покренуо Други херцеговачки устанак. (Том братском савезу против заједничког непријатеља није сметало чак ни то што је плаховити харамбаша претходно, за вријеме Првог устанка, посјекао борачког буљубашу Хуса Пехиља-Женевића, браћу Шатаре и још неке друге Борчане, о чему је писао Данило Тунгуз – Тунгуз Перовић Д. 1934: 48).

16 При свему томе, књига је најављена као тек „први део" епопеје! Невесињски је рођењем упио звук десетерца и није му био никакав проблем да нагомилава толике силне стихове, па их још као зналац свјетске културе и српске историје попуњава огромним бројем података, али у читавој тој књижевној маси, и поред великог занатског умијећа, готово да нема ни зрнцета поезије. Он и у десетерцу остаје приповједач изразито сликовитог језика и јаких реторичких ефеката. Спјев је замишљен тако да вјековити протопоп Недељко приповиједа краљевићу Алекси (краљ Александар Карађорђевић) и младићу Еровићу Геци (лик који метонимијски заступа српски народ) повјесницу свијета од библијских времена, преко старије па све до новије српске историје. Ово дјело концепцијски наликује спјеву *Пјесник и вила* Николе I Петровића, а занимљиво је и то да убрзо по објављивању бива цензорски забрањено. Нико од проучавалаца не наводи изричит разлог те забране, али би могло бити то да Тунгузово прекомјерно србовање није било по мјери ондашњег југословенског укуса. С друге стране, могуће је да се забрана десила на интервенцију неког утицајног из црквених кругова, пошто је Невесињски на свој начин уобличио старозавјетну сторију о Адаму и Еви (по моделу античког мита о Леди и лабуду), изразито је еротизујући, преко односа Еве са Сатаном: *И би што би. Раздражена Ева, / Без обзира и без размишљања, / Предаде се у бестидном смеху / Најтрешнијем и најслађем греху. / Један корак и преглб и стисак / И пољубац и напор и врисак / И телесни у трави отисак – / Поста скврно што је било чедно: / И два бића слише се у једно. [...] Дању, ноћу, у сну и на јави / У њене се крио косе црне, / Сис'о дојке, голиц'о јој груди, / Милов'о јој што је за милошту, / И љубио што је за љубљење, / И пришшио што је за пришшење, / И грчио што је за грчење* (Невесињски 1931: 47, 48).

Видаковић, Рајић, Варагић, Мрас, Д. Радуловић), а трећи су преживели рат, али су дожившљеним у њему или послератним одбацивањем свега предратног били толико депримирани да су престали писати или су се јављали спорадично са мање вредним прилозима (Б. Станковић, И. Ћипико, М. Ракић, В. Милићевић) (Vučković 1989a: 26).

Изузимајући наречену епопеју и нешто прозе по периодици, он је након рата писао претежно историографске, каткад и етнографске радове, публиковане већином у *Гласнику Земаљскоī музеја Босне и Херцеīовине*, који су претежно маргиналног научног значаја (нпр. „Један докуменат из осамдесет друге", „Мусићи", „Деспот Момчило", „Добромир Хрс и његово доба", „Нешто из усташког доба"). Био је и један од аутора у *Сīоменици о Херцеīовачком усīанку 1875. īодине*, објављеној у Београду 1928, о педесетогодишњици окончања устанка.

Иако су највреднији критички текстови о Невесињском (при чему се мисли на Лешићеву и Вучковићеву студију) новијег датума, критичка валоризација његовог прозног опуса ипак није цјеловита, пошто су предмет те врсте интереса биле само двије објављене збирке. То практично значи да до нашег времена критички није разматрана Тунгузова разноврсна проза из периодике која би, у формату његових *Горūшакиња*, дала читаву збирку приближног обима, читавих тристотињак страница.[17] Треба, дакле, имати на уму да критички суд ни о његовом приповједачком дјелу не може бити до краја релевантан, све док овај писац не буде наново објављен и прочитан.[18] До тада се нужно мора остати на трагу досадашњих фрагментарних увида, што је случај и са овим текстом који тек незнатно допуњава биографску основу Тунгузовог стваралаштва, обједињујући на једном мјесту никад необједињене, разасуте чињенице.

Тунгузова приповиједна проза није међу критичарима с почетка двадесетог вијека имала радикалних оспоравања, ако се изузму (и то дјелимично) прикази књиге *Горūшакиње* двојице тада млађаних

17 Истина, Зденко Лешић је коментарисао прозу из *Босанске виле* необјављену у збиркама, а то подразумијева двије приповијетке („Леле Турци!", „Тек након пет година"), приповијест „Амајлија над амајлијама" и историјску фантазију „Из једне Србуље" у читавих седамнаест наставака. Остало је објављивано у *Делу*, *Словенском јуīу*, *Срūској заūави*, *Полиūици*, *Дневном лисūу*, *Новом īокреūу*, *Одјеку*, *Срūском књижевном īласнику*, *Шūамūи*, *Пијемонūу*, *Демокраūији*, *Илусūрованим новосūима*, *Новом живоūу* и календару *Зеūа*, у периоду од 1904. до 1929. године.

18 Хоће ли тај посао бити обављен, и када, остаје сасвим неизвјесно, поготово кад се зна да савремена српска књижевна историја све више губи свој изворни облик, губећи с њим и интерес за старије, полузаборављене ствараоце. У најгорем исходу могло би се десити да се, бар дијелом, потврде ријечи Милана Јовановића Стоимировића, којима је прије безмало седамдесет година завршио свој чланак о Тунгузу: „Сећајући се сада, 1956, тога човека, ја се питам: Зашто је он уопште писао, зашто арчио хартију, зашто губио време у књижевном раду? И преносећи његов случај на данашњицу постављам себи питање: Колико ће људи који данас нешто важе у књижевности, важити и кроз педесет година, а колико ће их бити заборављено још пре истека овога столећа!?!" (Јовановић Стоимировић 1998: 157).

Владимира, Гаћиновића и Ћоровића, који су у пренаглашеној фолклорној основи наратива видјели одсуство оригиналности и „приповједачке финоће". Остали, у то доба много утицајнији, писали су о *Горштакињама* углавном афирмативно, налазећи баш у народњачкој основи посебан квалитет појединих Тунгузових приповиједака. Тако Матош у писцу види „наивни таленат рођеног причаоца који изворно преноси љепоту народног говора и предања" (Матош 1906: 457), Скерлић (1908: 143) хвали пишчеву „јаку машту, бујну речитост и способност приповиједног предочавања јаке локалне боје из које проговара душа земље", а Лагарић (1906: 316) посебно наглашава „величанственост природе и дивовску снагу људи". Поред тога, сви су они умјетнички дар Невесињског сматрали сировим и још културно неизбрушеним.

Ту врсту примједби на Тунгузову прозу није имао Јован Кршић кад је, двадесетак година касније, писао о њему у предговору зборника *Са страна замаїљених*, позиционирајући га између двојице познатијих приповједача:

> Између Кочића и Ћоровића, али темпераментом и склоношћу према сатири знатно ближи Кочићу, стоји трећи приповедач ове генерације, Радован Перовић-Невесињски, у чијим је приповеткама из херцеговачког и црногорског живота књижевна критика, не с потпуним правом, истакла фолклорне елементе пред уметнички. Међутим, на карактеристично изражајно богатство језика у приповеткама Невесињског и на његове описе крајева и људи данас треба гледати као на чисто књижевне квалитете, јер се ту у сваком ретку осећа да је језик Невесињског уметнички инструменат на коме он изводи просте народне мелодије. И по основном поетском тону и по рељефној снази метафоре Невесињски је близак Кочићу... (Кршић 1979: 161).

Кршићев суд није изгубио на снази ни онда када се појављују нова читања Невесињског, али ће протекло међувријеме неопозиво учинити своје, те овај наш писац без правовремене и снажније критичке подршке неће успјети да освоји канонски статус, за разлику од Ћоровића и Кочића.[19]

И не само то: он ће већ бити готово заборављен кад Лука Шекара, четири и по деценије након пишчеве смрти, подсјети читаоце на њега једним врло сажетим избором из цјелокупне прозе, гдје су се нашле три приче из *Горштакиња* (од укупно једанаест), двије из збирке *С орловских кршева* (од укупно осам),[20] те четири поглавља

19 „У време послератног модернизма, кад се одбацивало све локално и традиционално, Невесињски није могао рачунати на било какву актуелизацију свог дела. То дело нестало је убрзо са београдске књижевне сцене, где је претходно било заузело одређено место. Издавачки и рецепционо оно је наставило да живи на периферији" (Вучковић 1995: 215).

20 Из *Горштакиња* је Шекара изабрао „Под јавором", „Невјеста и по" и „Здухаћ", а збирка садржи још и приповијетке „Био сам...", „Татине приче", „Након сто година" (објављена први пут у *Босанској вили*, гдје је наслов „Под војводиним јасеном"), „Ба-

романа *Из земље плача* (од укупно десет). Претјерана строгост приређивачевог одабира додатно је увећана скраћивањем готово свих прича и неких поглавља романа. Иако је такав поступак оправдан епском расплинутошћу приповиједака и њиховом изразитом епизодичношћу, оне су у таквом облику ипак морале изгубити понешто од своје цјеловитости. У предговору свога избора Шекара претежно варира и позитивне и негативне судове својих критичких претходника, остајући код закључка да дјело Невесињског ипак „представља вриједан дио нашег књижевног насљеђа, богато извориште етнографске грађе, фолклора и свјеже лексике".[21]

Најопсежнију до тада написану расправу о Невесињском штампао је Зденко Лешић 1991. године у књизи у којој је од српских приповједача из Босне и Херцеговине обрадио још и Светозара Ћоровића, Михајла Милановића, Божидара Черовића, Ђорђа Чокорила, Петра Кочића, Васа Кондића, Сима Ераковића и Сава Скарића Зембиља. Ту је Тунгуз представљен као велико накнадно откриће и то на потпуно нов начин, путем описа поступка стилизације народних мотива и језика, онако како је формалиста Борис Ејхенбаум тумачио прозу Николаја Љескова, зачетника наративне технике *сказа* у руској књижевности, заједно са Гогољем. Лешић сматра да је овај писац ближи Љескову неголи С. М. Љубиша и М. Миљанов, са којима је најчешће упоређиван, и да је дао успјела остварења свуда гдје је успио да стриктно одвоји казивача и аутора, односно да се држи приче без *зайричавања*, што му није увијек полазило за руком. Он је, уз

лилук", „Има љубави", „На данику", „Зулум за зулум", „За инат". Из збирке *С орловских кршева* у избор су ушле „Прича старог сенатора" и „Магла", а ту су још „Ђед Микаљ", „Суд Шута Роганова", „Међу нечастивима", „Под снијегом", „Немрчипушке" и „Никоговић".

21 „Он у свом читавом књижевном опусу остаје у предјелима богатог херцеговачко-црногорског фолклора и нетакнутог патријархалног живота, одатле црпи своје књижевне теме, казујући их свјежим, богатим језиком тог поднебља, мада се често пишчев језик не разликује од говора појединих ликова његових приповиједака, што уз архаичност, која још може и да се допадне читаоцу, доноси и непотребно обиље провинцијализама и турцизама, који често сметају" (Šekara 1988: 6) Доста афирмативнији став од приређивачевог износи, у сажетој оцјени на задњој корици издања, један од рецензената избора Љубомир Зуковић: „Наша литература није ни издалека толико богата и тако разноврсна да би се смјела и могла дуго и тако немарно односити према дјелу Радована Тунгуза Перовића Невесињског. То би дјело и за далеко развијеније и богатије књижевности представљало довољно продоран и особен глас. Стога у сваком новом вредновању наше књижевности с почетка двадесетог вијека дјело Радована Перовића Невесињског морало би да се нађе међу првима, јер је дуго и неправедно заобилажено. И поред очигледних мана, којима је књижевно дјело овога писца оптерећено, оно у себи садржи толико снаге и изворности, свјежине и љупкости, да ће још дуго имати своје читаоце и – особито моћним и одморним језиком, те богатством тема и мотива – вршити снажан утицај на будуће нараштаје писаца. У сваком случају, будућим нараштајима ће тешко бити да нађу ваљан разлог за то што је један овако расан писац деценијама био заборављен. Чак ни стогодишњица рођења није помогла да се са његовог имена одува прашина заборава и нашег недопустивог немара према вриједностима из прошлости."

Кочића, у Лешићевој књизи виђен као аутор који је најуспјешније удружио елементе књижевног *народњаштва* и тежње ка модерном наративном моделу чврсте композиције и психолошке продубљености ликова.

> Невесињски је хтио вратити приповијетку њеним изворима и у њој обновити велику традицију приповиједања, и то не само у њеним усменим формама (јуначким предањима и анегдотама, бајкама и бајањима, епским пјесмама и причањима из живота) већ и у старим писменим формама (љетописима и родословима, „србуљама“ и „књигама староставним“). Наравно, данас је тешко утврдити да ли је Невесињски то чинио под нечијим утицајем и са одређеном „поетиком“ на уму, или се у то упустио спонтано, слиједећи урођене афинитете према традицији и удовољавајући захтјевима свог талента и темперамента (Lešić 1991: 144–145).

Као најуспјелије у *Горштакињама* Лешић издваја приповијетке „Након сто година“, „За инат“ и „Здухаћ“, нарочито ову посљедњу, поводом које говори о „истинском стваралачком подвигу“ аутора садржаном „у томе што је он казивање унутарњег приповједача успио тако стилизовати да је оно, чувајући илузију усменог причања, постало *књижевно* занимљиво: узбудљиво, духовито, чудесно, гротескно, комично, поетично“ (Исто: 153–154). Њима придружује и приповијетку „Балилук“, једну од ријетких која је ситуирана у варошку средину, поводом које је Светозар Ћоровић, одмах по изласку збирке, у *Летопису Матице српске*, замјерио Тунгузу да искривљено приказује мостарске муслимане. (И Лука Шекара, ваљда са истим разлогом, сматра да ова приповијетка ни по чему не заслужује мјесто међу осталима.) *Горштакиње* су својом тематиком *херцеговачк*а књига, док је збирка *С орловских кршева* на исти начин потпуно *црногорска*. Ову другу Лешић је сматрао успјелијом и досљеднијом у погледу кориштења наративног поступка *сказа*, налазећи у њој „изразито амбивалентан однос“ према свијету патријархалне културе, „истовремено ироничан, саосјећајан и пун дивљења“ (Исто: 161). Наиме, Лешић Невесињског види као једног од првих наших приповједача – опет заједно с Кочићем, и то оним из циклуса о Симеуну Ђаку – који хуморно-иронијским начином умјетнички веома успјешно освјетљава прва озбиљнија напрснућа громадног свијета патријархалне културе, која му пријете потпуним урушавањем.

Лешић истиче још два квалитета друге Тунгузове књиге приповиједака. Први је потпуно нов у односу на *Горштакиње* и тиче се посвајања новелистичког наративног модела, којим се остварује *пуна кондензација приче*. Као примјер за то наводи приповијетке „Магла“ и „Никоговић“, посебно истичући да је „највећу новелистичку усредсређеност Невесињски постигао у приповијеци ’Под снијегом’, која је, по тачном опажању Саве Ћеклића, најсличнија Кочићевим

приповиједткама“ (Lešić 1991: 166). Други квалитет наговијештен је већ у првој збирци, док је у другој много осјетније развијен, а односи се на присуство елемената фантастике, једнако фолклорне као и оне која је производ пишчеве *необуздане маште*. Најбољи примјер такве врсте текста Лешић не налази у Тунгузовим збиркама већ у приповијеци „Ђавоље царство“, објављеној 1928. у Кршићевом зборнику *Са страна замаїљених*. Зашто се она није нашла у другој збирци, остаје нејасно, под условом да је тачна Лешићева претпоставка да је „настала знатно раније“, на шта га наводи чињеница да је „у њој једна страшна визија пакла на крају добила алегоријско-сатирички смисао, који недвојбено упућује на Аустро-Угарску Царевину“, што представља релевантно тумачење.

> Па иако је то свођење фантастичног доживљаја инферна на земаљске релације знатно умањило замах и домет Тунгузове необуздане маште, те слике „ђавољег царства“ су остварене на тако упечатљив и умјетнички узбудљив начин да им, вјероватно, нема равних у цијелој књижевности српскохрватског језика прије другог свјетског рата (Lešić 1991: 168).

У томе остварењу Лешић види најбољу потврду онога што је још Кршић изрекао у свом тексту „Приповједачка Босна“, сагледавајући Невесињског као трећег приповједача генерације о којој је писао, на позицији између Светозара Ћоровића и Петра Кочића.

У једном подужем новинском тексту из 1989, тематском дијелу књиге објављене исте године, и опсежној студији из 1995. године, Радован Вучковић је, са своје стране, посебно нагласио цивилизацијско-књижевни контекст Тунгузовог стваралаштва, који је у великој мјери одредио његову унутрашњу природу.

> И заиста, дела Невесињског, узета у целини, показују у којој је мери он као писац проживљавао драму судара епске свести и европске цивилизације, оног њеног облика који је долазио с аустроугарском окупацијом. Невесињски је живео духом и писао језиком епског човека XIX века који је ново време доводило у питање. Зато његова дела имају и шире културно-историјско значење, а његова нарација, лексичка архаичност и богатство изражајности могу се тумачити као етнографска грађа, али и делом као литерарно успела обрада тема из херцеговачког и црногорског живота у лирско-патетичном или пак сатирично-хумористичком стилу. Иако се књижевно достигнуће може приписати тек изабраним приповеткама, у сваком од дела Невесињског, па и у оним најслабијим, или чак расправама историјске садржине, могуће је пронаћи једну од тих вредности: културно-историјску, етнографску и књижевну (Вучковић 1995: 217–218).

Он је први уочио и то да Тунгузово књижевно народњаштво није само ствар насљеђа него да може бити, а по свој прилици и јесте, врста књижевног утицаја њемачке литературе с почетка двадесетог вијека, оне сецесионистичке формације тзв. *завичајне умјетности*

(Heimatkunst), која је представљала „реакцију на интернационалистичка, декадентна и спиритуалистичка опредељења велеградске литературе *fin du siecle*-а“.[22] Тунгузове упечатљиве слике снаге епског човјека у амбијенту дивље динарске природе Вучковић види као ознаке монументалистичког стила унутар једног карактеристичног концепта народне културе, чији су најистакнутији представници уочи Првог свјетског рата били књижевник Петар Кочић и вајар Иван Мештровић. Осим тога, Невесињски је за Вучковића и зачетник *фолклорног експресионизма*

> који ће се, на истим идејним основама отпора европској цивилизацији и проповедања балканског титанизма, продужити у Барбарогенију чијем ће узношењу сву своју енергију посветити Љубомир Мицић у време уређивања *Зенита* и доцније. Еровић Геџо Невесињског истоветна је фигура са Барбарогенијем Љ. Мицића – чак се обојица обзнањују у близини Авале (Исто: 234–235).

Полазећи од неоспорне чињенице да Тунгузово приповиједање одређују првенствено фолклорна традиција, епска структура и архаични језик, Вучковић код њега дефинише четири типа (или модела) приповијетке, карактеристична за српску прозу на прелазу из деветнаестог у двадесети вијек: *херојични*, *хумористичко-сатирични*, *љубавни* и *фантастични*. Што се тиче наративне технике, најприсутнија је *објективизирана нарација* „најчешће уз постојање оквирне приче и епске праситуације, у којој се директно преноси туђа прича, а аутор је тек њен модератор, док чин приповедања обављају један, два или више унутрашњих наратора или га креира лик о коме је реч“ (Исто: 222). С друге стране, Невесињски се каткад опредјељује и за *лирско-патетичну нарацију*, блиску тону пјесме у прози, најчешће кад је потребно изразити субјективно расположење или ауторски поглед на однос славне прошлости и неславне садашњости.

> И једно и друго својство *Горштакиња*, типска разноликост и неуједначеност наративних поступака и балансирања између патетичне, мистификаторске и хумористичко-ироничне, демистификаторске интонације, карактеристични су и за другу збирку Невесињског *С орловских кршева*. Разлика је међу њима једино у томе што су иста својства у другој књизи израженија, што је наглашеније исмевање епског начина понашања него његова патетична мистификација (Вучковић 1995: 222).

---

22 „Стављајући у центар сељака и све што је првобитно и примитивно, завичајна уметност мистификује народну традицију и њене јунаке, што се очитује у пластици слике, у епском преувеличавању и помпезности израза, односно у монументалистичкој стилизацији ликова и ситуација и у техници оштрих и широких потеза која се супротставља импресионистичкој декадентној апсолутизацији нијанси, полутонова и уморног лебдења над стварима“ (Vučković 1989б: 83).

И Лешић и Вучковић уочили су епизодичност Тунгузових приповиједака као основно композиционо начело и кључни услов њиховог уобличења. Велики број епизода, њихова развученост, мотивска дигресивност и тематска неусредсређеност често су доводили до неуспјелих остварења, у којима се по правилу и архаичност језика претварала у ограничавајући елемент приповиједања. Насупрот томе, мањи број епизода новелистички остварених, каткад у комбинацији објективистичког и фантастичног наратива, давао је по правилу умјетнички најуспјелије приповијетке, хероичне по типу, каква је и она већ поменута, под насловом „Здухаћ", прва у другом дијелу *Горштакиња*. У њој је књижевно овјековјечен чувени херцеговачки видовњак, травар и видар Мато Глушац (1774–1870), рођен у Коритима код Гацка, чија се пророчанства и данас понекад помињу у Херцеговини и Црној Гори. (Мато је умро и сахрањен у Даниловграду, на гробљу Ћеранића главица, у близини цркве Свете Текле, а изнад гроба му је, попут неког штита, израсла моћна шестокрака кошћела.) Народ га је посебно поштовао и вјеровао да је здухаћ,[23] и то предводник добрих, планинских стуха у борби против оних злих, рудинских и приморских.

Приповијетка је остварена у пет анегдотских епизода,[24] са нешто дужим прологом и сасвим кратким епилогом, по строгом концепту праситуације епске приче гдје, у амбијенту топле собе, у дугој зимској ноћи, везе своју причу јуначни старина Стојан К., у коме није тешко препознати харамбашу и војводу Стојана Ковачевића, који је „три бадња душманске крви пролио својом витешком десницом док је могао махати". Стојан је био друг и саборац Радовановог оца Пера,

23 Здухаћ (здуваћ, стухаћ, стуваћ, вједогоња, вјетровњак, облачар) је, по народном вјеровању, људско биће нарочитих особина и способности задобијених рођењем, које се у случају такве дјеце по правилу дешавало у кошуљици. Здухаћи су чували свој крај од непогода узрокованих дејством истих противничких или каквих других демонских сила. Душа би им у сну напуштала тијело и узносила се у облаке, а послије борбе и одагнавања невремена поново се враћала у човјека, који би се будио исцрпљен и сав у зноју. Вјеровало се да су здухаћи били и неки историјски познати људи, попут митрополита Петра I Петровића Његоша и Марка Миљанова. Павел Ровински је, по причању савременика, у *Гласу Црногорца* забиљежио ријечи Петра I након битке на Крусима, кад је посјечен Махмут-паша Бушатлија: „Ми смо га убили, али за срећу земље боље би било да је остао жив, јер га је мати носила под пасом три године и он је био понајјачи здухаћ, кога нијесу могли савладати сви прекоморски здухаћи."

24 Од тога су три засноване на објективистичком (реалистичком) наративу, односно добро знаним анегдотама из пророковог живота, од којих прва представља Матово сновиђење страдања породице Вука Манојловића из гатачког Кључа, од снијежне лавине; друга предочава Матово пророковање смрти Смаил-аге Ченгића; трећа сцену мучења (шибања) гласовитог видовњака по казни коју му је одредио црногорски књаз Данило Петровић, а коме ће он предсказати погибију у атентату, од руке Тодора Кадића, 12. августа 1860. у Котору. Од двије епизоде засноване на фантастичном наративу, посебно је успјела она која садржи импресивну слику преласка сватовске ордије цинског цара преко мостарског моста у глуво ноћно доба.

и писац га је лично познавао,[25] тако да не чуди врло пластичан, детаљан опис овог устаоца и народног осветника. Још је пластичнији и колоритнији портрет Мата Глушца, који је саставни дио Стојанове приче:

> Чудан човјек бјеше тај Мато Глушац – покој му души! То бјеше слота од тијела; висок колико највиши ђипац, онај пусти шкљакоња па кад иде само што се гега; плећат, коштуњав, мршав у лицу; великих уста са завраћеним губицама, мрке пасти, чупаве црне косе, црних брка, који му до испод котаоца допираху а за ухо их могаше свезати; великих, накострије-шених обрва, које се мијешаху с трепавицама; гаравих као поноћ, увијек сањивих очију, из којих му нека особита свјетлост и нека јединствена дивљачност бијаше; њих чињаху страшнијим дубоке и нагомилане боре по заобљеном му великом челу, које, кад би се скупиле, набрале би грдну гуку међу обрвама. Сухе му јагодице бијаху искочиле као кукови у какве коњске курепине, а испод њих се чак до подбратка протезаху три-четири бразде, сличне кривудавим коритима пресахлих поточина. Носаше се као и остали Гачани. Сукнена гуњина, ланена кошуља, црвени џемадан, тканица и силај, пеленгаће, докољенице, опанци с чарапама и калчинама, фес са саруком, и струка, бијаше му ципан-цијело одијело, и љети и зими, и о радном дану и о годету. Никад никаква оружја није припасао, осим мале бритвице коју носаше на кајишу о бедри и којом на сваком јавору, на који би у планини наљегао, зарезиваше крстиће и некаква Соломунова слова. За појасом држаше увијек труд, кремен и огњило у кресивачи; тамјана, воска и памука са Свеца испод Острога у једној везеној чефри, и читави завојак којекаквих трава и врачарија. Ишао – сидио, стојао – ходао, лежао – бдио, вијек-вавијек лијевом руком пребрајаше црне бројанице, а у десници држаше једну тисову тојагу с крстатом рукницом. Она му бијаше као нека маџионичка палица, и, као Мојсије међу Египћанима и Израиљцима, и он је њом међу херцеговачким Србима и Турцима читава чудеса починио (Тунгуз Перовић 1906: 137–138).

По експресивности и етнографском детаљисању, сличан овоме је и портрет барјактара Шоботе Авдијћа из Билећких Рудина, као и читав низ портрета других личности (ликова) из двадесетак при-

25 „Приповијетка 'Након сто година' у својој основи има истинит историјски догађај. [...] Двадесетак година након првог објављивања ове приче појавила се књига *Најор Босне и Херцеговине у борби за ослобођење*, Сарајево, 1929. године, коју је уредио др Перо Слијепчевић. У књизи се ријетко помиње Перо Тунгуз због чега је Невесињски у неколико бројева часописа *Преглед* полемисао са Пером Слијепчевићем: 'Свуда личан', каже П. Слијепчевић, 'г. Невесињски, најзад, има и ту принципијелну грешку што разматра поједине чланке одвојено један од другог, а замера појединим писцима што нису обрадили ово и оно... И још нешто: г. Невесињски вели да није споменута ова или она личност, није дато довољно места овоме вођи, итд... Ко би могао бити апсолутно праведан и поменути све хероје, све мученике, све организаторе који то заиста заслужују. Да смо набрајали све заслужне људе, у ограниченом простору, то би била једна добра читуља'. Истини за вољу, Невесињски у неколико својих приповједака спомиње свога оца и Стојана Ковачевића као врло храбре и најзаслужније вође босанскохерцеговачког устанка, дижући их каткад до епских висина" (Ćeklić 1987: 17–18).

повједака у двјема његовим збиркама. Колико портретиста, толико је Невесињски веома успјешан пејзажиста и уопште мајстор амбијентације, једнако ентеријерске и екстеријерске. Посебну одлику његовог стила чине готово увијек ефектна, неочекивана и често зачудна поређења, а махом су му такви и епитети. Све ове књижевне особености могу се наћи у приповијеци „Здухаћ", али и осталима из збирки и периодике, којих се овом приликом не дотичемо. Додају ли се овоме екстатичност израза елементарних снага живота, сурове природе и силе необуздане љубави, па способност да се фолклорни и паралитерарни елементи синтетишу у форму умјетничке новеле, те вјештина да се све то подвргне стратегији сказа и сабије у причу с наглашеном сугестијом изворног причања – ето јаких разлога да се много више говори о књижевним врлинама неголи манама приповједача Радована Тунгуза Перовића Невесињског. Овај епски човјек, стасао на живом усменом предању, бивао је често без поузданих оријентира и анахрон, нарочито у међуратном времену. Али је исто тако – бар у оном најбољем што је дао – загледан у стари свијет осјећао живе дамаре новог доба и књижевно их уобличавао по мјери сопственог дара, исто онако како су то чинили најбољи из његовог нараштаја, Бора Станковић, Петар Кочић и Светозар Ћоровић.

Литература

Вучковић 1995: Радован Вучковић. „Значај дела Радована Перовића Тунгуза". *Књижевна историја* (Београд), XXVII, 96, 213–236.

Јауковић 1922: Петар Јауковић и Миливоје Јауковић, студенти технике. „На клевете Р. Тунгуза". *Радикал* (Београд), година II, бр. 106.

Јовановић Стоимировић 1998: Милан Јовановић Стоимировић. *Портрети према живим моделима*. Прир. Стојан Трећаков, Владимир Шовљански. Нови Сад: Матица српска.

Кршић 1979: Јован Кршић. *Приповедачка Босна*. Сабрана дјела, књ. I, Сарајево: Свјетлост.

Лагарић 1906: Павле Лагарић. „Горштакиње". *Босанска вила* (Сарајево), бр. 20.

Мартиновић 1991: Душан Ј. Мартиновић. *Портрети IV*. Цетиње: Централна народна библиотека Црне Горе „Ђурђе Црнојевић".

Матош 1906: Антун Густав Матош. „Р. П. Н.: *Горштакиње*". *Савременик* (Београд), бр. 6.

Невесињски 1914: Радован Тунгуз Перовић Невесињски. *С орловских кршева*. Београд: Књижара Геце Кона.

Невесињски 1931: Радован Тунгуз Перовић Невесињски. *Србијада: епопеја*. Сарајево: Штампарија Обод.

Радојчић 2009: Јован С. Радојчић. *Срби западно од Дунава и Дрине: Биографије П–Ш*. Нови Сад: Прометеј, 97.

Скерлић 1908: Јован Скерлић. „Невесињски“. *Писци и књиге III*. Београд: [б. и.].

Скерлић 1967: Јован Скерлић. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Просвета.

Тунгуз Перовић 1906а: Радован Тунгуз-Перовић Невесињски. *Горштакиње*. Београд: Задужбина Илије М. Коларца.

Тунгуз Перовић 1906б: Радован Тунгуз-Перовић Невесињски. *Из земље плача*. Београд: Књижара Геце Кона.

Тунгуз Перовић Д. 1934: Данило Тунгуз-Перовић. *Портрети црногорско-херцеговачких горштака*. Котор: Бокешка штампарија.

Тунгуз Перовић Д.а 2006: Данило Тунгуз-Перовић. *Страдање Срба у Херцеговини за време „Независне Државе Хрватске“*. Нови Сад: Добрица књига. (Прво издање објавила је Православна епархија Дабробосанска у Сарајеву 1959. године)

*

Ćeklić 1987: Sava Ćeklić. „Na temeljima mita i legende (Radovan Tunguz-Perović Nevesinjski)“. *Sa piscima i knjigama*. Tuzla: Univerzal.

Lešić 1991: Zdenko Lešić. „Nevesinjski: Neopravdano zaboravljeni pripovjedač“. U: *Pripovjedačka Bosna II: pripovjedači do 1918*. Prilozi za istoriju književnosti Bosne i Hercegovine, 16. Institut za književnost. Sarajevo: Svjetlost, 134–170.

Šekara 1988: Luka Šekara. „Proza Radovana Tunguza-Perovića“, predgovor u: *Gorštakinje (izbor iz proze)*. Sarajevo: NIRO Zadrugar.

Vučković 1989a: Radovan Vučković. „Zaboravljeni pripovedač“. *Odjek* (Sarajevo), br. 15–16.

Vučković 1989б: Radovan Vučković. *Od Ćorovića do Ćopića*. Sarajevo: NIŠRO Oslobođenje.

Ranko Popović

The Unread Storyteller
Radovan Tunguz Perović Nevesinjski

Summary

Radovan Tunguz Perović Nevesinjski represents a man of unusual life and literary destiny. He tried various genres, but according to his true vocation and true measure of creative gift, he was primarily a storyteller. Despite the fact that he can be found in numerous encyclopedias and literary lexicons, often in the wrong way – under the secondary surname Perović, derived from his father's name, and although he is worthily critically valued, at least for a part of his oeuvre, he is still an almost forgotten writer today. In addition, he is a largely unread creator, since a significant part of his prose was published only in periodicals and never collected

in books, thus remaining beyond the reach of recent Serbian literary criticism. At his literary beginnings, after the publication of his first book of stories titled *Goršta-kinje* [*Female Mountain Dwellers*], Nevesinjski was much praised and compared to Ćorović and Kočić, but in spite of this, if he remains unread, chances are that he will completely sink into the darkness of literary oblivion.

Keywords: Radovan Tunguz Perović Nevesinjski, *Gorštakinje, S orlovskih krševa* [*From the Eagles' Rugged Landscape*], a short story, novella, oral heritage, paraliterary forms, skaz

Примљено: 23. 6. 2025.
Прихваћено: 20. 11. 2025.

Маја МЕДАН ОРСИЋ
medanmaja@ff.uns.ac.rs

ДЕДИНЧЕВА *ЖЕНА* ИЛИ *ЖЕНСКИ* ДЕДИНАЦ: О РЕПРЕЗЕНТАЦИЈИ *ЖЕНСКОГ* У ПОЕЗИЈИ МИЛАНА ДЕДИНЦА

Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

Апстракт: У овом раду покушаћемо да покажемо на који начин се може говорити о репрезентацији *женскоī* у поезији Милана Дединца. Испитаћемо да ли се овде могу препознати сви они спорни концепти који су се у надреалистичком третману жене означавали као мизогини. Гвен Раберг их дели у неколико категорија: од жене као „идеализованог Другог", преко жене која је „објекат за пројекцију неразрешених анксиозности", до жене која се идентификује у „традиционалним појмовима тела, ирационалности и природе". Такође, испитаћемо у ком степену Дединац, помоћу одређених песничких стратегија конститутивних у изградњи његовог лирског дискурса, успева да нас убеди у то да се мизогини карактер не би могао приписати његовом песништву.

Кључне речи: надреализам, жена, љубав, мизогинија, Милан Дединац, Андре Бретон

У покушајима да се расветли однос наших надреалистичких песника према проблему љубави, истицало се да они љубав „превасходно посматрају у оквиру проблема друштвених односа и класне борбе", те да не поклањају много пажње бретоновској концепцији љубави и његовој идеји о „посредничкој улози жене на путу мушкарчевог земаљског спасења" (Novaković 2002: 63). Међутим, често се занемарује да је управо Милан Дединац песник који се у том смислу највише приближио Бретону, а истовремено једнако толико удаљио од својих београдских другова. Такође, о Бретоновој концепцији љубави не може се мислити на некакав једнозначан и статичан начин. У *Првом манифесту* (1924) отац надреализма, као основну, износи тежњу о господарењу, најпре самим собом, затим женама, и љубави (Breton 1979: 29). У *Другōм манифесту* (1930) „проблем жене" постаје све оно што је „дивно и узбуђујуће на свету", и у складу са тим њој улогу треба доделити како „у револуцији", тако и у „љубави" (Исто: 104). Тек у *Аркани 17* (1945) од Бретона ћемо чути да „жена мора прво пронаћи себе" и то кроз „пакао на који је осуђена због слике коју мушкарац, уопште, има о њој" (Breton 1994: 60). Штавише, ту ће Бретон позвати уметнике „да граде само на женским ресурсима", да „уздигну" и „присвоје" све оно што жену разликује од мушкарца (Исто: 61).

ORCID 0000-0003-1111-3433
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.9

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
821.163.41.09 Дединац М.
305-055.2:821.163.41

Када Гвен Раберг наводи који су све спорни концепти у надреалистичком третману жене доводили до тога да се надреалистима суди због мизогиније, она набраја готово све оно што можемо препознати и у поезији Милана Дединца: од жене која представља 1) „идеализовано Друго", преко жене која се идентификује у „традиционалним појмовима" 2) „тела, ирационалности" и 3) „природе", до жене која представља 4) „објекат за пројекцију неразрешених анксиозности" (Raaberg 1991: 8). Такође, мизогином се означавала и надреалистичка концепција страсти, која претпоставља мушку активност и женску пасивност, односно тежњу мушког субјекта да оствари сопствену трансформацију кроз женски објект, чиме се додатно „појачавао расцеп субјект–објект који би надреализам требало да превазиђе" (Исто: 7, 8).

У раду ћемо покушати да покажемо како се ови проблеми рефлектују унутар репрезентације *женскоī* у поезији Милана Дединца и да ли се и нашем надреалисти заиста може спочитавати мизогинија, на начин на који се то чинило поводом Бретона.

1. Нема сумње да се у Дединчевој поезији посредством *женскости* „уводи у цивилизацију елемент *другоī* који је истина живота и поезије, и који једини може да ослободи човечанство" (Bovoar 1983: 303). Читава потрага за птицом, која се не дешава само у антипоеми *Јавна ӣтица*, него почиње већ у *Зорилу и Ноћилу*, и траје непрекидно у читавом Дединчевом песничком опусу, исписана је управо из те потребе да се достигне птица/жена, као носилац субверзивног, револуционарног, надреалног, тајанственог, интуитивног, варварског, видовитог, прелогичког, магијског, инстинктивног начела.[1]

Шта симболизује женскост у Дединчевој поезији поуздано нам може показати његово опредељење да у деловима из *Зорила и Ноћила*, када их је уносио у књигу *Од немила до недраīа*, направи значајну интервенцију. У оквиру песме број 3 Дединац је реч Лоритја заменио речју Она, и тако потврдио да ће код њега птица/жена представљати онај супротни, страни, ноћни, ирационални, несвесни пол, у односу на светлост, разум и свест Зорила. То потврђује и употреба самог назива Лоритја, који је иначе коришћен за аборицинско племе из Аустралије, а највероватније су им га доделили суседи, како би се обележила њихова „страност". Да је Дединац желео читав свој песнички свет да заснује на некаквом другом, *женском* језику,

1 Опширније смо се овом темом бавили у докторској дисертацији *Поеӣичка консӣелација симболизма и надреализма: лирски дискурс Милана Дединца*, која је одбрањена на Филозофском факултету у Новом Саду. Део који се тиче *Јавне ӣтице* објављен је под насловом „О поступцима изградње симбола у поезији Милана Дединца *или* зашто *Јавна ӣтица* не може бити песничко недоношче", у *Леӣопису Маӣице срӣске* (октобар, 2025).

указује његово ослањање на лирску народну поезију, коју Вук и одређује као „женску“, на свет бајалица, врачања, мистичних и магијских радњи, басмања.[2] Сличну тенденцију запажа Гијом Бриде и у француском надреализму, пишући о „феминизацији мушког песника“ и „препознавању женствености у поетичком процесу“, као и о опредељивању песника за жанрове који су „суштински женски“ (Бриде 2018: 788). Бриде то тумачи као реакцију надреалиста на „вирилност, величану ратом“ (Исто), а занимљиво је да се у том духу „егзалтације женског“, света ирационалности и емоционалности, тумачи и идеја аутоматског писања (Conley 1996: 11).

Јасно је да је Дединац испунио све услове да буде критикован због тога што је жену представио као другост, односно „као неполност, као негатив, супротност, наличје, јединог видљивог и морфолошки означивог пола“ (Иригаре 1990: 11). Могло би му се замерити и то да жена овде није субјект него „објект његових снова о женскости“, а да ти „маскулини снови играју активну улогу у мизогином позиционирању жене у патријархату“ (Kuenzli 1991: 18). Такође, могли бисмо једноставно закључити како је његова поезија заправо „упућена мушкарцима“ и да је жена ту само „средство“ за остваривање песама, те да је он, као и остали надреалисти, жену „видео само у смислу онога шта она може учинити за њега“ (Исто).

2. Следећа проблематична концепција жене јесте она са којом се најчешће сусрећемо, како у уметности надреализма тако и у њиховим часописима. Реч је о жени која се изједначава са еротским предметом, лутком, телом које је посматрано и објективизовано, свеједно да ли је у питању разодевена проститутка или муза. Дединац чак препоручује да се његова „јавна птица“ тумачи и као „јавна жена“, али усплахиреност и тон којим то објашњава Растку Петровићу можда нам може нешто више рећи и о репрезентацији *женскоī* у његовом делу уопште.

> Видиш, то ти је права јавна птица; (као што би могао рећи: јавна женска или ноћна птица). Кажем, Растко, јавна – да ма колико она била удаљено делана и да је ја очекујем она је ипак, и ако нејасна, јача од сваког сна – птица јаве – и свачија (ако је буду људи љубили и у једном моменту хтели дочекати), дакле јавна
> ...отуда наслов који би могао имати два значења:
> јавна птица,
> и лична, небеска, на сваком куту, жена која се свуда јавља младићу Зорилу.
> Или

2 Више о завичајној мелодији у *Песмама из дневника заробљеника број 60211* у: Александар Јовановић, „Завичајна мелодија у логорској осами – о *Песмама из дневника заробљеника број 20611* Милана Дединца“.

птица јаве,
заиста једна птица која има пасти и која има лупати у сновима Зорила тог смешног створа.
Извини, молим те, за ова глупа наговештавања којих би требало да се стидим, али, Растко, ја сам већ дуже време у једном тако трајавом стању да, одиста, већ не осећам потребу да се ма како оправдам за неумесности које учиним или бар само помислим [...]. Воли те Мима (Поповић 2009: 59, 60).

Чини се да „јавне женске" у Дединчевој поезији има таман оно-лико колико и његовог самопоуздања у овим редовима – недовољно. Или пак недовољно за све оне критике које би на рачун тога требало да истрпи. Погледајмо како он представља њен долазак.

Та птица додирнуће све редом. Ево је! Иде, хода, ја чујем песму; она је као јесен, долази преко њива. [...]
И до нас Она ће доћи. То Она, Она иде. Ох, тиша је од биља! Гази с гране на грану, превија се над брегом, и леће.
Гле, ветар са груди Њених у лице ми слеће,
леден.
– Ја чекам додир крила...
Уђем у собу; на столу, осетим, да Ти је рука била, Твоја (Dedinac 1957: 145).

Чак и када у поему уноси фотографију жене, у питању је „жена са велом", чије порекло Миланка Тодић и Бојан Јовић разрешавају у раду „Поглед жене (из) медијума у *Јавној птици* Милана Дединца" (2016). На фотографији је Ева Каријер, позната француска жена-медијум, снимљена за време спиритистичке сеансе. Иако су овакве сеансе биле пропраћене различитим „еротским и порнографским елементима (свлачење Еве К, рутински прегледи њених телесних шупљина, фалусолики облици)" (Тодић, Јовић 2016: 85), код Дединца порнографско засигурно изостаје.

Не може се његовом лирском *ја* приписати ни то да воајеризује женско тело, тим пре што је у поеми *Један човек на прозору* раставио сопствено тело на комаде и без задршке га понудио свету и погледу читалаца.

Оно, то тело шупље од сталних олакшавања црева, од бескрајних давања; искидано од наглих буђења с криком, од Месечевих либрација, од плача из суседне собе, од космичких помрачења, од Ње што је крај мене, од гмизаве косе, од – увек! – пожара у сну, од траве испод ноћи веће од прашуме, и од њених лудих и грозних, од њених ужасно равномерних гравитација (Dedinac 1981: 92)

Колико има уписаног *женског* утицаја у том телу које је лирско *ја* „истрошило до последње ћелијице"? Опет недовољно, а симптоматично је и то што је жена највише учествовала у „трошењу плућа".

Од њеног оштрог даха, даха те жене, што
сам га сву ноћ из ње удисао
Па га до буђења, и више, лагано издисао
Ја се храним туђим дахом (Исто: 95).

Нема сумње да су у Дединчевој поезији женске руке најпривилегованији део њеног тела и да оне директно учествују у поступку митологизовања жене. Много је примера за то, а има их и у *Балади човека који је уснио мреже*.

Ја сан упамтио нисам, ал руке се сећах њене,
тишине и својих суза. [...]
Сећао сам се тог крика, и руку њених, не лица (Исто: 116)

Женска рука је код Дединца мање присутна као идеализовани, еротизовани, фетишизовани део тела, а далеко више као посредник између човека и космоса. То потврђује и илустрација коју уноси у *Јавну птицу*, на којој се у космичком простору приказује увеличана женска рука међу небеским телима. Она је ту проводник, доносилац смисла у комуникацији између општег и појединачног, тајанственог и јавног, чулног и натчулног, рационалног и ирационалног. У *Јавној птици* ће и експлицитно проговорити о женској прожетости са космосом: „Небо, нека те нема, које сам до Њеног крила, обалом руке Њене, ноћу, одиста спазио“ (Dedinac 1981: 76). Жена је, дакле, у ближем контакту са стварима, а Дединац јој поклања своје поверење и спремност да прихвати истину која ће имати женски предзнак.

Штавише, у складу са бретоновском концепцијом жене, Дединац од ње очекује да „спасе човечанство“ и буде његов „препородитељ“ (Bovoar 1983: 302), о чему пише још у *Ноћним врачањима*. У некој врсти рефрена представља се непредстављив тренутак измирења и успостављања краткотрајне космичке хармоније, која се дешава над *Њеном главом*.

Чим заспи, рука се с руком над Њеном главом
Спаја и онда – ватрени прстен – с космичким јатом језде
А ја се из сна пробудим од њиховог сјаја
јер круже около мене, рањене звезде.

Кад заспи, рука се с руком над главом Њеном
спаја
И онда – пламена гривна – с небеским јатом
језде
А ја се из снова будим од њиховог сјаја
Јер блуде около мене, умрле звезде (Dedinac 1981: 58–60).

3. По мишљењу Гвен Раберг, трећи споран аспект у надреалистичком третману жене јесте њена идентификација са природом. Она се свакако може уочити у Дединчевој поезији а осмишљена је

на потпуно бретоновски начин. Жена је „инкарнација природе“ али жена не само да изражава природу него је и „поново ствара“, „јер природа не говори јасним језиком, потребно је проникнути у њене тајне да би се схватила њена истина, која је исто што и њена лепота“ (Bovoar 1983: 301).

Ах, извор! Извор се у гори отвара, и већ
гледа!
Руши се с крова креп. Под закаснелим наносом
снега – негде у шуми – потмуло Земља
тутњи, из темеља се љуља: још кућа, кућа, али
се спрема, дубоко, први безимен цвет.
Из испарења планинских вода силази сељанка,
сама, да рано исплакне ноћ.
И намерски ветрови, по бледилу овога јутра,
Ка мени иду (Dedinac 1981: 60).

Даље, и код Дединца, као и код Бретона, „свако природно чудо меша се са вољеном женом“ (Bovoar 1983: 301), па ће чак и у песми коју пише у Загану, у логору за време Другог светског рата, док „гради“ лик жене коју већ дуго није видео, написати:

Којим свитањем да ти красим лице, да ли звездама
или небеском травом?
За чело твоје брижно да свучем дугин лук?
Хоћеш ли Дримом или Лимом, да л’ реком Таром
или Моравом,
водама којим да ти обвијем струк (Dedinac 1981: 105)?

4. Г. Раберг надреалистима замера и то што жену користе као „објекат за пројекцију неразрешених анксиозности“. Не само Динац, него рецимо и В. Живадиновић Бор, у сликарству, користи мотив птице-девојке посредством које се наводно „ублажава анксиозност“ узрокована „одвајањем од мајчине дојке“ (Sretenović 1990: 104). Са друге стране, нема сумње у то да жена код Дединца наглашено осећа условљеност своје улоге у односу на драматичан процес транспоновања жеље са мајке/сестре на њу саму.

Мајко не пуштај сина са топлих својих груди!...
Зашто се, болна, смешиш кад ти прохода дете?
Први пут жалосна буди!

У мокрој овој ноћи, док вијор небеса мете,
сви те синови моле:
Не пуштај, не пуштај сина са топлих својих груди.
дођи ти неће (Dedinac 1957: 257).

Проблеми инфантилне сексуалности неће се разрешити ни у Дединчевим песмама писаним у Црној Гори, као што видимо у песми „На једном гробљу испод Дурмитора“:

Ломим се по овом кршу, и не знам да л мајку
своју, крваву од мог рођења, још увек видам,
Ил сенком прхнуле птице, и правом овим, гроб
свој већ сада зидам (Dedinac 1981: 146).

Без обзира на све ове побројане аспекте, нешто нас ипак спречава да до краја поверујемо у мизогини карактер Дединчеве поезије. Шта он то ради да избегне овакву врсту одређења и зашто тако снажно осећамо потребу да му се бар призна како је учинио све што је било у његовој моћи да жени сачува *женскост*?

Дединац је на транспарентан начин одузео снагу мушком субјекту. Нема ту никакве мушке супериорности, и још важније, нема бега у оном тренутку када лирски субјект постаје свестан опасности коју близина жене може да донесе. Натали Ласти је тим поводом писала о Бретону, примећујући напетост између Нађе која је „надахнута луда муза“ и Нађе која је „отелотворен субјект из стварног живота“, истичући тиме размимоилажење између надреалистичке теорије и праксе. Истовремено са њиховом фантазијом о жени као о *другом,* које ће им омогућити превазилажење ограничења „рационалне, маскулине субјективности“, јавља се и свест надреалиста о томе да стварна, емпиријска жена исто тако представља и претњу, која коначно може довести у питање изводивост њихових стваралачких амбиција (Lusty 2016: 3, 13). Тако, за разлику од Бретона који ипак није био у стању да „воли и поетички обухвати“ Нађину „аутодеструктивност“, „недостојну прошлост“ и „њено конкретно биће“ (Андоновска 2010: 258), Дединчев лирски глас се у целини препушта деловању жене, која задире у најинтимније и најдубље аспекте онога што он у езистенцијалном и идентитетском смислу јесте. Зато се у *Ноћним врачањима* јавља страх од (наопаког) облачења кошуље, којим руководи девојка, али та нелагодност се на крају ипак побеђује и лирско *ја* сопствену нагост препушта девојци. Имајући у виду Дединчево ослањање на традиционалну културу Словена, и чињеницу да се ту одећа доживљава као супротност нагости и има „етно-разликовну, полно-узрасну, ритуалну, магијску, плодоносну, апотропејску“ функцију, али и обележава опозиције „свој / туђ, мушко / женско, старо / ново, свакодневно / празнично, обично / сакрално“ (СлМ 2001: 402), јасно је са каквим поверењем Дединчев лирски субјект прилази девојци, допуштајући јој да га управо она у свим тим аспектима одреди.

Не остављај
Не пуштај ме. Ах, немој
О, не дај ме девојко незнана тиха испод мене

не дај да кошуљу наопако навучем. Чујем
Глас неба пишти – ах, зове

Слушам: лупа гвожђе, звони доле пегла
– девојка ми вечерас наопако кошуљу пегла.
Ево, тешко дише. Страшно дише до бола.
Не крij лице!
ЈА ЧЕКАМ СЛЕП КРАЈ ВРАТА
И ДО ДЕЧЈЕГ СТОЛА

Девојко,
последња моја! (Dedinac 1981: 79).

На почетку смо показали како се код Дединца види то спорно поистовећивање жене и другости. Међутим, оно што још овај песник на ту тему ради, и што драматично мења позицију жене у његовом песништву, јесте увођење двогласа. Читаво његово песничко дело испевано је у двогласу, и својом логиком прати концепт унутрашњег дијалогизма М. Бахтина, на који се ослања и Сузан Сулејман, разматрајући које су могућности да се унутар надреалистичке (мушке) уметности, у којој је жена најчешће објекат, чује и женски глас. Она тврди да је, имајући овај концепт у виду, женски глас могуће чути изнутра, у његовој полемици са мушким гласом (Suleiman 2012: 27). Двоглас у којем је испевана не само *Јавна птица*, него Дединчева поезија у целини, објаснићe сам песник истицањем да је још у лето 1923. године почео „да гони, да гони и прогања ту своју махниту птицу, птицу љубави", испочетка *он њу*, а касније, „када је запевала", *она њеīа* (Dedinac 1957: 125). Тако се заправо не оглашава у овој поезији само лирски субјект, исповедајући сопствену потрагу за птицом/девојком/песмом, него Дединац жели да омогући и жељеној птици/девојци/песми субјекатску позицију. О томе ће Т. Брајовић писати поводом Дединчевог ефекта дисторзије и полифоније, чије порекло није у аутоматском писању него у „унутрашњој дивергенцији једног те истог песничког субјекта", који у једном тренутку „чезне за певом Птице", а у другом „латентно евоцира" њен пев, „као неухватљиви и утварни глас самог Певања" (Брајовић 2014: 272).

– Где си? Ма где си била?
– ...где сам? О, мучно, никад ја то не умем...
– Где си, ма где си била?
ПА ОНА – ОНА СЕДИ СРЕД ШУМЕ (Dedinac 1981: 76).

Као одјек Дединчеве потребе да женскост укључи у сопствени ауторски глас можемо тумачити и то што је своје прве песме, које је искључио из каснијих избора из поезије, објављивао под псеудонимом, и то једним женским (Зорана Младеновић). Покушавајући да докаже како су надреалисти снажније од својих савременика

подривали родне стереотипе, Пенелопи Роузмонт наводи Бретонов и Елијаров исказ да „мисао нема пол“, као и Бретонову неостварену жељу да „мења пол као што мења кошуљу“ (Rosemont 1998: XLIV). Међутим, Дединац у подривању граница родне репрезентације наизглед не полази од стварности на начин на који је то чинила већина авангардиста – рецимо Марсел Дишан, који такође користи женски псеудоним, или раније Рембо када по Шарлвилу шета са женском перико̄м. Наш надреалиста жели да проговори оном женскошћу која је уписана у драматургију песничког чина. Његова афирмација женског одиграва се унутар онога што Мерет Опенхајм жели да представи као разрешење проблема између жене-музе и мушкарца-генија, карактеристичног за надреализам. Наиме, она у једном писму, на које се позива Витни Чедвик у чувеној књизи *Умет̄нице и надреалист̄ички п̄окрет̄* (1985), тврди да је муза „алегоријска представа духовног женског дела у стваралачком мушком, генију“, а да геније представља „духовни мушки део у стваралачком женском, Музи“ (према: Chadwick 1985: 12). Дединац је засигурно песник који у потпуности потврђује оваква становишта о „андрогиности креативног духа“. Он *п̄от̄раг̄у* за изразом, *п̄роцес* артикулације види као простор који је очувао андрогиност, али нас нужност да се коначно определимо за речи којима ћемо се изразити, истовремено лишава андрогиности. У том случају, тренутак коначне артикулације био би тренутак када се из надреалистичке поезије истискује жена. Зато Дединац покушава да се што дуже задржи у драми стварања, у самој артикулацији, коју су истраживачи с правом називали захтевном и перфекционистичком (Елез 2014: 240). Зато на крају и проклиње „невернице-речи“, питајући се: „Зашто је Сунце – средњег, а Месец – мушког рода? Што море није – женскога? (Dedinac 1957: 14). Он је, засигурно, једини наш песник из надреалистичког круга који се оволико посветио питањима женскости, покушавајући да их реши унутар песничке лабораторије, док Душан Матић, рецимо, поставља једно сасвим другачије питање, које дозвољава да га читамо и у пародијском кључу: „Зашто би Слобода била увек женског рода, зашто једном не би била мушкарац?“[3]

Још разлога због којих мизогинију приписивану надреалистима не видимо у случају Милана Дединца могли бисмо пронаћи у начинима на које он поезију изједначава са женом. Бретоново поистовећивање жене са поезијом наводило је истраживаче на потпуно различите закључке. Рецимо, Симон де Бовоар у његовом изједначавању жене са поезијом препознаје нова ограничења намењена жени, и поставља питање да ли је онда жена и за саму себе поезија, или то може бити само из перспективе мушкарца. Она у изједнача-

3 Реч је о називу Матићевог цртежа урађеног хемијском оловком (погледати више у: *Поеме у боји Душана Мат̄ића*. Ур. Гордана Марковић. Ћуприја: Народна библиотека, 2022).

вању поезије и жене види стратегију у којој се жени поново одузима субјекатска позиција, при чему она постаје *све*, и *истина* и *лепота* и *поезија*, „све изузев саме себе“ (Bovoar 1983: 304). Са друге стране, Роузмонт подсећа на чињеницу да је поезија за надреалисте била неограничена, па би, по њеном мишљењу, оваква критика на рачун Бретона била беспредметна (Rosemont 1998: XLVII).

За Дединца је посебно интересантан одељак у којем Симон де Бовоар, на основу овог критеријума, разликује Жерара де Нервала од будућих надреалиста.

> Значи да је жена поезија. Ту улогу жени такође даје Жерар де Нервал. Међутим, у Силвији и Аурелији поезија има постојаност једне успомене или утваре, јер сан, истинитији од стварности, не подудара се тачно са успоменом. За Бретона подударност је савршена: постоји само један свет. Поезија је објективно присутна у стварима, а жена је недвосмислено биће од крви и меса. Не срећемо је у полусну, већ сасвим будну усред баналног дана који има свој датум у календару као и други дани – 5. април, 12. април, 4. октобар, 29. мај – у баналном кадру: у неком кафеу или на углу неке улице (Bovoar 1983: 297).

Све до *Песама из дневника заробљеника број 60211* жена у Дединчевој поезији била је бретоновског типа. Најконкретнију манифестацију тога да је жена „објективно присутна у стварима“, да се, као и код Бретона, „свако природно чудо меша са вољеном женом“, да је мушкарац слави „када га узбуди пећина, цвет, планина“ (Bovoar 1983: 301), пронаћи ћемо у *Јавној птици*. Међутим, на том трагу је и жена у *Ноћним врачањима*. Навешћемо два фрагмента у којима се то јасно види, а о њиховом значају сведочи и то што их је Дединац понављао, као неку врсту рефрена.

Залуд ме од сна прене
буђење јавити неће
да је снивању крај:
око мене се Она
и на јави окреће
и спушта на пусту Земљу свој горак сутонски сјај (Dedinac 1981: 59).

У сну, и кад је зажелим, ја је зачас пронађем
па залуд јој све даљине, Сунчева помрачења
Јер дана, седмог априла, у траве ако зађем
Сићи ће Она у јаву из мојих привиђења (Исто: 61).

Против Дединчеве воље, у *Песмама из дневника заробљеника број 60211*, исписаним у немачком логору за време Другог светског рата, Дединчева жена неће више бити *јавна птица* која „учествује у тајни обичних ствари изненада откривених у њиховој истини“ (Bovoar 1983: 300). Та бретоновска јединствена жена која је „у исти

мах чулна и извештачена, природна и људска", „слична кашици-ципели, столу-вуку, мермерном шећеру које песник налази на бувљој пијаци или их имишља у сну" (Исто: 300), изгубила је предуслове своје егзистенције у бруталној логорашкој стварности. У екстремним ропским околностима жена је у Дединчевом *Дневнику* принудно враћена у окриље (нео)романтичарске поетике. Како видимо у „Шлеском бденију", простор сна бива привилегованији у односу на непосредну стварност, и то само зато што је сан у стању да репродукује стари, *прави* живот, онај од пре логора. Зато песник исписује апологију ноћи, јер она постаје једино место у којем се може очекивати сусрет са женом.

Да није још ове ноћи
да нам сећања угаси и мутне ове жуди,
да није још ове ноћи
никад ти, друже, не бих могао доћи,
залуд би чекала мој корак да те из самоће разбуди!

Да није још ове ноћи!
да нам небо склопи, ово грдно, и наше очи,
да нам ове ноћи није
зар бих још знао какве су твоје очи,
зар бих се сећао какве све боје крије
небо Србије? (Dedinac 1981: 109)

Ипак, сан је у *Дневнику* остао изједначен са, додуше предратном, али ипак стварношћу. Он представља једини доказ да изван логорских жица постоји некакав живот и смисао. О стратегијама које је користио како би што је могуће више продужио деловање сна и прелио га у непосредну стварност, пише у песми „После буђења":

После буђења ја чувам руке да их нико не дирне:
Нека ми остану топле од твог додира из снивања.
Не умивам их зором, него их пустим да се охладе
мирне (Dedinac 1981: 112).

Колико је Дединцу било битно да баш у сну заснује стварност, иако то овде више није резултат надреалистичких амбиција него новонасталих околности, показује и то што је у наслов уврстио датум када је у Загану први пут после вишемесечног робовања примио вест од куће. Песма „25. јул 1941." почиње директним обраћањем жени.

Не пишем више нејасној сени него теби, моја
жено,
и смем већ и на јави да градим твој лик и стас,
јер знам да се сада, на Земљи овој, диже, ка
небу извијено

и твоје тело; и знам ако те зовнем у ноћи да ће ми
се можда одазвати твој глас.

Она је жива! И сад је без страха гледам по целе
дане,
па у облаку Сунце кад јој растури груди, ја не
застрепим, ломан, да јој је дошао крај.
И не склапам очи ако јој ветар замрси косу, место
брезине глане,
и не уздрхтим више кад у ромору кише ослушнем
њен јецај (Dedinac 1981: 105).

Ако су надреалисти били критиковани на рачун тога што жену користе као „отвор, кључ, врата, мост" ка ирационалном, попут „Беатриче која уводи Дантеа у тајне подземног света" (Bovoar 1983: 297); ако је Бретон користио „Нађину менталну болест као пут до несвесног", у духу Фројдових и Лаканових „мизогиних прича" у којима су жене ближе несвесном од мушкарца, „јер нису у потпуности ушле у симболички поредак" (Kuenzli 1991: 19) – овде сведочимо о потпуној инверзији. У *Дневнику*, жена није „елемент немира" и „не истрже мушкарца из сна иманентности" (Исто), него је доносилац мира, враћа мушкарца у „сан иманентности", она постаје гласник смисла, разума, сећања, свести, који су у супротности са ирационалним представама зла и људског страдања. Тако можемо закључити да је код Дединца жена увек *оно што недостаје*. У контексту песама писаних у заробљеништву, то ће значити и враћање жене у патријархалне оквире, у којима ће она бити изједначена са кућом и отаџбином. У коментарима за Дединчеве сабране песме Југослава Шевковић примећује једну промену коју је Дединац унео у белешку на крају песме „25. јул 1941". У првом издању, навео је да је песму написао у Загану, на дан када је примио вест „од куће, од жене моје", док у *Позиву на путовање* стоји само: „на дан кад сам, после вишемесечног робовања, примио прву вест од куће". Овакво изједначавање жене и куће Шевковић тумачи у контексту сврставања куће-жене у „*супарнице усамљености* песникове како их назива Светлана Велмар-Јанковић" (Ševković 1981: 270).

Без обзира на ову појединост, не бисмо се сложили са тим да се Дединчева поезија узима као потврда да су надреалисти само поновили место које је патријархална култура наменила жени, третирајући је као „слушкињу, помоћницу, дете-музу, девицу, *femme-enfant,* анђела, небеско створење" или, са друге стране, као „еротски предмет, модел, лутку" (Kuenzli 1991: 19). У условима Другог светског рата, Дединчево изједначавање жене и куће, па и романтичарску потрагу за женом, склонији смо да тумачимо као начин преживљавања, а не као афирмацију патријархалног апарата.

Није случајно ни то што је Дединац у Шлеској одабрао баш нашу романтичарску традицију, да се посредством њеног звучања огласи о теми жене. У *Балади човека који је уснио мреже* он пева о женској руци која га је смиривала од готово пророчких снова о мрежама/логорима, сневаних годинама уочи Другог светског рата. Тој песми он је као мото придружио стих Бранка Радичевића „Ње више нема – то је био звук."

Она, она што ме боли, полетела би крику том који
је у помоћ зове,
А отворене на јави, гле! Престале би да виде, пуне
снова, њене очи.
И тад би помиловала руком једном чело моје да
збрише те ружне снове,
А другом смиривала срце да, лудо, не искочи.

И под тим додиром ја бих се успављивао,
И под том меканом руком зли снови нису ме више
носили зори.
Ах, ја бих отада само звездана стада снивао,
И крв би почела тихо, све тише да жубори.
Само је њена рука могла да збрише те сне.
О, само рука њена...али сад нема ње (Dedinac 1981: 115).

Да је, за разлику од осталих надреалиста, Бранко Радичевић за Дединца важан песник, доказује и опширан есеј „Оно што је живо и оно што је мртво... Варијације на тему Бранко Радичевић" (1963), али и потреба да приреди његову поезију. Дединац и Растко Петровић ће у Радичевићу пронаћи узор за усаглашавање ритма песме са физичким и психичким постојањем песника; Дединац ће Бранка, „када се не прави сувише глуп", сврстати у оне њему посебно драгоцене уметнике „са продуженим детињством", међу којима је још и Дис, али и Фрања Асишки, Ђото, Блејк, Жермен Нуво, Русо, Јесењин (Dedinac 1939: 310–311). Оно што је поводом проблематизације жене посебно значајно, а тиче се Бранка, јесте то да Дединац и Бранко, на основу „мелодијско-симболистичке компоненте", заједно партиципирају у тзв. „стражиловској линији" наше поезије, која од „Црњанског води према Бранку Радичевићу, усменој лирици и језикотворној пракси" (Стојановић Пантовић 2014: 258). Раније смо већ показали да се за ту традицију везује женски предзнак.

Када је у анкети у НИН-у одговарао на питање коју своју песму највише воли, Дединац је истакао да је то песма „Зашто ме узносиш", посвећена супрузи Радмили и такође написана у логору у Герлицу. Ту лирско *ја* прекорева небо, траву, облак, кишу, ветар, сан, што га варају да су они стари, али „нит је небо што је било, / а њено је лице болом – потавнило".

Што ме узносиш, небо плаво нада мном,
док облацима белим лупаш Џиновске Горе?
Зашто ме вараш кад ниси оно море
којим сам толико бродио,
и њу, клонулу од сунца, сусталим стазама водио?
Што ми жубориш срећом незаборавном? [...]

Зашто ме вараш: давно ја нисам облак, ни птица
младост је моја престала,
сва ми је љубав на телу њеном остала.
Зашто ме онда будиш прошлошћу мртвом и давном (Dedinac 1957: 113)?

Не само у поезији него и у Дединчевим *Позоришним хроникама* (1950) могу се пронаћи неке њему изузетно важне концепције *женскоī*. У есеју „Две мајке“, најпре објављеном у *Полиӣици* 4. фебруара 1945. године, Дединац анализира драму и представу *Маӣи* Карела Чапека, у којој је приказана борба мајке да сачува свог најмлађег сина да не иде у рат. Дединац ову драму види као „предратну, у пуном смислу“, јер ако је некад „и могла да има мобилизаторског дејства“, након свих страдања и свега „величанственог и горког што се одграло по нашим бојиштима и згариштима“, она сада звучи „архаично“ (Дединац 1950: 16). Тим поводом Дединац пише о Првом митингу антифашисткиња ослобођене Србије, који се дешавао неколико улица даље од Народног позоришта – у којем су се изводиле последње пробе ове драме. Све те жене које су дошле из свих крајева наше земље за Дединца су „и присуством својим и сваком речи, љубављу својом и мржњом, и уздахом и криком, самопрекором и борбеношћу оцртавале *лик данашње наше жене*,[4] лик истинске наше мајке“ (Исто). Те „обичне жене“ које срећемо на улицама Дединац наводи именом и презименом, показујући читаоцима у какву жену се морала транспоновати „јавна птица“ непосредно након ратног искуства: „мати Цвета Милић, из села Решкова у Млавском срезу, и Тима Куревић, из Тузле, и Милуша Рогановић, из Топлице, и толике друге наше мајке, знане и незнане. И међу њима сељанка Роска Јањић, из Врањског округа, чији болни глас још увек до нас допире“ (Исто).

На крају, за Дединца свакако најважнија жена била је Радмила Бунушевац. О супругама осталих надреалиста, Лули Вучо, Шеви Ристић и Лели Матић писало се, оне су чак називане надреалисткињама, и уважаван је њихов рад, како у области организационих активности покрета, преводилачких подухвата (Лела Матић), тако се уважавало и њихово учешће у колективним активностима групе, аутоматском писању, приповедању снова, радовима на папиру (Le cadavre exquise), колажу/асамблажу. Истицало се како су те жене

4 Истакао М. Дединац.

„пронашле нове методе активизма и деловања из маргинализоване позиције *анђела куће*“ (Todić 2020: 69). Са друге стране, Радмила Бунушевац је неправедно скрајнута, иако као професионална новинарка, прва уредник/ца културне рубрике у *Политици*, ауторка позоришних и филмских хроника, заслужује далеко већу пажњу. Чини се да је ту пажњу добила у Дединчевој поезији.

Мало тога се може замерити Дединцу када је реч о месту које жени додељује унутар свог лирског дискурса. Са друге стране, као отворено питање остаје његово деловање – као и деловање осталих надреалистичких другова – у непосредној књижевној јавности, будући да је резултат тога готово потпуно одсуство жена из покрета и надреалистичке периодике. У том погледу, ситуација није драстично повољнија ни код Француза.

Извори

Дединац, Милан. *Позоришне хронике*. Београд: Просвета, 1950.

Dedinac, Milan. „Rembo ili o traganju za izgubljenim detinjstvom“. *Pečat*, 5–6 (1939): 305–330.

Dedinac, Milan. *Od nemila do nedraga*. Beograd: Nolit, 1957.

Dedinac, Milan. *Sabrane pesme*. Prir. Sveta Lukić. Beograd: Nolit, 1981.

Литература

Андоновска, Биљана. „Без-Нађе: 'Где престаје она, а где почиње сан?' или Како су се волели Бретон и Ристић“. *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са V међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29. IX – 3. X 2010). Жене: род, идентитет, књижевност*. Ур. Драган Бошковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, књ. 2, 2010, 239–282.

Benjamin, Valter. *Eseji*. Prev. Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974.

Bovoar, Simon de. *Drugi pol I, činjenice i mitovi*. Prev. Zorica Milosavljević. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1983.

Брајовић, Тихомир. „Јавна птица или самосвесна имагинација Милана Дединца“. У: *Поезија и поетика Милана Дединца*, зборник радова. Ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 265–278.

Breton, Andre. *Tri manifesta nadrealizma*. Kruševac: Bagdala, 1979.

Breton, André. *Arcanum 17*. Trans. Zack Rogow. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1994.

Бриде, Гијом. „Надреализам између феминизације и вирилизације (1924–1933)“. *Летопис Матице српске*, књ. 502, св. 6 (2018), 774–789.

Елез, Весна. „Путовање, птица, звезда: лирски сензибилитет Милана Дединца“. У: *Поезија и поетика Милана Дединца*, зборник радова. Ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 235–248.

Irigaray, Luce. „Taj пол који није један“. *Гледишта*, 31. 1–2 (1990): 9–16.

Јовановић, Александар. „Завичајна мелодија у логорској осами – о *Песмама из дневника заробљеника број 20611* Милана Дединца“. У: *Поезија и поетика Милана Дединца*, зборник радова. Ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014.

Conley, Katharine. *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.

Kuenzli, Rudolf E. “Surrealism and Misogyny”. In: *Surrealism and Women*. Edited by Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli, Gwen Raaberg. Cambridge: MIT Press, 1991.

Lusty, Natalya. *Surrealism*, *Feminism*, *Psychoanalysis*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.

Novaković, Jelena. *Tipologija nadrealizma*. Beograd: Narodna knjiga / Alfa, 2002.

Поповић, Радован. *Изабрани човек*. Београд: Службени гласник, 2009.

Raaberg Gwen. “The Problematics of woman and surrealism”. In: *Surrealism and Women*. Edited by Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli, Gwen Raaberg. Cambridge: MIT Press, 1991.

Rosemont, Penelope. *Surrealist Women: An International Anthology*. London: Athlone Press, 1998.

Suleiman, Susan Rubin. *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

СлМ. *Словенска митологија*. Енциклопедијски речник. Ред. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић. Београд: Zepter Book World, 2001.

Sretenović, Dejan. „Borovo slikarstvo čežnje“. *Stevan Živadinović Bor*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990.

Стојановић Пантовић, Бојана. „Јавна птица Милана Дединца и дискурс песме у прози“. У: *Поезија и поетика Милана Дединца*, зборник радова. Ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 251–264.

Тодић, Миланка, Бојан Јовић. „Поглед жене (из) медијума у *Јавној птици* Милана Дединца“. *Књижевна историја*. Београд: Институт за књижевност и уметност. XLVIII, 159 (2016), 79–97.

Todić, Milanka. „Supruga, muza, umetnica: žena u beogradskom nadrealizmu“. *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*. Beograd: Filozofski fakultet, br. 16 (2020), 57–73.

Chadwick, Whitney. *Woman Artists and the Surrealist Movement*. Boston: Little, Brown and Company, 1985.

Ševković, Jugoslava. „Beleške“. U: *Sabrane pesme*. Milan Dedinac. Prir. Sveta Lukić. Beograd: Nolit, 1981, 217–299.

Maja Medan Orsić

Dedinac's Woman *or the* Feminine *Dedinac: On the Representation of the* Feminine *in the Poetry of Milan Dedinac*

Summary

In this paper, we have attempted to show in what way one can speak about the representation of the feminine in the poetry of Milan Dedinac, and how it turns out that this very question is of constitutive importance for the construction of his lyrical discourse. When Raaberg lists the problematic concepts in the Surrealist treatment of woman that led to Surrealists being judged for misogyny, she names almost everything we can also recognize in the poetry of Milan Dedinac: from the woman who represents the "idealized Other", to the woman who is an "object for the projection of unresolved anxieties", to her identification with "traditional concepts of the body, irrationality, and nature" (Raaberg). Likewise, the Surrealist conception of passion was also labeled misogynistic, as it presupposes male activity and female passivity – that is, the male subject's drive to achieve his own transformation through the female object, which further "intensified the subject–object split that Surrealism was supposed to overcome" (Ibid.). Regardless all these listed aspects, what still prevents us from fully believing in the misogynistic character of Dedinac's poetry? One reason is that Dedinac transparently stripped the male subject of power. There is no male superiority here, and more importantly, there is no escape at the moment when the lyrical subject becomes aware of the danger that a woman's closeness may bring. Moreover, his entire poetic work is sung in two voices and, in its logic, follows Mikhail Bakhtin's concept of internal dialogism, on which Susan Suleiman also relies when examining the possibilities for hearing a female voice within Surrealist (male) art, in which the woman is most often an object. Finally, another reason why we do not see the misogyny commonly attributed to the Surrealists in the case of Milan Dedinac may be found in the ways he equates poetry with woman.

Keywords: Milan Dedinac, woman, surrealism, misogyny, love, André Breton

Примљено: 8. 10. 2025.
Прихваћено: 10. 12. 2025.

Милена Ж. КУЛИЋ

milenakulic1@gmail.com

АНГАЖМАН И ДРАМСКА ФОРМА У ТЕОРИЈСКОМ МИШЉЕЊУ СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Матица српска, Нови Сад
Одељење за књижевност и језик

Апстракт: Рад анализира теоријско мишљење Слободана Селенића о ангажману и драмској форми, са тежиштем на студији *Анīажман у драмској форми*. Полазећи од претпоставке да је ангажман фокусна тачка сваког драмског текста и да се вредност драмског дела може сагледавати у односу на степен сагласја ангажмана и драме, рад систематизује кључне постулате које Селенић успоставља у тумачењу модерне драме. Посебна пажња посвећена је његовом одбацивању догматских естетичких система и инсистирању да се критеријуми вредновања траже унутар створеног света конкретног драмског дела. Разматра се Селенићево разграничење натуралистичке и конструктивистичке форме, његова размишљања о илузији и антиилузионизму, као и улози језика, мита, као и о извођачком аспекту у обликовању драмског ангажмана. Упоредно се, у мери у којој је методолошки релевантно, укључују и увиди из *Драмских īраваца 20. века*, као и трагови теоријске мисли у позоришним критикама и антологичарском раду, како би се указало на континуитет и развој ауторових ставова. Циљ рада је да покаже због чега је Селенићево разумевање ангажмана и форме и даље ваљан теоријски оквир за савремено читање драме и позоришта, нарочито у контексту односа текста и сцене.

Кључне речи: Слободан Селенић, ангажман, драмска форма, натурализам, конструктивизам, илузија, антиилузионизам, позоришна критика, театрологија

Кроз анализу теоријске мисли Слободана Селенића покушаћемо да систематизујемо његове кључне увиде о односу ангажмана и драмске форме, са тежиштем на студији *Анīажман у драмској форми* (1966).

Полазимо од претпоставке да је управо у овој књизи Селенић обликовао основне категорије за тумачење модерне драме развијајући став да је ангажман основни принцип драмског текста и жариште његове уметничке убедљивости. Теоријску мисао свакако треба пратити и кроз есејистички рад, интервјуе, позоришну и књижевну критику, као и антологичарски рад. У овом истраживању пратићемо траг теоријске мисли и у антологичарском делу и у позоришним критикама, односно у делима која су посвећена разматрању драме – у складу са тежиштем наше истраживачке теме. Онда када се учини релевантним, укључићемо и Селенићева разматрања теоријских аспеката драмских праваца из књиге *Драмски īравци 20.*

ORCID 0009-0001-3862-2177
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.10

Књижевна исīорија (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
792.01 Селенић С.
82.01 Селенић С.

века (1971), која примарно не припадају истраживачком корпусу у овом раду. Овакав приступ изучавању Селенићеве теоријске мисли показује због чега је Слободан Селенић и даље важан када је реч о драмској књижевности, и који су његови основни закључци о поетичком, жанровском и тематском преплитању у драмском свету. На ту актуелност упућују и речи Ненада Прокића, који истиче да је Селенићев уџбеник за студенте, конципиран крајем шездесетих, и данас незаобилазан, и да су његови теоријски осврти задржали свежину убедљивости упркос идеолошки тешком времену у којем су настали (Прокић 2004: 70). Због тога је важно поново размотрити Селенићев модел размишљања, модел који одбацује догматску критику и универзалне естетичке системе, захтевајући да се критеријуми вредновања траже унутар затвореног света конкретне драме. Полазећи од театролошког приступа који у Селенићевом случају прожима књижевност, филозофију, историју и естетику, овај рад ће анализирати његово тумачење натуралистичке и конструктивистичке форме, као и разматрања о илузији и антиилузији. Указаћемо и на значај његових ставова о улози језика, миту и о извођачком аспекту у обликовању ангажмана, имајући у виду оно што говори Ингарден: да на сцени имамо посла „са другачијим типом дела него код чисто књижевног текста" (Ингарден, према Лазић 2014: 43). Отуда произлази и Селенићево мишљење да је важно стећи добру вештину *читања позоришта*, као код Ан Иберсфелд у делу *Читање позоришта* (1982), ослањајући се, првенствено, на нужност проучавања узајамног дејства драме и извођачког аспекта позоришног чина.

Својим размишљањима о театру и драмској уметности Селенић стаје у ред оних изучавалаца без којих не можемо приступати даљем проучавању позоришно-драмског света. Активни позоришни критичар и професор драматургије „упио је, и то свесно, илузију и мирис театра" (Тополовачки 1992: 39).

Свој допринос позоришном свету Слободан Селенић није дао само кроз антологије *Авангардна драма* и *Антологија савремене српске драме*, теоријске књиге *Ангажман у драмској форми* и *Драмски правци 20. века*, и позоришну критику, већ и кроз вишедеценијско активно учешће у друштвеним и културним догађањима, ангажовање у представљању културних догађаја у телевизијским емисијама, у професорским активностима, модерирању округлих столова на Стеријином позорју и другим фестивалима, као и трибина о позоришној и драмској уметности. Селенић проучавање драмске књижевности заснива на театролошком приступу, али се театрологија, у његовом случају, схвата као научна област која се непрекидно прожима с књижевношћу, филозофијом, историјом, естетиком и историјом уметности.

Намера нам је да представимо како се позоришна превирања 20. века огледају у разматрањима Слободана Селенића, професора, кри-

тичара и ствараоца, с додатним осврtом и на теоријске поставке које су у позоришној литератури већ објашњене и разматране. Циљ рада је да покаже због чега Селенићево разумевање ангажмана и драмске форме представља теоријски оквир за савремено читање драме и позоришта, нарочито у односу текста и сцене, као и да истакне разлоге због којих је *Анīажман у драмској форми* остао један од темељних текстова у домаћем промишљању модерне драмске уметности.

Рецепција *Ангажмана у драмској форми*

Анīажман у драмској форми једна је од оних студија без којих се не може темељно изучавати ангажман у драми и позоришту, и књига која је битно померила полазишне теоријске поставке кад је о овом питању реч. Упркос томе, унеколико је парадоксално што је изостала темељнија рецепцијска реакција на ову књигу. Након њеног објављивања, током 1965. године не појављује се много текстова о овој студији, што показује и озбиљно урађена библиографија Селенићевог дела у *Сīоменици Слободана Селенића* (Путник 2007: 176).

Објављени судови о *Анīажмању у драмској форми* нису унисоно позитивни: Јован Ћирилов сматра да је Селенић овом књигом „стао иза својих *добрих и лоших крūтика*, стао свом снагом њене обавештености“ (Ћирилов 1965: 11; подвукла ауторка), Петар Волк замера „упрошћене релације“ у којима се крећу ауторова размишљања (Волк 1965: 3), док Зоран Глушчевић бележи да ова књига делује „анахроно, чак и аматерски“ (1965: 16). Владан Бајчета уверен је да су и „позитивни и негативни судови засновани на постојећим квалитетима и недостацима Селенићевог теоријског списа“, и да је ова студија ипак „застала на нивоу аутопоетичког, не домашујући домен поетичког у значењу синонимном са теоријом књижевности“ (Бајчета 2023: 48). Главни разлог за то Бајчета види у „исувишној терминолошкој екстензији средишњег појма ауторових разматрања“ (Исто: 48). Насупрот наведеном, мишљења смо да је овај суд преоштро формулисан и да, у односу на постојећу литературу о ангажману, Слободан Селенић даје, управо у теоријском погледу, значајне аргументе за ново сагледавање и дефинисање ангажмана и конструктивистичке и натуралистичке драме, а истовремено оставља не само својеврсно драгоцено аутопоетичко упутство за читање властитих текстова, већ и темељну теоријску потку за разматрање драмске књижевности 20. и 21. века. Милосав Мирковић подсећа да је драмска књижевност у *Анīажмању у драмској форми* „ослобођена жудње за монологом, жудње тако изразите и заразне кад год се крене у теоријски рад“ (1994: 170).

Укупно узев, рекли бисмо да изостајање опширније и темељније теоријско-критичке рецепције ове, по нашем мишљењу, зна-

чајне теоријске књиге може сигнализирати и незаинтересованост уредничке политике периодичних публикација које су у то доба пратиле књижевну и театролошко-позоришну продукцију, с једне стране, а с друге, може подразумевати и свесно заобилажење онога што најављује уплив светских театарских модела, који шире границе позоришног и драмског живота код нас. Реч је, треба истаћи, о периоду у којем је „већ у потпуности афирмисан такозвани умерени модернизам у уметности", а та тенденција се, у оквиру позоришта, према мишљењу Ксеније Радуловић, радикализује „појавом Битефа од 1967. када Селенић показује интелектуалну отвореност и компетентност не само као позоришни критичар него и као водитељ запажених телевизијских хроника овог фестивала" (Радуловић 2023: 20–21). У суштини, зачудна је чињеница да, упркос томе што Селенића уврштава у круг „најученијих, најангажованијих и најчитанијих писаца" (Орсић 2014: 214) његове генерације, иста та савремена критичка јавност не оглашава се у великој мери о његовим теоријским књигама.

Основни појам, који је и средишње питање истраживања ове његове теоријске студије – *анīажман* – код Селенића добија значајно шире значење, које је примењиво не само на позоришну већ и на ширу културну слику књижевности, позоришта и ликовне уметности. Нешто касније, у *Искораку у сīварносīи*, Селенић термин ангажман користи у описивању политичког активизма – у покушају да опише савременог интелектуалца:

> Стављен је пред нерешиву дилему. Има две могућности. Има могућност да ни у чему не учествује, да са презиром гледа на тај одиста ружан политички призор који је пред њим. У једном тренутку сам повероваo да управо то треба да радим, а онда су ми, вероватно с разлогом, многи пребацивали: немаш права на то, то просто није довољно савесно у овом тренутку, није морално, човек мора да се ангажује. Тада сам почео, да употребим тај стари израз, да се ангажујем, чувајући се да се не претворим у политичара, па су одмах почеле да пљуште примедбе: Ти си луд, шта ћеш ти тамо, зашто скачеш у прљавштину, шта те се све то тиче?! Најгоре у свему је што знам да су и први, и други, и трећи и четврти у праву. И да ту правог избора нема. [...] Мислим да интелектуалац мора да се ангажује, али да треба ипак да остане сам (Selenić 1995: 150).

Седам година пре *Искорака у сīварносīи* Слободан Селенић у *Полиīици* објављује следеће:

> Човек мог доба и поднебља изложен је политици као голишави купач немилосрдном сунцу на бескрајном песковитом жалу. Нигде хлада. Све је политика. Не могу из епохе никуда, ни сам ни са другима. Моја конфинација је моја књижевна домовина (Селенић 1988: 9).

У његовом поимању интелектуалца постоји само *ангажовани интелектуалац*. Тако у интервјуу „Литература и свети Крлежа“ он износи духовито поимање ангажованог интелектуалца:

> Ангажовање је увек покушај да проширш маргину за слободну размену мишљења, за потпуно слободно изражавање својих идеја. И мислим да се заправо на то ангажовање интелектуалца у овој нашој средини мање-више и своди. То не мора чак нужно да буде ни у књизи. Било би погубно оспорити право писца да пише о цвећу и пролећу, али мислим да у јавном животу има нешто себично и нешто калкулантски уколико од тога направиш своју филозофију а не учествујеш (Селенић 1987 – репринт).[1]

Иако се често указује на то да је имала изузетни значај за развој српске драме и позоришта, показало се да је рецепција прве Селенићеве теоријске књиге *Ангажман у драмској форми* оскудна, иако без ње није могуће разумети ни потоње Селенићеве исказе о ангажману, које смо овде детаљно експлицирали. Исти случај је, у суштини, и са осталим Селенићевим теоријским и антологичарским књигама, али и са теоријском литературом његових савременика.

Основни постулати *Ангажмана у драмској форми*

Свестан да ствара у времену отварања „наших театара ка светској драми“ (Selenić 1965: 7), Слободан Селенић поставља питања која су важна не само за домаће стваралаштво већ и за европска позоришта. Реч је о добу када своје драмско дело стварају, између осталих, Ранко Маринковић *(Глорија)*, Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић *(Небески одред)*, Јован Христић *(Чисте руке)* и др. Појаву различитих поетичких и естетичких опредељења код драмских писаца свога времена Селенић оцењује као „доказ виталности једне драматургије која још увек није достигла своје највише домете“ (Исто: 8). Та стваралачка разнородност створила му је погодно тло за тумачење и преиспитивање елементарних појмова и о ангажману и о драмској форми. Опште узев, ова књига Слободана Селенића може послужити као једна врста есејистичко-поетичког појмовника за јасније сагледавање савременог драмског живота код нас и у свету. Петнаест поглавља ове студије на различите начине одговарају на питања о ангажману драмске форме, о језику, илузији и антиилузионистичком драмском принципу, миту, конструктивизму, ангажованом дезилузионизму, стилском јединству драмског света итд.

1 Видети: https://www.ekspres.net/intervju/literatura-i-sveti-krleza-reprint-intervjua-slobodana-selenica-iz-1987 – приступљено 21. 2. 2024. године.

Естетски системи, догматизам и критеријуми критичког погледа на драму

Свакодневна потреба да се разматра и процењује драмски и позоришни репертоарски свет присутна је не само код позоришних критичара већ и код свих еманципованих гледалаца / читалаца. Селенић непоколебљиво верује да се

> [К]ао једно од најактуелнијих, готово практичних питања већ готово читаву деценију поставља питање пристрасности, опредељености, одређености критичког погледа на један врло еклектичан позоришни репертоар (Selenić 1965: 8).

Питање разлика и сличности међу писцима и поетикама, сматра он, питање је односа према пишчевом делу. Селенић тако истиче да драмски квалитет Шекспирових трагедија не оповргава несумњиве квалитете Расинових трагикомедија, и да не би требало да се једној врсти литературе не признаје поетичка и естетичка вредност само зато што се она разликује од неке друге вредне литературе (Исто). Због тога питање критеријума, из више разлога, јесте питање које се изједначава с питањем критичког (недогматског) погледа на драму или позориште, као и на поезију, прозу и друге жанрове.

У својој уводној речи, Селенић наглашава да је непорециво против генерализације и крутог дефинисања јер „готово свака генерализација значи грешну симплификацију и опасно осиромашење њеног пуног смисла“ (Исто). Такав отклон према сачињавању једног (јединог) естетског система, односно одбацивање могућности постојања једнообразних критеријума за тумачење свих уметничких, у овом случају драмских дела, он сликовито изриче, дајући му потенцијално дубљи смисао:

> У историји драме примера ове врсте, примера који показују како је везивање за један естетички систем и некритичко поуздавање у њега спутавало непрејудицирано вредновање драмских дела – има напретек. Правила готовог естетичког система примењују се на дела да би се путем сравњивања одређеног књижевног дела с правилима система утврдило да ли је дело добро или није. Критеријуми за процењивање уметничког дела не траже се у самом делу, већ изван њега (Исто: 9).

Како би објаснио везу између естетичких критеријума и система у којем се неко дело тумачи, Селенић подсећа на Лефеврову тврдњу, у *Прилоīу естīтици*, да „естетичке теорије зависе од система“ (Lefevr 1957: 3), као и на Дидроов духовит коментар да је свако уметничко дело које се „не уклапа у распон тих ограничења – чудно и рђаво“ (Дидро, према Selenić 1965: 10; оригинални навод Diderot 1956). Таква правила лако је пратити у доношењу естет-

ских, етичких, поетичких и класификационих закључака о драмској уметности (и свакој другој), али је Селенић мишљења да не постоји „ништа смелије и креативније него покушати да се изиђе из њихових оквира како би уметност још једном креирала још један нови свет“ (Selenić 1965: 9).

Осим што изричито не прихвата истовремено постојање догматизма и анализе (посебно естетичке анализе), Селенић у *Анīажману у драмској форми* снажно оповргава и теорију о постојању одређених правила за стварање уметничких дела. Свако уметничко дело, према Селенићевом мишљењу, јединствена је и аутентична творевина и тумачи се искључиво правилима која су оформљена из њеног властитог система. Пример *Поетике* Селенић користи као доказ да и Аристотелови филозофски погледи и ставови о драми могу бити „само узор, и живи пример, али не и образац, што је она вековима била“ (Исто: 11). Пример инерције *естетичке и поетичке анализе* Селенић илуструје правилима која је Аристотел успоставио у *Поетици*, а која су и драмски писци и тумачи до дан-данас прихватали без помисли да их преиспитају или допуне, ако не и сасвим оповргну.[2] Прихваћено је да је трагедија „подражавање озбиљне и савршене радње [...] говором који је отмен и посебан за сваку врсту у појединим деловима...“ (Аристотел 1955: 15). Правила три јединства вековима су међу теоретичарима прихватана као критеријуми за одређење вредности уметничког дела, што Селенић сматра великим недостатком, који се огледа у тежњи ка стварању унапред датих естетичких система, што се до његовог времена показује као тенденција која не доприноси продубљенијем тумачењу и откривању, већ, напротив, све већем затварању у естетички и поетички систем у којем се дела различитих поетика вреднују по истим критеријумима и правилима. Као пример аналоган догматском поштовању Аристотелових правила и онда када су она изневеравала властиту суштину, Селенић наводи и коришћење Марксових цитата у сврху „оправдавања критичарске праксе која је често у директној супротности са суштином марксистичког начина мишљења“ (Selenić 1965: 14).[3] Такво коришћење правила, и с њима усклађених критеријума за тумачење, или пак стварање уметничких дела, књижевност приближава, како Селенић

2 О овоме Селенић говори и у интервјуу који је дао Милошу Јевтићу, *Очи у очи са Селенићем* (1991: 51–52).

3 Селенић даље објашњава на примеру мисли Маркса и Енгелса оно што зове „цитатоманијом“, специјални метод коришћења марксистичких мисли: „Критичар ће према потреби узети неколико Марксових, Енгелсових или Љењинових реченица или делова реченица, и, у супротности са контекстом из кога су извађене, аранжираће их на начин који служи његовој сврси. Сврха може да буде најразличитија: да се докаже *формализам* свега што је написано на Западу, и онда када је написана књижевност објективно и садржински богата и јасно опредељена...“ (1965: 14). Таква „цитатоманија“ (теоријска и идеолошка) и данас се може уочити.

сматра, пропагандној публицистици.[4] Такву врсту пропагандне уметности он покушава да избегне, и најстроже је осуђује – како у свом теоријском раду тако и у позоришној критици. Једнообразно сачињавање правила за постизање уметничког утиска, према Селенићевом мишљењу, јесте, пре свега, „средство за постизање политичких циљева" (Исто: 18), а то никако није прави пут ка стварању уметничке вредности.

Наметање једноумља приписује се политичким уценама које „траже од књижевности да брани неустрашиву људску истину и јасан критички суд" (Селенић 1971: 322).

Овакве Селенићеве ставове сматрамо битним и далекосежним зато што сматрамо да и данас, иако се може учинити да више нема тако непосредног идеолошког условљавања драме и позоришта, могу бити важан аргумент за боље дефинисање улоге и места које драмска и позоришна књижевност има у друштву. Чак и у савременом театру таква врста мишљења коју критикује Селенић не доводи до правог политичког театра о којем пише Пискатор (1985), или *критичког казалишта*, како пише Мелхингер (1989: 32). Политичко позориште није производ нашег времена, и има своју историју: *homo politicus* с правом може да позоришни чин тумачи као израз политичке идеје, и може да „закључи да је позориште само по себи политички чин, чин политичког мишљења".[5] Требало би у том смислу разумети Селенићев отпор према догматском мишљењу и доношењу одређених правила за формирање уметничког дела – било да је реч о драмском, позоришном или неком другом.

Селенић истиче како аналошким упоређивањем више уметничких дела, како би се дошло до оцене појединачног уметничког дела, Т. С. Елиот долази до „критеријума за одређивање вредности

4 Овакав закључак Селенић објашњава на примеру руске књижевности и књиге *Бољшевичка партија и совјетска књижевност* из 1947. године, која говори о руковођењу литературом: „Од писаца се тражи да у њиховим делима буде 'што мање интелектуалних размишљања', и што више конкретних тема, као што је борба 'против алкохолизма', на пример. Писцима се издају директиве по тачкама: 'ликвидирати удружења пролетерских писаца', рецимо, или 'да се истражи даљња судбина јунака и градова из дјела Горкога'. На тај начин руководиоцима руске књижевности полази за руком да совјетску литературу дотерају у ред, тако да је Жданов с поносом могао да изјави 1934. године: 'Њен пораст [књижевности – прим. С. С.] је израз успеха и тековина нашег социјалистичког уређења. Наша књижевност је најмлађа од свих књижевности свих земаља и народа. Па ипак, она је најидеалнија, најнапреднија и најреволуционарнија књижевност. Нема и никада није постојала књижевност, осим совјетске књижевности, која би организовала трудбенике и угњетаване у борбу за коначно уништење свега и сваког израбљивања и јарма најамног ропства. Нема и никада није било књижевности која у основи тематике својих дела ставља живот радничке класе и сељаштва, као и њихову борбу за социјализам. Нигде, ни у једној земљи на свету, нема књижевности која би штитила равноправност трудбеника свих нација и заступала равноправност жена'" (1965: 15–16).

5 Видети: Кулић 2017: 100.

елемената који уметничко дело чине уметничким“ (Selenić 1965: 19). Такво упоређивање уметничких дела у „апсолутним координатама литературе као целине“ (Исто), које примећује код Елиота, Селенић упоређује са дефиницијом метафизике коју даје Дороти Еме:

> Метафизика узима готове концепте од неке форме искуства или од неког односа унутар неке форме искуства и затим проширује њихову примену било са намером да каже нешто о природи реалности, било да упути на могући начин усаглашавања искуства друге врсте са искуством из којег је концепт првобитно изведен (Emmet 1945, наведено према преводу С. Селенића – Исто: 20).

Иако не подржава једнообразно приступање тумачењу књижевности, Слободан Селенић додатно објашњава Елиотов концепт тумачења књижевности. Елиот, истиче он, примењује један концепт на сва дела литературе „с намером да укаже на могући начин усаглашавања свих литерарних искустава из којег је његов концепт првобитно изведен“ (Исто: 20). Селенић додаје да је позитивна страна Елиотовог естетског система управо у традиционалности и осећају за традиционалну природу књижевног или уметничког дела.

Тумачећи Елиотов принцип естетског система Селенић закључује да је његова традиционалност у потпуности заснована на *религиозности* јер је у стању да постоји у безвременом и прихвата *пролазно у безвременом*, и свој живот у вечности. Он, даље, и Елиотов приступ књижевним делима означава као догматску критику:

> Из сваког појединачног дела целине могу тако да се извуку правила која важе за све делове целине. Такво резоновање одводи Елиота на догматске позиције можда и против његове воље али неминовно, јер признавање једних дела условљено је одбацивањем свих других, или свих која су различита од оних која смо признали, што је најопштија али чини ми се и најтачнија дефиниција догматске критике (Исто: 22).

Блискост између Селенића и Елиота заснива се у давању примата „есенцији искуства“ у уметничком делу. Док Елиот сматра да је проучавање те „есенције“ – „проучавање закона по којима се књижевност конституише и процеса приликом њеног стварања“ (Исто), Селенић ипак мисли да таква врста закона или правила непорециво доводи до догматског екстремизма критике. Такво тумачење „есенције искуства“ за Слободана Селенића кључно је питање ангажмана у уметничком делу, а пре свега у драмској књижевности, док Елиот сматра да у уметности, нарочито у поезији, нема места ангажману.

Дијалог који у овој студији успостављају Елиот и Селенић одговара на питања религиозности, традиције и односа према прошлости у нашем времену, и нуди нове перспективе за тумачење Селенићеве теоријске мисли. Размишљајући о догматском критицизму против којег је Селенић износио јасне аргументе, уверени

смо да нема острашћености било које врсте у његовим делима, оне острашћености које никако и не би требало да буде у теоријским разматрањима књижевности или позоришта.[6]

Селенић закључује да догматично размишљање, засновано на „једнообразним естетским и поетичким погледима" на уметничко дело, у већини случајева запоставља остале аспекте уметничког дела. Такозвану „догматску критику" Селенић препознаје по томе „што признајући одређени број уметничких дела, мора да одбаци одређени број уметничких дела само зато што су различита од признатих" (Selenić 1965: 25). Неспособност естетског система и унапред задатих критеријума за оцењивање форме и садржине уметничких дела да уметност сагледају у тоталитету, за Селенића је највећи недостатак догматског приступа – пошто се књижевност увек мења, а правила, *макар била и Аристотелова*, увек остају иста. Селенић одбија да процењује уметничко дело кроз различите вештачки формљене критеријуме – филтере, кроз које се провлачи књижевно дело, како би његова вредност зависила „само од критичарског метода који применим на дело" (Исто). Исти принцип Селенић примењује и у позоришној критици. Једини критеријум за процену драме, који, даље, кроз *Ангажман у драмској форми* прихвата као смислен, јесте „оцењивање типа и оријентације њеног ангажмана, фокусне тачке сваке драме" (Исто: 42).

Треба, најзад, истаћи и то да Слободан Селенић у осталим аспектима свога бављења позоришном уметношћу, посебно у позоришној критици, показује знатно шире схватање ангажмана и своју критичарску мисао посвећује и другим аспектима неког драмског дела, а не само ангажману драме. Размишљања о догматском критицизму се, међутим, поклапају с размишљањима у његовим позоришним критикама.

Ангажман у драми, саопштавање ангажмана, конструктивизам као услов ангажованости гледаоца, ангажман и ликови, и ангажовани дезилузионизам

Свестан да се ангажована драма и у време сачињавања ове књиге везује најпре за Жан-Пола Сартра и његов филозофски закључак *Човек је слобода* (према Селенић 1965: 29), Слободан Селенић ангажман у драми као примарни појам изучавања своје књиге заснива на вишеслојним изворима и обимној литератури. Појму ангажман у

6 Иван Негришорац, у тексту „Како теоријски утемељити проучавање књижевности", о Зденку Лешињу, теоретичару књижевности, казује да никада није „препуштен острашћености теоријских уверења, никада понесен мисаоним радикализмом било које врсте" (2010: 729). Исти суд можемо изрећи и за Слободана Селенића када је реч о његовим теоријским и критичарским радовима, посебно када имамо у виду његов однос према догматској критици и догматском размишљању.

теорији књижевности придају се различита значења, у зависности од простора или времена у којима се овај термин тумачи. Тенденциозна књижевност *(Tändenz-literatur)* и ангажована књижевност, иако блиска по значењу, имају сасвим различите дефиниције, будући да су ти термини успостављени на различитим просторима.

Поновним покушајем да се дефинише ангажованост у књижевности, Селенић улази у питања теоријског преиспитивања граница нашег језика и вишезначности термина, који у теорији, посебно у теорији књижевности, некада имају више значења.[7] Уз подсећање да је, за Сартра, *слобода* кључна реч када је реч о ангажману, Селенић и наглашава да човек своју слободу остварује „у процесу који је сасвим сличан стварању уметничког дела", односно да слобода представља могућност „духа да ствара и замишља" (Selenić 1965: 30). Неизбежност ангажовања слободе у Сартровом виђењу Селенић препознаје у потреби да се слобода оствари за све око нас, а да би се то постигло, мора постојати ангажованост. Важно је да се не само слобода, већ и остали процеси пренесу на друштво, те да се друштво, марксистички речено, мења кроз уметност, тј. у овом случају кроз драмско дело. Строго филозофска дефиниција ангажмана код Сартра („слободна креација себе кроз уметничко дело, које именује понашање других и на тај начин постиже да субјективност других постане део објективног духа" – према Selenić 1965: 32), тежи ка таквом развоју драмског правца којим ће нова драма постати у потпуности „морална" и „проблемска".

Селенић своју дефиницију ангажмана најуопштеније формулише као

> [П]ристрасност било које врсте било ком филозофском правцу, социјалној теорији или религиозној опредељености – било којој идеологији, као и консеквенце које идеологија имплицира (Исто: 36).

За њега је и Брехтов комад *Мајка Храброст и њена деца* непорециво ангажован („јер је ангажована на страни пролетаријата у борби против буржоаских експлоататора" – Исто), као и Елиотово *Убиство у катедрали*, јер „у традиционалној форми хришћанског ритуала слави мучеништво једног католичког архибискупа" (Исто).

---

7 Пример за то Селенићу је „несрећна" околност са речју „реализам": „Када, рецимо, кажем за један одређени уметнички садржај да је *реалистичан*, или да је *реалистички ангажован*, или да припада правцу који ћу назвати *реализам*, нисам рекао готово ништа – јер *реализам* у Лукачевој интерпретацији, смисао који термину даје рецимо Вилхелм Воринг ер, значење које реч има код неког другог критичара, рецимо код Мери Макарти и оног што сам подразумевам под реализмом, не само да се разликује у нијанси, већ се значења исте речи у разним контекстима међусобно искључују и једна другима супротстављају. Реализам, слобода, форма, ангажованост, садржај итд. – речи су за које би Оскар Давичо казао да су изгубиле невиност, Сартр да су провидне, Брис Перен да припадају болесном језику у коме *мир* значи агресију, а *слобода* тиранију и експлоатацију" (Selenić 1965: 30).

Уз убеђење да је ангажованост одлика драме његовог времена, Селенић сматра да писац у много чему ограничава своје дело тиме што пропагира неку од својих преокупација: социјалну, филозофску, религиозну и слично (Исто: 37).

Занимљиви су Селенићеви полемички искази о дефиницијама драме и питању ангажмана:

> *Цар Едип* није ништа мање ангажована драма од Сартрових *Мува* не само због тога што су и Софокле и Сартр пристрасни, ангажовани у откривању специфичног, свог света, већ и зато што полазе од заједничке и можда подједнако интензивне жеље да своју специфичну пристрасност, да свој специфични ангажман учине и ангажманом гледаоца (Исто: 39).

Ипак, Селенић истиче да се ангажман чини очигледнијим код Сартра него, рецимо, код Софокла. И Аристотел је, према Селенићевом виђењу, заступао ангажованост јер „склоп најлепше трагедије треба да буде не прост него сложен, и то такав да подражава догађаје који изазивају страх и сажаљење“ (Аристотел 1955: 16), а управо та емотивна реакција „на специфичан начин приводи гледаоца закључку, намери, ангажману који су и пишчеви“ (Selenić 1965: 40). Широко значење ангажмана заступа и Енгелс: „Отац трагедије Есхил и отац трагедије Аристофан, обојица су били врло изразити тенденциозни песници, не мање Данте и Сервантес“ (Енгелс, према Selenić 1965: 40). И овде је реч о осећањима које позоришна уметност буди у гледаоцу.[8]

Ангажман у драми, дакле, за Слободана Селенића не представља само поруку драме, већ „читав мисаони и емотивни тотал драме из кога произлази, јасно или мање јасно, порука условљена тим тоталитетом“ (Selenić 1965: 42). Већ у наредним реченицама *Анīажмана у драмској форми* Селенић одговора на оно што би се могло замерити оваквој дефиницији па каже да је драма ангажована због: имплицитне сврхе писања, сврхе садржане у чињеници настанка драме; писања драме, која је по својој природи ангажована, јесте само свесно и организовано изражавање ауторове намере да свој ангажман учини и ангажманом оних за које пише (Исто). Стога Селенић доноси закључак да драмски комад и није ништа друго до „одређени, партикуларни ангажман у нарочитој, драмској форми“ (Исто).

У тумачењу односа између публике и драмског комада, односно глумаца и публике, Селенићево размишљање дозива „празан простор“ Питера Брука,[9] уз наговештај да је реч о сукобу две реалности –

8 Не би требало, како наглашава Петар Марјановић, та осећања изједначавати са „замишљеном осећајношћу глумаца – код којих је одсуство дословног осећања једно од обележја уметничке креативности“ (Марјановић 2001: 7).

9 „Могу узети било који празан простор и назвати га отвореном сценом. Неко се креће у том празном простору, док га неко други посматра, и то је све што треба да би се створио театар“ (Брук 1995: 5–8).

света драме, која се одвија на сцени и коју може да игра и само један глумац, и света гледаоца, који у позориште долази да комад гледа. И за Селенића, као за Брука, позоришна представа престаје да буде догађај ако се гледалац искључи – ако немамо једног човека који игра на сцени и једног човека који тај комад посматра. Станиславски слично размишља: играње представе без публике изједначава с „певањем у соби без резонанце, пуној меког намештаја и ћилимова", док је извођење пред пуним гледалиштем „које са вама саосећа [...] исто што певати у просторији са добром акустиком. Гледалац ствара такорећи, душевну акустику" (Станиславски 1982: 235). Уз услов да имамо и драмски комад који се изводи на сцени и публику која тај комад посматра, за прихватање ангажмана у позоришној уметности важна је „навика гледања", коју Селенић назива и „конвенцијом између писца и гледаоца" (Selenić 1965: 44). Од тог односа и од искуства које гледалац поседује зависи и степен прихваћености ангажмана одређеног комада или одређене представе.

Везу између конструктивизма и ангажованости гледаоца Селенић заснива на тежњи ка ослобођењу од „фаталистичке предетерминисаности" (Selenić 1965: 111), тврдећи да конструктивизам може бити трагичан, антиилузионистички, негаторски итд. Наводећи да реалистички приступ драмском комаду не може ваљано приказати савремени ангажман, Селенић дозива конструктивизам, за који верује да омогућава добар приступ дистанцираном и целовитом сагледавању савремених питања и проблема. Конкретно, у позоришном свету

> [Г]ледалац [је] у стању да са одстојања гледа у појединачно (глумац), види посебно у појединачном (лик) и истовремено интензивно зна да су појединачно и посебно само сценска објективизација општег и апстрактног које у одражајном погледу мора да буде неразлучиво повезано са реалношћу, али не мора да носи појавни вид стварности (Исто: 114).

Наводећи Брехта као пример, Селенић објашњава промену која се десила у позоришном свету – гледалац не само што има своје мишљење и што позоришна представа то подржава, већ је његова акција, тј. реакција на оно што је видео у позоришној представи – сугерисана и пожељна. Отуђење глумца од илузија које игра у позоришту, и грубо рушење четвртог зида између позорнице и гледалишта, Селенић наводи као основни корак ка ангажованијем позоришном свету, где ће драмски комад моћи да изазове реакције читалаца и публике јер

> [А]ристотеловско или буржоаско позориште илузијом и идентификацијом гледаоца са том илузијом отупљује и успављује моћ човековог расуђивања и закључивања, умртвљује његову жељу да мења свет приказан на сцени, чини га послушним чланом друштва које у животу апсорбује

његову акцију на исти начин на који илузионистичка драма то чини у позоришту (Исто).

Такво тумачење може имати и Брехтов исказ „Не буљите тако романтично." Савремена драма постала је конструктивистичка у намери да задржи ангажованост која је важна за однос с гледаоцима. За разлику од илузионистичке драме, која преноси илузију о постојању друге реалности, конструктивистичка драма избегава могућност поистовећивања с карактерима и односима у комаду, те је ангажованост комада већа. За то је одличан пример Брехт и његов драмски опус, који је заснован, како Селенић сматра, на тврдњи о „иманентној неангажованости илузионистичког театра" (Исто: 115). Савременом драмском свету потребан је еманциповани гледалац, који размишља, свесно доноси закључке и опредељује се на основу сопственог искуства, а не на основу поистовећености с карактерима из драмског света. Стога конструктивистичка драма представља важан аспект проучавања савремене драме, не само код нас већ и у европским и светским токовима. Самим тим што је против неговања илузија и дистанце између глумаца и публике, конструктивизам је сам по себи ангажованији и важан за публику која посматра позоришну представу, односно чита драмски текст Селенићевог времена. У намери да гледалац / читалац самостално донесе закључак и одлуку о својим даљим акцијама, савремени писци показују „праву истину" у својим драмским текстовима. Конструкцијама[10] њиховог дела постиже се првобитни наум, свакако у складу с индивидуалним тежњама, искуствима и осећањима оних који тај комад читају или гледају.

У покушају да докучи смисао ангажмана, Селенић преиспитује и значење маске, однос ангажмана и ликова, глумца на сцени – карактера који глумац игра и лика у стварности који је у позоришту имитиран. Несумњиво је да непосредно искуство драмског писца снажно утиче на његово ауторско мишљење, па се може догодити да ликови комада непорециво подсећају на оно што је у искуству проживљено и виђено, односно да подсећају на некога из стварног окружења. Одговарајући полемички Пиранделу, који сматра да околности из стварности помажу да се сакрије карактер у комаду, и да треба антиилузионистички приказивати не само право лице већ и маску коју гледалац види,[11] Селенић сматра да је форму која показује да је лик све време део намерно створене фик-

10 Код Брехта Селенић наводи следећи елемент форме конструкције: понављање одређене сцене тако да се понављањем сцене код гледаоца рађа спознаја која није била присутна када је гледалац први пут посматрао сцену (Selenić 1965: 115).

11 „Право гледаоца, његово бивше право да се подреди илузији и прими је као реалност – у пиранделовом театру савим је искључено, јер он види сваки детаљ процеса у коме, прво, стварност постаје илузија (стварност која је већ илузија стварности), а затим како илузија открива себе као илузију" (1965: 100).

ције немогуће разлучити од ангажмана. Селенић издваја технику „позорнице на позорници" као нешто што је чест случај када је реч о намерном отуђењу гледаоца од „хипнотичне моћи лика" (Selenić 1965: 102), наводећи да је много „компликованије описати истинитост вишеструке лажности позоришног лика" (Исто) него назначити парадоксалност позоришне аутентичности за коју знамо да је илузија.

Темом ангажованог дезилузионизма Селенић се бавио полемишући са Пиранделовим начином постизања драмског циља, али овај појам везује не само за Пиранделово, већ и за Коктоово, Брехтово, Јонесково, Адамовљево, Бекетово, Симпсоново дело.[12] Непрактичност и неутемељеност класификовања Селенић и овде наглашава, иако у књизи *Драмски правци 20. века* прави *условну класификацију* драмске књижевности. Дезилузионизам Селенић показује на примеру Бекетовог дела, тврдећи да је овакав тип драме изграђен на „најбаналнијим клишеима свакодневног" и да постаје форма драме која се обликује у „слику некохерентне и апсурдне активности у свету где се ништа стварно не догађа, већ безвременски и бесциљно постоји" (Исто: 129).

Тврдећи да је немогуће написати неангажовану драму („говорити значи ангажовати се, именовати значи заузети став" – Исто: 132) Селенић сматра да се у недореченостима и недохватљивости смисла одређеног драмског комада управо и заснива основни концепт авангардне драме, чији ангажман почива на односу илузије и стварности. Свако преобликовање тих релација представља значајан моменат у историји драмске књижевности јер се ангажман може тражити и у самом мишљењу, тумачењу света и у покушају да се та промишљања пренесу другима. У томе размишљању налазимо и поезију о савременом свету, као код Бекета, или осуду буржоаског света, или, коначно, историјске комаде који поновно тумаче најважније историјске моменте. Антиилузионистички комади интересантни су Селенићу и због негације одређених форми које су биле устаљене и у већој мери прихваћене. То Селенића не чуди, он тврди да „тако мора да буде" јер

> [Д]рама [је] писана за позорницу која материјално постоји, за глумце који су физички присутни, речима које морају да изговоре, и покретима који узимају овај или онај вид објективне евидентности. Драма је, дакле, иманентно театарска, подразумевајући под театарским у овом случају – стварно, постојеће, материјално, објективизовано у виду лика, ситуације и реплике (Исто: 133).

12 Селенић објашњава да је тешко ове ауторе сврстати у исту групу, као што је тешко и готово бесмислено сврставати их у било какве групе (1965: 128)

Илузија и конструкција, антиилузионизам и дезилузионираност

Иако је већ било речи о Селенићевом виђењу илузије, додаћемо и тврдњу да је илузија, за Селенића, поштовање конвенција које гледалац / читалац прихвата као реалност (Selenić 1965: 87). Апсурд помера границу између истине и илузије, имитације и реалности, стварног и позоришног. Управо та граница између имитације и реалности кључно је питање када се говори о илузионизму и конструкцијама у драмској и позоришној уметности. Аристотеловски речено, уметности „подражавају" стварност (Аристотел 1955: 5), и тако стварају илузију. Та имитација „непосредно појавне стварности" увек зависи од глумца, односно драмског писца који одређене карактеристике приписује карактерима драме. Таква конвенција између писца, извођача и гледаоца, о којој пише Слободан Селенић, директно утиче на врсту ангажмана који се ствара у уметности, посебно у драмском делу, односно на степен разбијања илузије коју је гледалац спреман да прихвати.

Селенић сматра да је превазилажење натуралистичких конвенција и прихватање „лажне истинитости", односно „лажне драмске илузије" важан корак ка ангажованом театру. Однос савременог театра према антиилузионистичким принципима и данас је важно питање, када је позоришна и читалачка јавност прихватила и упознала писце о којима је већ било речи у *Анūажману у драмској форми*. У тренутку писања ове књиге није постојао референтни оквир за проучавање овакве врсте позоришне и драмске уметности, те је Селенићево разумевање оваквих размишљања у много чему усмерило пут теоријске мисли ка напретку и ширењу граница позоришне визије и позоришне праксе. Селенић закључује:

> [Под антиилузионистичким подразумева се] театар који плански чини гледаоца свесним театарског илузионизма, и тиме се разликује од илузионистичког театра који кроз хипнотичку моћ идентификације помаже гледаоцу да заборави макар на тренутак да је свет на сцени само илузија стварног света (Selenić 1965: 91–92).[13]

13 Селенић то даље објашњава на примеру точка: „Када је човек пожелео да имитира ходање – каже Аполинер – он је направио точак који ни у ком погледу не подсећа на ногу. Аполинер драматичар жели да створи илузију живота имитирајући га, али на начин који ће објашњавати његову суштину, онако како је он схвата, а не само површину. Нога из стварног живота претрпи на путу до драмске презентације трансформацију облика која је појавно претвори у точак, али точак је стварна презентација ноге, презентација суштине која стоји иза функције овог човечјег органа. Точак је, осим тога, савршенији од ноге, а уметничко дело од имитираног предмета управо по томе што савршеније објашњава појаву, потенцира основне особине појаве" (1965: 95).

Натуралистичка и конструктивистичка форма драме, језик као елемент драмске форме и садржај мита као елемент драмске форме

Селенићево тумачење односа драме према илузији и појавном свету имплицирало је поделу на два основа типа драме: *натуралистички* („чији је затворени свет сличан непосредно појавном свету“) и њему супротстављени *конструктивистички*. Од врсте ангажмана зависи да ли ће драмски комад тежити конструктивистичком или натуралистичком облику драмске форме. Слободан Селенић и овде избегава *доктрински критицизам* и не говори који је тип драме бољи или убедљивији, већ само наводи релевантне примере и објашњава појединости ових драмских облика.[14] Ако усвојимо начин размишљања који Селенић у *Ангажману у драмској форми* износи, јасно је да се затворени облици натуралистичког и конструктивистичког комада не могу комбиновати, јер су њихови приступи драмском свету у потпуности различити.[15]

Објашњавајући на примеру Брехтовог „епског театра“ разлику између драмске форме театра и епске форме театра, Селенић подсећа да се једна драмска форма не може тумачити према правилима друге драмске форме, јер се тако врло лако може десити да тумачимо, на пример, Чеховљеве драме по Брехтовим правилима, па да се испостави да Чеховљеве драме нису довољно вредне, или обрнуто, што би било не само нетачно већ и нефункционално као поступак.[16] Како би се избегле различите недоумице и различита тумачења натуралистичке и конструктивистичке драмске форме, навешћемо Селенићеве, условно речено, дефиниције:

> *Натуралистичка* драма јесте драма чији коначни облик, чија финална мутација (конкретно-апстрактно-конкретно) тежи да делује као непосредна појавна реалност која у себи крије суштину објективне стварности на начин који је у посредном процесу и непосредној евиденцији открива (Selenić 1965: 67).
>
> *Конструктивистичка* драма јесте драма чији коначни облик, чија финална мутација (конкретно-апстрактно-конкретно-апстрактно) не тежи да постигне своју уверљивост сличношћу елемената своје форме с њиховим корелативима у животу, већ складом и логиком унутар конституисаног света на који је гледалац конвенцијом пристао; драма која анали-

14 Тумачећи их на примеру *Орестије* и *Едипа*.

15 Селенић је, верујемо, свестан да је ово само условна класификација и да није могуће направити јасну поделу. Чини се, ипак, да су овакве условне класификације неопходне за преглед било које књижевне форме кроз историју.

16 „Кад бисмо Чековљеве драме покушали да процењујемо Брехтовим правилима, Чехов не би прошао ништа боље него Брехт процењиван правилима и логиком Чеховљеве драматургије: једноставно зато што је један тежио натуралистичкој, а други конструктивистичкој врсти уверљивости“ (Selenić 1965: 67).

зира суштину објективне стварности представљајући персонифицирану и акцијом повезану суштину објективне стварности, а не непосредно појавни облик те стварности (Исто).

Овако дефинисане драмске форме, према Селенићевом закључку, не би требало преплитати и мешати у оквиру једног драмског дела, осим ако то нема своју функцију у самом тексту, и жели да сугерише специјални ефекат „намерно изазваног несклада". Тај „намерно изазвани несклад" у појединим случајевима изазива смех публике (што Селенић види као знак лоше драме) или представља пишчев савремено иронични став према форми и ангажману (што за Селенића представља одлику добре драме). У покушају да покаже како се различити елементи драмске форме манифестују у конструктивистичкој а како у натуралистичкој драми, Селенић тумачи статус језика и мита у овим драмским формама.

Језик конструктивистичке драме углавном говори о суштини, док у натуралистичкој драми, сматра Селенић, језик не говори, већ се суштина исказује акцијом и поступцима који су слични непосредној појавној стварности. Речи се, дакле, у натуралистичкој форми користе „као имена појмова", сугеришу исходом радње и поступцима у драми, док се у конструктивистичкој форми могу користити као „природни објекти", као апстрактно, симбол итд. Тада само једна реч[17] може представљати целу алегорију о друштву, култури или књижевности. Чак и када је језик у питању, ангажман оправдава драмску форму. Ипак, Селенић сматра да је тумачење језика као елемента форме „која обликује и саопштава ангажман у драмама конструктивистичког и натуралистичког типа, и условљеност језика врстом ангажмана у драми" (Исто: 70) управо пример неприхватљивости догматске критике о којој је било речи. Различите законитости две драмске форме своја правила примењују и на језик, те се не могу мешати у једном драмском делу нити постојати заједно у једној уверљивој целини. Упркос закључку да ангажман у конструктивистичкој форми „може да буде и често јесте напреднији од многих ангажмана изражених у натуралистичкој форми" (Исто: 83), Селенић наводи да се не може донети суд о бољој или лошијој драмској форми за исказивање ангажмана. Конкретни ангажман оправдава одабир одређене драмске форме, а свака форма нуди самообјашњење у зависности од врсте илузије коју жели да створи. Чак се и мотив комада разликује у овим двема драмским формама, те се, тако, у конструктивистичкој драми мотив не мора образлагати већ се оправдава усклађеношћу са општом намером драмске форме.[18] Како је у натуралистичкој драмској форми сваки поступак

17 На пример, реч „кухиња" Селенићу служи да покаже причу о буржоаском друштву, на примеру Вескерове драме *Кухиња* (Selenić 1965: 67).

18 Ово Селенић објашњава на примеру Сартрових и Камијевих дела. Видети Selenić 1965: 121.

следио после опширно објашњеног развоја конкретног мотива (као рецимо убиство и самоубиство у драми *На дну* Максима Горког), Селенић закључује да је оваква врста односа, према развоју мотива, представљала, пре свега, развој њиховог филозофског аспекта промишљања света.

У зависности од одабира драмске форме користи се и мит као елемент који драмску форму обликује у одабраном правцу. Ниво сличности који се остварује с митском причом како би се постигао жељени ангажман различит је у натуралистичкој и конструктивистичкој драмској форми. Сваки поступак оправдан је у драмском комаду постојањем назнаке мита. У натуралистичкој форми цео мит се на самом почетку исприповеда, тј. пре почетка драмског комада; у конструктивистичкој драмској форми мит је само наговештен. У конструктивистичком драмском делу, пише Селенић, све је дато као нека врста конструкта и нужности, и у оквиру тог конструкта намеће се и митска прича, која може постојати као врста случајности / нужности која наговештава сврху ангажмана драмског комада. Потрага за митским у савременом добу јесте, у оквиру овако постављене дискусије о конструктивистичкој и натуралистичкој драмској форми, само потврда да је свака случајност трагички неминовна и нужна.

У зависности од свега наведеног зависи и позоришно извођење одређене драмске форме. Врста извођења, према Селенићевом мишљењу, такође произлази из ангажмана, те се, тако, конструктивистичка форма драмског текста на сцени ослобађа веристичких детаља – Селенић највећом маном савременог театра сматра доследност натуралистичким елементима у позоришном извођењу. Ипак, он мисли да је позориште натуралистички приступ приказивања предало филму, а да у позоришту, упркос свему, преовладава антиилузионистички начин приказивања. Селенић наглашава важност извођачког аспекта сваког драмског дела, тврдећи да елементи извођачког принципа могу имати сличан утицај на вредност ангажмана драмске форме као и језик, употреба мита или елемената натуралистичког и конструктивистичког драмског формата. Сви детаљи извођења одређеног драмског текста наговештавају однос ангажмана и драмске форме – без одговарајућег извођења драма је „не само недовршена већ и неегзистентна“ (Selenić 1965: 159).

Правила и логика „затвореног света“ драме и стилско јединство драмског света

Даље тумачење у *Анīажману у драмској форми* Слободана Селенића доводи до разумевања важности прихватања релативности сваког правила, критеријума и концепта, и напомиње да је важно сваку драму тумачити у оквирима затвореног света у којем важе

правила за процењивање вредности само те појединачне драме и појединачног уметничког дела. Спознаја да се ангажман мења у времену и кроз време, у складу с променама у друштву и култури, наговештава да се аристотеловска формална догматика, настала на делима Софокла и Еурипида, не може примењивати на остала уметничка дела, поготово не на дела нашег времена. Селенић апострофира низ контрадикторности унутар система драмских форми које негују, на пример, Лукач и Елиот када пишу о одређеним драмским писцима, попут Брехта, пропуштајући да примете како његова дела не припадају оном јединственом свету за који они сматрају да је једини вредан.

> Лукач и Елиот не могу да кажу ништа о Брехту, осим да покажу да он пише друкчије него што они пишу, или мисле да треба писати. Бесмисленост овог доказа, међутим, вероватно и сами увиђају јер, колико је мени познато, и Лукач и Елиот, врло карактеристично, пропуштају да примете да Брехт постоји. И не само Брехт, што се тога тиче (Selenić 1965: 59).[19]

Пишући о Крлежином драмском језику и односу према његовом затвореном свету и његовом реторичко-полемичком дискурсу, те односу према натуралистичкој и конструктивистичкој драмској форми, Селенић наглашава потребу стилског јединства одређеног драмског дела. На примеру Крлежиног *Аретеја* он показује како мешање елемената конструктивистичке и натуралистичке драмске форме доводи до несклада и „оставља утисак страног тела у хармонично уобличеној сцени", као и да у тако разбијеној логици затвореног драмског света постоји низ нелогичности и неусаглашености.[20] Истичући да је тешко читаоцу да поверује у реалистичке елементе у конструктивистички постављеном драмском комаду (на пример, причу о миграцији душа из трећег у двадесети век у *Аретеју*), Селенић наглашава да мора постојати стилско јединство драмског света, односно да није могуће истовремено пратити и реалну историјску причу и конструктивистичку причу о прогресу човека кроз историју. Иако је Крлежа био неодлучан да ли ће од конкретне грађе настати драма или роман, Селенић га не ослобађа обавезе да од *Аретеја* направи позоришно усклађен комад.

Закључак

Закључујући да вредност драме треба тражити у складу између „њене форме и њеног ангажмана" (Selenić 1965: 49), и да пре свега ангажман одређено драмско дело чини уметничким и успе-

19 Значајна Лукачева књига *Историја развоја модерне драме* објављена је први пут 1911, а код нас је преведена први пут 1978. године. Селенић је често указивао на значај Лукачеве мисли, користећи оригинал и преводећи фрагменте на српски језик.

20 На пример, Аретеј, пратећи птице ариное стиже из трећег у двадесети век, и ту се сусреће с апатридима и с Моргенсом.

лим, Слободан Селенић на самом крају свог *Анīажмана у драмској форми* на питање постављено самом себи да ли је више за натуралистичку или конструктивистичку форму драме, одговара да је „за драму чија форма адекватно обликује свој ангажман“ (Исто: 161). Терминолошка вишезначност у овој Селенићевој књизи омогућава да се, теоријски речено, на ваљан начин разложе дистинктивна размишљања о натуралистичкој и конструктивистичкој форми, које могу да обликују и изнесу ангажман у драмском делу. Не поричући уводна разматрања о догматској критици и избегавајући доношење теоријски крутих судова, као и строгих класификација, Селенић је своја размишљања о ангажованој драмској форми дао на примерима пиранделовског театра, Коктоове трагичне детерминисаности човекове судбине, античких трагедија, Брехта итд. Свестан важности одређених појмова или ставова, Селенић је у појединим поглављима у *Анīажману у драмској форми* понављао неке судове тежећи да их, још једном, на другачији начин, дефинише, и да више пута објасни одређене појмове на примерима из светске драмске књижевности. Ово не видимо као недостатак ове студије већ као сигнал о приоритетним питањима која Слободан Селенић поставља о драмској уметности. Такве ставове он понавља и у другим теоријским записима, као и у позоришној критици.

Јасно је да је ангажман кроз време мењао своје облике, као што је форма драмског текста зависила од друштвене, историјске и тематске преокупираности, као и театарске концепције свога времена, и управо због тога је важан Селенићев закључак да „уметничку аутентичност драмског света можемо процењивати само правилима која нам открива анализа процеса у коме је он настао“ (Исто: 162). Процес напуштања натуралистичке драмске форме и постепено препуштање конструктивистичкој форми јесте битно питање ове књиге, која се и зауставља, како аутор сам признаје у завршним реченицама, тамо где би „права естетичка студија о критеријумима за процењивање уметничког дела требало да почне“ (Исто), то јест тамо где се може дати одговор на питање зашто је једно уметничко дело добро.

Као одговор на коментар о изостајању теоријских објашњења Селенићевих поетичких ставова и о усредсређењу само на аутопоетички аспект, могли бисмо рећи да је такав недостатак наговештен управо у ономе што и сам Селенић на крају своје студије истиче. Реч је о анализи најважнијих савремених драма и покушају додатног разматрања појма ангажмана, без одговора на естетичко питање (које је аутор постављао) о томе зашто је нека драма добра. Одговор на то питање Слободан Селенић оставља за друга теоријска разматрања, најпре за позоришну критику и есејистику, у којима се бави појединачним „драмским случајевима“ и аутентичним драматуршким системима. Све речено потврђује да је *Анīажман у драмској*

форми студија која је умногоме померила размишљања о ангажману и модерној драми, и због тога је њен значај за театрологију и историју драмске књижевности непорецив.

Литература

Бајчета, Владан. „Схватање природе драмског стваралаштва у теоријском и антологичарском раду Слободана Селенића". *Сцена*, бр. 3, год. LIX, јул–септембар 2023, 48–54.

Брук, Питер. *Празан простор*. Прев. Оливера Живковић. Београд: Лапис, 1995.

Волк, Петар. „Изјашњавање". *Књижевне новине*. 4. IX 1965, 3.

Марјановић, Петар. *Позориште или усуд пролазности*. Београд: Факултет драмских уметности. Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2001.

Мирковић, Милосав. „Драме Слободана Селенића". *Театрон*, год. XVIII, бр. 84–85–86, 1994, 168–172.

Негришорац, Иван. „Како теоријски утемељити проучавање књижевности". *Летопис Матице српске*, год. 186, октобар 2010, књ. 486, св. 4, 729–736.

Орсић, Срђан. *Чегрст и камашне*. Загреб: СКД Просвјета, 2014.

Путник, Радомир. *Драматуршка аналекта*. Београд: Удружење драмских писаца Србије, 2007, 176.

Радуловић, Ксенија. „Слободан Селенић, професор драматургије (уз књигу *Драмски правци XX века*). *Сцена*, бр. 3, год. LIX, јул–септембар 2023, 19–23.

Селенић, Слободан. „Анкета: Опредељења: Слободан Селенић". *Савременик*, 1971, XXXIII, 322.

Селенић, Слободан. „Из епохе никуда". *Политика*, 21. V 1988, 2688, 9.

Селенић, Слободан. „Литература и свети Крлежа: репринт интервјуа Слободана Селенића из 1987. године). https://www.ekspres.net/intervju/literatura-i-sveti-krleza-reprint-intervjua-slobodana-selenica-iz-1987. Приступљено 21. 2. 2024.

Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења. Прир. Предраг Палавестра. Београд: Српска академија наука и уметности, 2004.

Станиславски, Константин. *Систем*. Прев. Милан Ђоковић. Београд: Партизанска књига, 1982.

Тополовачки, Милан. „Структурална драматургија Слободана Селенића 1". *Сцена*, књ. 2, бр. 6, 1992, 39–46.

Ћирилов, Јован. „Ангажман у драмској форми". *Борба*, 8. VIII 1965, 11.

Јевтић, Милош. *Очи у очи са Селенићем*. Разговор са Слободаном Селенићем водио М. Јевтић. Београд 1991.

Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Prev. s grčkog i registar imena sastavio Miloš N. Đurić. Beograd: Kultura, 1955.

Diderot, Denis. *De la Poesie Dramatique.* Les editions de Minuit. Corespondance de Diderot 1956.

Emmet, Dorothy. *The Nature of Metaphysical Thinking.* London: Mac Milan and Co., 1966.

Kulić, Milena. *Let Minervine sove: ogledi o pozorišnoj umetnosti*. Kragujevac: Studentski kulturni centar, 2017.

Lazić, Radoslav. *Filozofija pozorišta od Platona do Kamija*. Beograd: Autor, 2014.

Lefevr, Anri. *Prilog estetici.* Prev. Dragutin Todorić. Beograd: Kultura. 1957.

Melhinger, Zigfrid. *Povijest političkog kazališta*. Prev. Vida Flaker. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. 1989.

Selenić, Slobodan. *Angažman u dramskoj formi*. Beograd: Prosveta, 1965.

Selenić, Slobodan. *Iskorak u stvarnost*. Beograd: Prosveta, 1995.

Milena Ž. Kulić

Engagement and Dramatic Form in the Theoretical Thought of Slobodan Selenić

Summary

This study examines Slobodan Selenić's theoretical thought on the relationship between engagement and dramatic form, focusing primarily on his book *Engagement in Dramatic Form* (1965). With the aim of systematizing the most significant postulates Selenić establishes in his interpretation of modern drama, the paper demonstrates that his contribution is simultaneously poetics-based, methodological, and theatrological: he proposes a model of reading drama that rejects dogmatic criteria and insists on an analysis of the internal logic of each individual dramatic work. A key result of the research is the confirmation that Selenić understands engagement more broadly than is common in reductive political interpretations. For him, engagement is not merely a message or an ideological declaration, but the entire intellectual-emotional totality of the drama, its focal point and generative principle. In this sense, drama is understood as "a particular engagement in a particular, dramatic form," and artistic value cannot be determined outside the relationship between engagement and form. The research shows that this premise has a dual function: it is both a theoretical instrument for evaluating dramatic texts and an autopoetic matrix that enables the reading of Selenić's own dramatic solutions. The paper also analyzes Selenić's rejection of universal aesthetic systems and his critique of "dogmatic criticism," which validates recognized works by applying predefined rules and thus necessarily dismisses different poetics. In contrast, Selenić demands that criteria of evaluation be sought within the work itself and within the "closed world" of the drama. This position is shown to be one of the most important aspects of his continuing relevance for contemporary studies of drama and theatre. The study then systematizes his distinction between naturalistic and constructivist forms. These types are not treated as hierarchically opposed, but as different modes

of shaping engagement: naturalistic drama strives for the illusion of apparent reality, while constructivist drama aims to reveal its essence, often through anti-illusionist procedures. The research emphasizes the significance of Selenić's reflections on the role of language, myth, and the performative aspect, as well as his insistence on activating the spectator as a prerequisite for the engagement of modern theatre. In the section on reception, the paper shows that *Engagement in Dramatic Form* was paradoxically weakly received by critics at the time of its publication, which may be related to editorial policies and the ideological-cultural context of the 1960s. At the same time, the research confirms that this book remains a foundational reference point for understanding the poetic, generic, and thematic interweaving of modern drama, and that Selenić's model of the relationship between engagement and form continues to possess strong analytical and interpretative potential.

Keywords: Slobodan Selenić, engagement, dramatic form, naturalism, constructivism, illusion, anti-illusionism, theatre criticism, theatrology

Примљено: 6. 12. 2025.
Прихваћено: 15. 12. 2025.

Марија ШЉУКИЋ
marijasljukic0402@gmail.com

РЕФЛЕКСИ ДРУШТВЕНИХ И ПОЛИТИЧКИХ ПРИЛИКА НА ПОРОДИЧНО ГНЕЗДО ПАВЛОВИЋА У *ЛАГУМУ* СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Апстракт: У раду се проучавају друштвени, историјски, политички и културни домени идентитетског лика Београда преломљени временском призмом Другог светског рата као тачком пролома персоналних профила јунака. Метафоре памћења и језичка компонента постају означитељи личних идентитетских образаца, али, значајније, маркери друштвене и политичке панораме града. Светлосна симболика уткана је у саму срж породичног круга Павловића, детерминишући међусобне релације а, потпуније, дочаравањем београдског амбијента. Аналитичком методом, поетиком памћења (индивидуално, породично, групно) и феноменологијом имагинације разматрају се, наизменично, индивидуални доживљај Београда обухваћеног трансформацијским процесима у аспекту друштвених и политичких спрега, са формирањем лика урбане метафоре модификоване историјским процесима. Циљ истраживања представља обликовање интегралне поетске слике грађанске средине тектонски промењене улоге и значаја на колективном, друштвеном и политичком плану, и конфигурација породичне фреске и функције чланова домаћинства у новим, битно измењеним околностима.

Кључне речи: Светлана Велмар-Јанковић, *Лаīум*, идентитет Београда, поетика простора, друштвени и политички ниво, грађанска класа

Временска димензија романескне структуре *Лагума*

Временска перспектива је сложена и симболички изражена на три нивоа. Циклично протицање времена условно је омеђено двема тачкама на временско-просторној оси: новембар 1944 (рушење дотадашњег хармоничног света породичног дома Павловића, засенченог историјским тренутком) и новембар 1984 (заокружење егзистенцијалне позиције Милице Павловић). Активација принципа сећања на пресудне индивидуалне и колективне моменте; присећања, одабир и усмерење зрака светлости на формативне психолошке доживљаје и памћења, лично, групно (грађанска класа) и национално из перспективе Милице Павловић и њене кћерке Марије, омогућавају продор у срж епохалних промена током двадесетог века.

Историјски посматрано време пружа увид у све призоре од балканских ратова до студентских протеста 1968. године, уочавајући се како на домену судбине индивидуалних ликова, тако и кроз начин

ORCID 0009-0000-8824-367X
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.11

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
821.163.41.09-31 Велмар-Јанковић С.
82.01

функционисања града, измене намена појединих стожерних грађевина, али и назива улица сменом парадигми.

Периодично време изражено на личном плану јунака чини шеснаест година трајања брака Душана и Милице Павловић, његовог успињања на лествици друштвеног живота, период привремене Миличине изолације од јуна 1941. године до новембра 1944, али и окупација града.

Циклично време испољава се и у дотицају са природом и неминовним процесима у њој, а значај овога сегмента за романескни свет Светлане Велмар-Јанковић повезује се с иманентним доживљајем код Андрића.

Наративна пројекција времена остварена је у садејству са принципом сећања и памћења на основу двоструког уланчавања: оквирни новембар 1944 – новембар 1984. године, продирањем у дубље слојеве прошлих дана Милице Павловић пратећи бинарне опозиције светло–тамно, добро–зло, Београд–Париз, реалност – метафизичка димензија, Врачар–Дорћол.

Психолошки профил Милице Павловић изграђен је кроз низ значајних, донекле пресудних догађаја, који су се уграђивали у менталитетски склоп и оспољавали кроз емотивна стања и расположења. Михајло Пантић дефинише семантичке слојеве, који укупношћу граде наративну сферу:

> Роман *Лаїум* је и својеврсна психолошка компензација путем писања, и нарочито „проветравање историје", а понајпре је, у својим најдубљим слојевима, естетички уобличена расправа о темељним етичким питањима. Управо тај пресек естетике и етике прибавља *Лаїуму* Светлане Велмар-Јанковић несумњиве и уметничке и спознајне квалитете (Пантић 1990: 7).

Наративне нити белешки обликоване су као концентрични кругови, у којима се, додавањем или променом значаја неког наизглед мање приметног детаља, остварује посве нови поглед на одређени догађај или његово значење унутар Миличине егзистенцијалне позиције, али и њој битних људи у породичном, пријатељском окружењу, као и особа које јој нису претерано наклоњене. Гојко Божовић детерминише сублимацију и преплитање модерног и традицијског модела приповедачког искуства, уочавајући означитеље памћења, превасходно кондензоване језичким изразом:

> У прози Светлане Велмар-Јанковић однос између модерности и традиције, [...] разрешен је у духу узајамног прожимања. Модерна по осећању језика, по приповедачким техникама, по општем доживљају књижевности, ова проза се не одриче традиције, већ [је] препознаје као поље историјске и сазнајне продубљености, као могућност културног и језичког памћења. [П]роза писца *Лаїума*, у чијој је основи положена добро

> обликована прича, представља срећан укрштај имагинације и историје, фикције и документарности, приповедања и знања, занимљивог приповедача и поузданог истраживача (Божовић 2007: XXVIII).

Обликовање романескног ткива иманентног Миличином поимању захвата и субјективно упризорење временских нити или макар пребојеност историјско-политичких и културних дешавања нотом личног и сазвучјем гласова прошлих дана, актуализованих у тренутку размишљања и бележења у вечитом *сада*. Временска одредница *сада* у имагинативном свету представља сажимање и компримовање нити прошлости и садашњости, у дослуху са готово истеклом будућношћу (забелешке настају у 80. Миличиној години, пред смрт). Чедомир Мирковић, образлажући временску компоненту *Лаīума*, нуди дубинску повезаност психолошког профила са историјским кодом наратива:

> Јунакиња ове прозе саопштава из различитих времена – оно кључно *сада* помера се према потреби садржаја, смисла и драматургије. [...] Распон тих чворних места је између тридесетих година (љубав, брак и путовања [...] преко непосредно предратних година (атмосфера ишчекивања рата; уметнички живот, посебно ухваћен кроз збивања око изложбе Саве Шумановића чији лик има истакнуто место у судбинама), затим преко ратних година (које су, као понор, прогутале једну цивилизацију и један уобличен систем етичких начела), па преко непосредно поратног времена [...] и преко још дугих поратних деценија (Мирковић 1996: 38).

Симболичка, психолошка и реална пројекција просторности

Лаīум се на неколико нивоа метафорички спознаје, првенствено као реално географско средиште Калемегданске тврђаве; као симбол тамних простора; као наговештај немирних, несигурних времена која потиру одсјаје и у људима неминовно побуђују тмурна расположења или негативне емоције, преображавајући њихову бит у покушају преживљавања и доживљавања историјских мена.

Породични дом Павловића представљао је стан на углу Доситејеве и Господар-Јевремове улице, са изгледом типичним за представнике виших слојева грађанске средине Београда, истовремено одражавајући и вертикалну пројекцију града, зграда од шест спратова са микрохронотопом мермерног хола.

> Споља безлична као и све зграде тога типа из времена када је и у београдској архитектури почео да се цени функционализам, намерно лишена свих украса, са полукружним лођама на углу и уским стакленим балко-

нима према Господар-Јевремовој, ова је зграда откривала своју удобност чим би се, из Доситејеве, ушло у мали мермерни хол (Велмар-Јанковић 2001: 11).

Знаменито место у наративу припада архитектонском делу Брашована, изгледу и функцији појединих просторија, али и светлим и тамним валерима, који као да наговештавају даљи развој индивидуалних идентитета укућана. Имплицитна повезаност са Пекићевим *Ходочашћем Арсенија Његована* остварује се и преко домена архитектуре (Брашован, Александар Дероко), која представља фундаментални принцип организације романескног света посматраних дела.

Језичка димензија изражена је превасходно кроз дихотомију предратне, окупацијске и послератне стварности, у различитој мери присутне у индивидуалним судбинама ликова. Милица и њена кћерка Марија, професор Филолошког факултета, на другачији начин спознају језичку компоненту оспољења, што је на више места маркирано у „белешкама на песку". Лексика окупацијског Београда, и уопште ратних услова током Другог светског рата, означена је одсечним императивима (*освојити*, *заузети*, *поразити*, *победити*, *осветити*, *сазнати*, *заузети на препад*). Милица као особеног представника *београдског стила*, издваја Александра Белића, који је истакнуто место заузимао и након ослобођења, јер се перципира његово припремање за предавање на Коларчевом народном универзитету, чиме се запажа значајна функција ове установе на културној мапи Београда. Матицки констатује значај особеног вида временске метафоре *сад*, која не само да представља уцеловљење романескне структуре, већ и, асоцијативно проматрано, готово целокупне књижевне творевине писца:

> [...] на многим страницама *Лагума* Светлане Велмар-Јанковић; омогућиће лакоћу мешања времена, садашњег и прошлог, реалности факата и фикције, јаве и сна, грађење интегралног *сад*, које се у *Лагуму* остварује маестрално, у три своја вида, па и у четвртом, будућем, болном *сад* наших дана, које велика дела изражавају пророчком димензијом (Матицки 1994: 27).

Записи о прохујалим временима у *Лагуму*, донекле и у извесној мери остварују интеракцију са Пекићевим *Ходочашћем Арсенија Његована* и Андрићевом *Госпођицом*, јер је одабран релативно узак временски опсег током кога долази до активације памћења и сећања на читав претходни живот, оне догађаје који су оставили изразит траг у меморији, али и представљали пресудне тренутке који су обојили читаву егзистенцију јединке.

Окупацијски дан, који се специфичном тежином и наслућивањем обликује у свести госпође Павловић, представљао је одлазак

до бакалнице на углу, по квасац. Број звона са Саборне цркве, означавајући подне, речи Јерменинове, као и осећај нестабилности простора, као да представљају назнаке неког другачијег времена, које је изражавало судар историјског са породичним и личним, неминовно реформулишући не само јединке, већ и окружење.

Породични дом својим валерима и осећањем заштићености и сигурности означавао је тачку ослонца, истовремено омогућујући донекле уређен живот пред ратом посредованом стварношћу. Спољашње и унутрашње силе друштвеног, историјског и политичког порекла сублимирале су се у привременој изолацији Милице Павловић током окупације града. Привремена Миличина изолација долази у корелацијски однос са судбинама ликова Пекићевог Арсенија Његована и Рајке Радаковић из Андрићеве *Госпођице*. Миличини и Арсенијеви разлози у највећој су мери повезани спецификумом историјског тренутка, док Рајку обележава економски мотив, као и неповерење према људима.

Миличин индивидуални идентитет обликован је у складу са историјским и политичким променама: школовање у Француској током Првог светског рата, повратак у домовину, 1928. одлазак у Париз на медени месец са Душаном, рад у гимназији као професор српског језика, предратно време (што је обележено променом локације становања са Врачара на Дорћол), окупацијски период, након ослобођења промена друштвене улоге и стварање услова за егзистенцију ње и њене деце у посве измењеном политичком и економском свету – ради као преводилац под псеудонимом Софија Марковић. Промењена историјска контекстуализација изражава се и у аспекту персоналних идентитета, као и у успостављању другачијег односа јединка – околина, приметне у начину ословљавања (Милица Павловић – Софија Марковић; Госпођица – Рајка Радаковић у Андрићевом роману).

Грађанска сфера потпуније је осветљена кроз приватан простор стана на Врачару.

> Из неког разлога професор је одавно желео да напустимо наш велики, удобни, и елегантни стан у Улици Јована Ристића, на Врачару, која је такође била врло тиха а близу центра, стан који сам годинама уређивала са великом преданошћу. [...] Требало је да оставим тај господствени стан, чији су високи зидови ненаметљиво подносили полице библиотеке од неколико хиљада књига и мноштво великих и малих слика и да се уселим у овај привидно функционални, модерни голубарник, у који ће се библиотека једва сместити а слике нападно штрчати? (Велмар-Јанковић 2001: 81–82).

Промена животног окружења утиче на односе укућана, али стан у Доситејевој означава се као заштитна база пред свим будућим спољашњим упливима.

> У великом петособном стану који је архитекта Брашован очигледно био замислио као правоугаоник, јарко осунчан са две стране, из Господар-Јевремове и из Доситејеве улице, „зимска башта“ је била једина соба постављена према неосунчаној, дворишној трећој страни правоугаоника. Мрачна и пролазна, спајала је осветљени, блистави део стана са ходником који је водио у неосветљен и мање блистав део: у једно од два купатила, кухињу, оставу, пространу девојачку собу и уску дворишну терасу која је представљала споредни улаз у стан (Исто: 79).

Опозитни пар Врачар–Дорћол остварује се и као згушњавање и привидно мењање изгледа простора, најуочљивије у домену библиотеке и салона, који су на Врачару доминирали док у стану у Доситејевој задобијају ноту хаотичности (1940), као да представљају назнаку првих померања граничника уређеног живота и увода у неке, немирне моменте укућана. Салон чипндејл имао је битну улогу у свакодневном животу породице, али смештен у простор зимске баште као да је искорењен из природног окружења стана на Врачару, чиме се постиже ефекат доцнијег друштвеног и социјалног кода разградње јавне сфере породице. Пецо излаже обухватан приступ топичности београдског тла, издвајањем места компримованих меморијских нити Дорћола и Врачара, уз опцртавање друштвеног и политичког времена:

> Светлана Велмар-Јанковић за радњу свога романа *Лаīум* зграбила је прегршт догађаја из наше скорије прошлости, посебно из прошлости нашега главног града, Београда, а из те градске цјелине усредсредила је своју пажњу на два њена дијела, на два локалитета: Дорћол и Врачар. Уз ове просторне оквире иду и временске детерминанте: неколико деценија овога вијека. А све то, и просторна и временска омеђеност, нудиле су, и нуде изобиље тема једном литерарном ствараоцу (Пецо 1991: 951).

Хронотоп шетње предочава сржни оријентир према коме Душан прилагођава животни простор, али и изражава бит омиљене активности, издвајајући микропросторе Крунске са Булеваром краља Александра – Калемегдана и околине.

> Калемегданом, најдуховнијим простором овога града [...] мисао о томе да ће сваког дана, у рано јутро, својим кораком искусног шетача брзо стизати на Калемегдан и са заравни Горњег града посматрати како простори земље, водâ и неба мешају своје духове над самим Ушћем (Велмар-Јанковић 2001: 82–83).

Новинске редакције представљају особен вид оспољења политичког, друштвеног и културног кода града током континуираног временског опсега пре, за време и након Другог светског рата. Предратна стварност обележена је припремама за рат, што се уочава и кроз новинске наслове у *Политици*, о начину и функционисању, као и улози настојника зграда током будућих бомбардовања града.

Мали огласи унутар функционисања новинског наратива испољавају се кроз дихотомију: уочи рата у њима је остварен својеврсни социјални пресек (официр, инжењер, архитекта, апотекар), док у окупацијском периоду одражавају начин функционисања београдске средине те епохе.

Наизменични приказ двеју релативно блиско временски утемељених тачака бомбардовања Београда, недеља, 6. април 1941. – разградња последњих остатака дотадашњег уређења живота, и недеља, 16. април 1944, на Ускрс – савезничко бомбардовање, приближавање краја рата и након тога успостављања другачијег типа уређења живота у Београду.

Дистинкција Врачар–Дорћол оспољава се како на имагинативној равни, тако и на реалној, иако Миличино емотивно стање указује на другачији однос према просторности: за физички опстанак породице током бомбардовања битна је ова релација јер је претходна зграда у улици Јована Ристића на Врачару била погођена, док она у Доситејевој, уз незнатна оштећења, остаје целовита.

> Фасада, нарочито део према Јевремовој, и Дунаву, била је избушена митраљеским мецима, изрована шрапнелима и чудноватим гелерима од „кањуша". Готово сва прозорска окна била су поломљена, а празнине прекривене тамноплавим пакпапиром који се употребљавао за замрачивање. [...] Мермерни под је скривала чврста скрама од малтера, прашине, песка и кала (Исто: 16–17).

Хоризонтална пројекција града запажа се кроз нијансирање центра (Врачар, Дорћол) и периферије (Дедиње, Сењак) као животних простора ликова.

Метафора простора *лаīум* представља вишезначну повезаност времена: новембар 1944. са амбијентом кабинета професора Павловића, уз узајамну интеракцију са емотивним стањима ликова, кроз неизвесност, слутњу, али и опажај наиласка не тако благонаклоног периода за читаву породицу. Светлосна симболика, махом приметна у тамним тоналитетима, као и запажање природног елемента земље, кроз његове аломорфне модификације, представља заокружење, можда и судбински предестинираног догађаја, који неповратно мења индивидуалне судбине унутар породичног круга.

> Оне ноћи ме је опоменула шкрипа те скраме. У глухоти чекања које је почињало сваке вечери а завршавало се у сваку зору, чекања које је тај новембар 1944. претворило у уски лагум без излаза, мокар од црног зноја, испод наша два тела стврднута од страве, његовог за радним столом, мог склупчаног у фотељи, [...] чула сам: не тресак капије, не лом корака, него јек материје. У размицању и у измицању шкрипао је панонски песак, садржатељ древних облика постојања (Исто: 17).

Индивидуални токови судбинских нити у наративу

Промене у временском опсегу након ослобођења Београда захватају све сегменте друштвеног, економског и политичког кода. Оне се запажају у начину организације живота становника и у променама архитектонског лика (јавна сфера улица, знаменитих грађевина). Рефлексија се изражава и у домену индивидуалних судбина појединаца, који су се у том тренутку истакли особеним карактеристикама, мењајући њихове дотадашње идентитете. Преломна тачка, која представља оделит статус у персоналном профилу Милице Павловић, означава тренутак у коме она спознаје промењене друштвене улоге и функције, и да је дошло до смене социјалних класа у Београду. Моменат хапшења њеног супруга симболизује губитак многих драгих особа из њеног породично-пријатељског окружења јер на супротној страни проналази Јерменина, некадашњег власника бакалнице а сада мајора, и кућепазитеља Милоја, припадника новоуспостављеног друштвеног система, чиме се наслућује и Зорина улога у краху грађанског света Павловића.

Принцип сећања и памћења провејава кроз опис Душановог хапшења, опис на основу бележака које је Милица оставила мајору у пензији, као и дах Јерменинoвог детињства и давно сећање на Банатску улицу на Дорћолу. Сржна тачка представља тренутак Миличине посете бакалници у време окупације, активирајући истовремено, различите нивое психолошког профила лика, дечака и одрасле особе. Судар породичног и историјског конфигурише се у епохалном догађају, немачком бомбардовању 6. априла 1941, чиме се колективна драма изражава кроз домен индивидуалног искуства.

> *У појави ове жене препознао [је] нестварно биће о којем му је причала Оља, очева мајка. Добра остарела Јерменка. Њен глас је за дечака значио безбедност. Дуго је трајао у малој кући у Банатској улици. Уз Дунав, на Дорћолу. Улица је пред ноћ мирисала на густ дунавски муљ. Оља је причала дечаку јерменске народне приче. Старе. Све их је запамтио. Нарочито откако су и Оља и отац и мала кућа у Банатској нестали 6. априла 1941. Ја сам био у Сарајеву. Мобилисан. И нисам нестао. Сад је нестварна појава из прича била у бакалници. Тако је дечак осећао. Ни ходала. Ни стајала. Лебдела. Тражила квасац. Најлепше створење које смо икада угледали. Дечак и ја* (Велмар-Јанковић 2001: 29–30).

Зорин лични идентитет обликован је кроз две преломне тачке, које га омеђују у складу с историјским тренутком. Август 1941. у селу у околини Шида представља судбински белег тамних сила историјско-политичког момента, од кога спас проналази најпре у логору на Бежанијској коси, а доцније у дому Павловића. Архетипска слика сигурности, донекле затомљена бомбардовањима, осликана је у контексту патријархалних вредности и родитељске бриге брачног

пара Павловић. Пресек друштвених и епохалних промена насталих у политичко-идеологизованом свету указују на идентитетску промену позиције и припадништво новом свету, чиме се она окреће од некадашњих добротвора и постаје другачија верзија себе.

> Рука коју и сад видим, ружичасту, само од лакта управљену према слици, омеђен блесак у врлудавом сећању, припада бившој *нашој* Зори, сеоској девојци негде из околине Шида, [...] са тим својим великим телом, лепим, [...] тог од здравља набреклог лица патријархалне српске девојке, са изувијаним плетеницама густе црне косе, чедним (Исто: 34).

Принцип сећања и памћења формира се у сцени Душановог хапшења на бинарној опозицији кроз непостојање прошлости, већ само актуализовање вечите садашњости, у којој су измењени друштвени односи, социјалне и политичке силе, па и сама суштина јунака на размеђи двају светова – грађанског у опадању, и у потврђивању новог.

> Кућепазитељ онај, неко кога смо годинама присвајали тиме што смо га звали *нашим*, [...] такав неко више није постојао. Овај други неко који је личио на првог само условно, овај усправни средовечни цивил у похабаном војничком оделу. [...] Свака пора и свака бора на том лицу биле су повучене у мрежу слеђене суровости, испод које се није могао назрети ни траг било какве љубазности, још мање оданости. [...] Кућепазитељ је ипак био подређен мајору, [...] овај мајор не признаје ништа осим садашњости. Он је захтевао да се брише сећање, [...] Мајор је ћутао, осигуран том садашњошћу, и кућепазитељ је ћутао, [...] а ја сам, у прелому те ноћи која се догађала пре скоро четрдесет година али која постоји и *сад*, иста, у мени, јер могу да осетим сваки њен трептај, боју, облик, звук, смисао, ја сам хватала, и то не само очима или слухом него и мишићима, кожом, целим телом, поруке које су стизале од тих људи, од предмета, од ваздуха одједном испуњеног енергијама отпора и претње (Исто: 19–20).

Елемент ваздуха доминира сценом потамнеле ноћи, који Милица доживљава тактилно, свим деловима тела и синестезијом чула, обнављајући прошлост у садашњости, четири деценије одмакнуте од тог тренутка.

Индивидуални портрет Душана Павловића изграђен је по моделу пречанског Србина, рођеног 1895. године у Новом Саду, професора Београдског универзитета и цењеног ликовног критичара. Културни код укршта се са личним у домену сарађивања у часописима *Српски књижевни гласник*, *Летопис Матице српске*, *Уметнички преглед*, као и чланства у Управном одбору *Српске књижевне задруге*, чиме се потпуније реконструише уметничка сцена те епохе.

Политички код у наративном ткању одражава се превасходно перципирањем временских периода уочи, за време и након Другог светског рата, али путем сећања понире се све до епохе владавине

Обреновића, као и каснијим праћењем развојних лукова судбине ликова, све до уочавања, 1968, студентских протеста, обликујући све важне етапе прожимања политичког са историјским и друштвеним ликом Београда.

Главна мотивациона тачка Душановог разилажења са историјским тренутком и променом динамике у брачном животу, одиграва се у јануару 1942, када он добија позив да се јави у Министарство просвете на Теразијама, и постане члан кабинета Милана Недића.

> А клопке су многе; своју је он сâм и дефинитивно склопио онда кад је одбио, свим својим бићем, да остане, рођени Новосађанин, Сремац, карловачки ђак, поштовалац фрушкогорских манастира – не треба томе да се тако подсмехујем, то нису другоразредни биографски подаци него битна обележја идентитета – равнодушан према свирепости која је задесила Фрушку, пред злом које се наднело не само над Нови Сад и над Срем него и над Бачку, Барању, Славонију, Кордун и Лику, Херцеговину, пред беспримерним облицима људске патње (Исто: 53).

Троструко мотивацијско клупко: друштвени систем вредности, наглашен етичко-морални комплекс лика и патријархална матрица, условљавају да, иако до тада потпуни антипод министру просвете, прихвата његов позив. Неизвесна, тмаста времена рефлектују се на чињеницу да он чини оно што се од појединца не сме захтевати, и да зарад очувања, све више припадника српског народа угрожава лични интегритет, као и будућност своје породице и себе.

> Господин министар је био, наравно, познаник из давних дана. [...] Из заједничког школовања, нарочито у Текелијануму у годинама балканских ратова, између ова два питомца института Саве Текелије, а обојица су били и Сремци и Новосађани, сада уваженог господина министра у влади ђенерала Милана Недића, квислиншкој, и уваженог господина универзитетског професора, настајале су и израстале многе недодирне тачке, прикривено непријатељство и савршено неразумевање (Исто: 22).

Професор Павловић, дубински свестан ширих оквира геополитичких прилика, као и чињенице да Немачка не може бити победник рата, али, с друге стране, морално одговоран, доноси тешку, пресудну одлуку, која представља пресек дотадашњег континуираног живота његове породице, што ће и у будућности имати рефлексије на животе његове деце, Велимира и Марије. Требјешанин истиче идентитетски профил професора Павловића, дефинишући уплив историјских прилика у унутрашњи свет јунака:

> Његов мотив уласка у владу је племенит, он се свесно жртвовао да би био на месту одакле може да помогне својим сународницима, Србима преко Саве и Дунава да спасу живу главу испод терора и затирања у усташкој НДХ (Требјешанин 2014: 799).

Душан покушава да спасе егзистенције што више других, чак доводећи у сигурност породичног дома и Зору, која је на свом животном путу превладала многе препреке, до заштитног окриља Павловића.

> Пред полазак на састанак мој муж је застао пред огледалом у предсобљу и готово буљио у добијени одраз самог себе, а то је било тако неслично њему – и буљење, и одраз – да сам се и сама забуљила па угледала како се појава у огледу, која је приказивала достојанственог средовечног професора, још лепог, прво име српске ликовне критике и једно од првих имена Београдског универзитета, изобличава пред навалом неког суровог смеха који је, можда и предосећање, надирао из дубина његове личности (Велмар-Јанковић 2001: 23).

Миличин персонални идентитет формиран је у односу на судбински прелом пре и после хапшења супруга, некадашњи, припаднице грађанске класе и нови, транзитни, још увек неуобличен, на размеђу старе и нове егзистенцијалне позиције.

Другачији однос према стварности одражавао се и у употреби заменица, најпре личних, однос *ти* и *ви*, сви су се ословљавали на *ти* без обзира на године, друштвени статус и социјално порекло, док је заменица *ви* представљала одсјај некадашњег грађанског слоја. Други ниво изражавао се у аспекту присвојних заменица, показујући да сада све припада свима, доминатно назначено *наш*, *наша*, *наше*, па је право личне својине перципирано кроз *мој*, *моја*, *моје*, губи и утапа у новим обрисима стварности. Јеремић образује интегрални поглед на опадање породице и шире читаве друштвене класе, што се једнообразно уткива у нити *Лаīума:*

> [...] замршене нити ове приче прибира једна стара жена која само слути разлоге и путеве пропасти одређених вредности, целе једне културе, и то не у крупним и осветљеним обртима историје него у скривеним деловањима талога тог узбурканог доба који се увлачи до у саме речи и људски говор, у манире и одевање, у однос према свакодневним пословима (Јеремић 2009: 172).

Сава Шумановић заузима значајно место у породично-пријатељском окружењу Милице Павловић, представља спону хармоничних и срећних тренутака проведених са мужем у Паризу, у његовом атељеу током стварања слике *На купању* (октобар 1928), са хаотичним, тамним и пределима активације негативног принципа, августа 1943, проналазећи заокружење његовог егзистенцијалног трајања.

На метафоричком плану, за дубље осветљење Миличиног портрета означава се изложба Саве Шумановића 3. септембра 1939. на Новом универзитету на Краљевом тргу (данас Филолошки факултет на Студентском тргу), као и важност и покушај очувања слике

у оним одсудним тренуцима новембра 1944, као подсетника на ведрије стране брачног живота и изузетно пријатељство са сликарем.

Поетска слика метафизичког Београда обликована је претапањем и стапањем елемената воде, ваздуха и земље, уз наглашену симболику светлости, необичне вртешке, у тренутку укрштаја са реалном равни Београда. Призор је донекле уоквирен пригушеним валерима тамнијег тона, уз активацију фолклорног хронотопа раскрснице и особитог часа, поднева, можда као наговештајем праве природе личности Павла Зеца и трагичног краја Саве Шумановића. Метафизички план представља поетска визија несталог пријатеља у прохујалим временима (код хотела *Москва* на Теразијама), али и дубинско сневање мужа и Саве, у моментима непосредно пред коначницу властитог живота.

Укрштај културног кода и метафоре светлости перципира се кроз блесак зелене боје у свести Миличиној, уочен кроз визуелни отисак слике Саве Шумановића, који она евоцира у тренуцима тамнијих дана свога живота, као штит. Поетски опис настанка слике у сагласју је с елементима воде и ваздуха, уоквиреним светлосним ефектима у Шумановићевом атељеу у Паризу. Матицки формира значењску димензију романескне сфере управо чином испољавања светлих менталитетских особина, које се донекле засењују у судару појединачног и колективног, одраженог историјским моментом:

> Постојати и праштати неминовности, бити свестан страхоте и лепоте постојања што зраче са Шумановићевих платна, да бесмислени ветрови витлају прахове смисла и вечности, да су и писање и казивање тек шаре у песку, да у простору протеклог времена пропадају чак и „најнеоспорнији блескови људске племенитости“ (Матицки 1991: 42).

Сличну, готово идентичну функцију, у приватној сфери, изражава чипндејл сточић за доручак, део шире целине салона, пратећи је у свим етапама живота – од другог боравка са мужем у Паризу, рођења деце, окупације града, хапшења мужа, до промене изгледа егзистенцијалне просторности.

Аутопоетичка струјања у романескном свету Светлане Велмар-Јанковић запажају се на неколико нивоа. Београд као један од главних јунака, али и позорница драматичних, епохалних смена парадигми, утиче на судбине јунака, представљајући делатни чинилац који на имплицитан начин одређује токове њихових егзистенција.

Дорћол и Врачар као привилеговане топографске одреднице остварују се на поетски, метафорички и егзистенцијални начин у већини опуса, у већој или мањој мери, зависно од жанра, приказаног историјског периода и друштвене стварности. Наслови поједи-

них дела узгред постају доминантни лајтмотивски термини, који се актуализују у чворним, средишњим тачкама битним за целовитост радње. *Ниīдина* се остварује у оним деловима романа повезаним са природним циклусима и законима живота и смрти (смрт Саве Шумановића, рођење кћерке Марије и спознаја истинске суштине Павла Зеца).

Особен вид микрохронотопа представља санаторијум „Живковић", позициониран у средишту града, на Западном Врачару, у Бирчаниновој улици, где на свет долази Марија Павловић, носилац приповедног језгра романа *Ниīдина*, породичне хронике грађанског света.

Микрохронотоп Бежанијске косе уоквирује се променом намене простора: некадашњи логор (смрт) постаје болница (живот), у односу на измењену историјску конотацију. Тај део Београда у турском периоду био је одређен и кретањем становника из Турске у Аустријску царевину, а обрнутим смером са територије Независне Државе Хрватске ка Краљевини Југославији под окупацијом у Другом светском рату, чиме се потцртава слојевитост града, обликујући својеврсни палимпсест.

Након преузимања дужности бриге о избеглицама у логорима, у Влади Милана Недића, брачни однос бива затомљен тишином с Душанове стране и Миличиним ћутањем, да би се тек пред крај рата, и хапшење, постигао ниво некадашње блискости и споразумевања, понекад само погледом или гестом.

> У кругу тог тренутка професор Павловић стоји преда мном, нагло оседео, и прстима десне руке лупка по столу. Поподне је неког успореног и хладног зимског дана, можда и несносно хладног јер су, у одбрани од хладноће, шалоне готово сасвим спуштене а завесе навучене: упркос томе, један се искошени сунчев зрак, сав жут и продоран, пробија и пада, космичка црта страшна у својој осветљености, пада као сев, као рез, као знак између мога мужа и мене, разоткривајући и присуство безбројних, наједном светлуцавих, лебдећих честица прашине, густог треперавог застора који нас такође удаљава (Велмар-Јанковић 2001: 46).

Микрохронотоп радне собе професора Павловића обележен је постојањем породичне библиотеке, која је на неки начин оличавала социјални статус и друштвени углед припадника грађанске класе. Осим библиотеке, зидове су украшавале слике познатих уметника тога доба (Шумановић, Бијелић, Миловановић), постајући својеврсни пресек културног кода, али и указујући на знаменито место ликовног критичара и зналца, који је пред рат био задужен за дворску колекцију кнеза Павла Карађорђевића. Обликовање и нијансирање биографских чињеница Душана Павловића кореспондира и рефлектује професионалну афирмацију Милана Кашанина. Просторија задобија преображени изглед након ослобођења, а приликом

конфискације имовине са сликама скинутим са зидова и вредним књигама немарно остављеним у обичним веш-корпама.

Нова категорија егзистенцијалних простора постају заједнички станови, па тако Милици са децом остаје на коришћење дечја и девојачка соба, са употребом кухиње и купатила, док се, доцније, у остатак стана усељава Зора са генералом. Бабић редефинише позитиван и негативан антрополошки одјек што се постиже онеобичавањем простора психолошког испољења ликова, на другачијем микрохронотопу, неместу – гробљу:

> Последња Зорина улога јесте нарицање на сахрани Милице Павловић, док сви остали, па и њена деца, једва чекају крај мучног ритуала. Овом последњом сликом, Зорин лик и читав роман добијају нова, дубља значења: читаоцу се одузима право да људске судбине тумачи једнострано и површно. Прогонитељев плач на гробу прогоњеног није само чин покајања, то је замагљивање границе између мучитељства и мученишта, превођење џелата у сопствену жртву, трачак наде да је једно сурово време на измаку (Бабић 1991: 137).

Милица, размичући густе засторе прошлости, понире и осветљава период Првог светског рата и међуратно раздобље, обележено економским и културним напретком, друштвеним слободама и социјалном проходношћу, засенчен принципом негативитета непосредно уочи Другог светског рата. Издвајају се поједини догађаји битни за историјски ток на националном нивоу, какав је атентат на краља Александра Карађорђевића 1934. у Марсељу.

Целокупан наративни склоп испреплетен је метафорама просторности обједињених са вишезначношћу *лаīума*, док је метафорика времена многозначно симболизована кроз прожимања са личним, породичним, групним и националним памћењем, чиме се постиже заокруженост.

> Нисам схватала у томе *сада* да сам, са мајором и кућепазитељем и *нашом* Зором иза себе а децом уз себе, крочивши из бивше радне собе професора Павловића у предсобље, тог замућеног новембарског дана 1944, закорачила на неку прочишћену раскрсницу времена на којој се уопште није водило рачуна о растојању између коцкица које су означавале епохе, нити о удаљености временских тачака које се обично називају годинама (Велмар-Јанковић 2001: 58).

Ретроспективна изложба Саве Шумановића има кључну улогу како на нивоу културног кода престонице између два рата, тако и у личном аспекту сећања, обједињујући на истом простору неколико централних личности (Душан, Сава Шумановић, Криста Ђорђевић, Павле Зец) за континуирану егзистенцијалну позицију Милице. Прожимања културног и историјског нивоа престонице приближавају наративне склопове *Лаīума* и *Времена зла* Добрице Ћосића кроз

наглашену панораму мирнодопске стварности спортско-креативног израза (ауто-трке на Калемегдану), насупрот пропламсајима ратних збивања (напад Немачке на Пољску).

> Глас му је одјекивао, нервозан, високо под таваницом дворане на Новом универзитету, о раскриљена окна ударала је топлота касног преподнева, протицала је недеља, 3. септембар 1939. [...] Савин глас се надносио над мене као крик, одговарала сам му нешто благо, умирујуће, да, та платна, нова, изванредна су, нарочито „Акт у црвеној фотељи" и последње „Купачице" (да ли сам већ тада била препознала црте свога лика на лику тога акта у црвеној фотељи, а и на лику оне купачице постављене сасвим лево, у сâм угао великог платна сликаног 1935, [...] и, наравно, „Плава девојчица", и мали пејзажи из Шида, али нека ме пусти да још гледам, и сутра у миру, ово су само први утисци, у овој гужви [...] на његову самосталну изложбу, највећу коју је Београд икад видео (Исто: 60).

Профил Павла Зеца заснован је на образовном коду: пред рат асистент професора Павловића и сликар, док период окупације и након рата обележава активирање политичког кода, чему се саображава и унутрашњи свет лика, мењајући се коренито. Током окупације Павле бива рањен, а заштиту и бригу о болеснику преузима госпођа Павловић са Зором, у девојачкој соби породичног стана, по цену сопственог живота и безбедности породице. Након рата Павле, у складу са доминирајућом идеолошком свешћу, али и личним незадовољством, не цени заслуге за опоравак већ Милици одузима чипндејл салон и вољену слику Шумановићеву, остављајући јој само сточић. У годинама дубински одмаклим од те епохе Милица, преко кћерке, сазнаје за овај чин јер Павлова удовица продаје салон, а Павле, као ликовни критичар, слику тестаментом оставља музеју у Загребу.

Особени идентитет Кристе Ђорђевић изграђен је припадништвом грађанској класи, са вилом на Сењаку, али и високом позиционираношћу у уметничким круговима међуратног раздобља, као председнице удружења „Цвијета Зузорић" на Калемегдану, као и сестре од стрица, мецене и добротворке сликара Шумановића. Амбивалентност идентитетског поља оспољења личности образује се поларитетом припадништва грађанском свету, насупрот идеолошком упливу поверенице Комунистичке партије. Природа корелације и пријатељства Кристе са породицом Павловић долази до изражаја у судбоносном моменту Душановог познавања тадашњих прилика. Однос Кристе и Милице је многозначан, али права Душанова информација за време рата Кристи помаже да сачува живот, што она након рата показује кроз захвалност Милици и деци – у виду пакета јер је и председница Црвеног крста. Ређеп сагледава вишезначну наративну организацију социјалне стратификације проучавањем грађанског слоја, осветљеног средиштем београдског тла:

Светлана Велмар-Јанковић је *Лаїумом* показала, безмало из потаје, из велике осаме, из саме матице једног ишчезлог града, како се може, и мора, остварити алиби за толике наше неправде, за толико дуго неговано лоше памћење. Ова књига је, унеколико, *лек од смр҃ти* наших свакојаких, изгужваних и непрепознатљивих судбина (Рељеп 2014: 183–184).

Друштвени живот предратног Београда осликан је као грађански живот кроз профиле Милице и Душана Павловића и свакодневних обавеза попут балова, концерата, предавања, позоришних представа, посећивања салона. Милица је као чланица удружења „Цвијета Зузорић" учествовала у креирању уметничког нивоа града. Утицај Запада остварује се преводима резимеа из уметничких часописа (Њујорк, Лондон) за Душана. Динамика брачног и породичног живота изражава се кроз прославу Божића и Нове године, одражавајући дух заједништва и патријархалност породичног огњишта, чиме се стиче увид у функционисање нуклеуса породичног живота током предратног периода.

Културни код оспољава се у домену књижевног стваралаштва, издвајајући се кроз награду „Цвијета Зузорић" Милошу Црњанском за књигу *Ирис Берлина*, чиме се денотира друштвени и културни контекст. Бабић пројектује културну матрицу Београда истичући личности чијим деловањем се оживљава дух интервала маркираног наративним ткивом:

Интересантну раван значења романа чини уметничко оживљавање предратног Београда, његове културне и уметничке елите. Кроз уметничку транспозицију упознајемо изнутра и изблиза великане српске уметности и културе: Саву Шумановића, Милоша Црњанског, Александра Белића и др. Роман открива непознате стране његових карактера и живота, које историја није забележила, или их је одложила у заборав (Бабић 1991: 137).

Београд у окупацијско време обележен је преплетајем културног идентитета са религијским аспектом прославе Савиндана 28. јануара 1943, предочавајући панораму истакнутих глумаца, оперских и балетских првака, као и познатих књижевника.

Културни идентитет густим нитима испреплетен са друштвеном стварношћу и историјским тренутком, израња кроз мозаик новинских наслова, чиме се у битној мери одређује улога штампе у формирању слике Европе на почетку Другог светског рата и напада на Пољску (1. септембар 1939).

Говорила сам мирно и опуштено, као да сам у најспокојнијем од свих светова, слично су се понашали и други на овој изложби Саве Шумановића, све сама најугледнија имена југословенске културе, елита, а свет баш није био одвише спокојан, никако није био, а жагорили смо, готово ведро, иако је текао трећи дан рата у Пољској, иако смо тога јутра, сви

> на првим страницама „Политике“, „Правде“ или „Времена“ читали да је Варшава јуче шест пута бомбардована, [...] (Не треба мислити да сам ове наслове, све, упамтила још онда. Неке јесам, [...] али неке сам поново читала и памтила их са значењем које добијају у времену данашњем, тек недавно када ми је кћи, на моју молбу, снимила у Народној библиотеци бројеве „Политике“, „Правде“ и „Времена“ од 3. септембра 1939 (Велмар-Јанковић 2001: 60–61).

Укрштање прошлости и садашњости, памћења са документарном основом, обликује се као могућност реконструкције епохалних кретања уз денотацију културне тачке, Народне библиотеке.

> Стрепњи коју су изазивали такви наслови можда упркос, можда и не, у Београду је тај тихи, осунчани, веома топао недељни септембарски дан текао сасвим мирнодопски, наизглед спокојно. После узнемирујућих првих страна читаоци новина стигли би и до оних много мање узнемирујућих. До обавештења, [...] била су два главна догађаја. Онај велики, за бројну публику, била је међународна аутомобилска и мотоциклистичка трка око Калемегдана; онај мањи, за малобројну публику, било је отварање изложбе Саве Шумановића (Исто: 62).

Лик Београда оцртава се и у домену спортског живота – велика аутомобилска трка око Калемегдана (Кула Небојша, Француска амбасада), као и начина продаје улазница за овај догађај.

> Карте за места на трибинама, [...] како су јављале новине, до тог дана [могле су се] купити не само у „Политици“, у Поенкареовој улици, одмах до зграде Друге мушке гимназије, и у Аеро-клубу, у Узун-Мирковој улици, него и у најугледнијим колонијалним радњама у центру (Исто: 63).

Укрштај европског духа и београдске атмосфере долази до изражаја у одржавању Свесоколског слета, спортских игара младих, конотирајући се кроз период владавине краља Александра Карађорђевића.

Економски лик Београда формулисан је кроз напоредо постојање приватних банака (Извозна банка на Теразијама), као и државних (Народна банка). Индивидуални план приказује и постојање особених трговина на Теразијама и у Кнез Михаиловој улици, али и колективни аспект конфигурисања трговачке четврти у Васиној улици, чиме се истиче еснафски значај овог слоја у социјалној структури урбаности. Спој економског, историјског и социјалног пресека обликован је и кроз незнатне промене организовања кројачког заната током предратног и послератног периода („Данкучевићи“, „Ребека“).

Романескно искуство *Лаїума* уобличено је кроз мозаичко уклапање породичне хронике, на индивидуалном нивоу, са грађанским слојем на колективном плану, у судару са епохалним променама. Семантичка вредност просторности, уопште укорењеност у органску целину Београда, почива на претапању и стапању светлосних ефеката у додирима са тамнијим валерима.

Извор

Велмар-Јанковић, Светлана. *Лагум*. Београд: Стубови културе, 2001.

Литература

Бабић, Душко. „Додир са прочишћеном страхотом постојања, Светлана Велмар Јанковић: ЛАГУМ, Београд 1990“. *Браничево: часопис за књижевност, културна и друштвена питања*, 38/1–2 (1991): 135–138.

Божовић, Гојко. „Историја, језик, идентитет“ (предговор). *Лагум*. Светлана Велмар-Јанковић. Београд: Српска књижевна задруга, 2007, VIII–XXVIII.

Јеремић, Љубиша. *Књижевност разлике*, друга књига о српским писцима. Београд: Службени гласник, 2009.

Матицки, Миодраг. „Читање *Лагума*“. *Домети: часопис за културу*, 18/67 (1991): 39–42.

Матицки, Миодраг. „Унутрашњи говор у романима 'Травничка хроника', 'Дервиш и смрт' и 'Лагум'“. *Иво Андрић у своме времену, 1. Научни састанак слависта у Вукове дане*, 22 (1994): 27–32.

Мирковић, Чедомир. *Под окриљем нечастивог: шездесет шест савремених српских романасијера*. Београд: Дерета, 1996.

Пантић, Михајло. „Свет препун чула, Светлана Велмар-Јанковић: *Лагум*, БИГЗ, Београд, 1990“. *Књижевне новине: лист за књижевност, уметност и друштвена питања*, 43/809 (1990): 7.

Пецо, Асим. „Неке језичке особине у роману 'Лагум' Светлане Велмар-Јанковић (I)“. *Književnost: mesečni časopis*, 46/7–8 (1991): 951–956.

Рећеп, Драшко. *Конкретни читалац*, огледи и критике. Зрењанин – Нови Сад: Агора, 2014.

Требјешанин, Жарко. „Ликови, процес њиховог грађења и улога у романима Светлане Велмар-Јанковић“. *Књижевна историја*, 45/151 (2013): 795–812.

Marija Šljukić

The Panorama of Social and Political Reflections on the Pavlović Family Nest in Svetlana Velmar-Janković's Lagum

Summary

The paper examines the social, historical, political and cultural domains of the identity image of Belgrade refracted through the temporal prism of World War II as a breaking point of the personal profiles of the heroes. The metaphors of memory and the linguistic component become signifiers of personal identity patterns, but

more significantly markers of the social and political panorama of the city. Light symbolism is woven into the very core of the Pavlović family circle, determining mutual relations, and more fully conjuring up the Belgrade ambience. Using the analytical method, the poetics of memory (individual, family, group) and the phenomenology of imagination, the individual experience of Belgrade encompassed by transformational processes is alternately observed in the aspect of social and political connections with the formation of the image of an urban metaphor modified by historical processes. The goal of the research is to shape an integral poetic image of a civic environment with a tectonically changed role and significance on the collective social and political level, and the configuration of the family fresco and the functions of household members in new, significantly changed circumstances.

Keywords: Svetlana Velmar-Janković, *Lagum*, Belgrade identity, the of space, social and political level, bourgeois class

Примљено: 13. 7. 2025.
Прихваћено: 25. 11. 2025.

Ивана ТАНАСИЈЕВИЋ
tanasijevic.z.ivana@gmail.com

ПОГЛЕД КРОЗ ЗАТВОРЕНИ ПРОЗОР: ФЕНОМЕНОЛОШКИ ХИЈАТУС ПОЕЗИЈЕ ВОЈИСЛАВА КАРАНОВИЋА

Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима
Универзитет у Београду
Докторске студије

Апстракт: Рад има за циљ да издвајањем основних поетичких постулата на којима се поезија Војислава Карановића формирала, анализом појединачних песничких збирки, покаже генезу овог особеног поетског израза који се развијао у широком временском луку од четири деценије. Зачетак ауторове поетике у кључу неоавангардног експеримента биће размотрен како у смислу трагова које ће испољити у наредним збиркама, тако и у смислу несумњиве стваралачке трансформације у правцу транссимболистичких идеја. Издвајајући као основну карактеристику ауторових песама њену аутопоетичку и метапоетичку природу, позицију песме која, о чему год да говори, говори заправо о поезији и поетском чину, рад прати и развој појединачних поетичких ставова кроз девет песничких збирки, пре свега кроз анализу варијанти најзначајније Карановићеве аутопоетичке песме „Поезија настаје".

Одређујући поезију Војислава Карановића као „велику поезију у поезији ненаклоњено време", рад у својој завршници указује на значај ауторовог песништва, како из угла поетичког преврата који је песник начинио у свом транссимболистичком зачетку, тако у смислу утицаја који је овај опус остварио на генерације савремених песника.

Кључне речи: Војислав Карановић, неоавангардни експеримент, транссимболизам, аутопоетика, метапоетика, песма, знак, језик, феноменолошки хијатус

Али, прозоре нико не отвара.
Зато тетурамо. Под прстима
осећамо само зид, глатку
површину измишљених облака.
Војислав Карановић, *Дани и ноћи*

Српска поезија на крају двадесетог века

Крај осамдесетих и почетак деведесетих година двадесетог века у српској књижевности обележен је ступањем на књижевну сцену генерације младих песника, која ће у годинама које су уследиле, изграђујући индивидуалне поетике, изнедрити нови правац српског песништва, за који, до данас, у литератури срећемо различите термине. Део поетика које су своје иницијалне позиције формирале у овом периоду биће обележен утицајем неоавангардних истраживања са краја шездесетих година, које су највише практиковали

ORCID 0009-0008-7526-1893
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.12

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
821.163.41.09 Карановић В.

песници тзв. новосадског круга, док ће се поетика правца у годинама које су уследиле профилисати у односу на наслеђе симболистичке традиције.

Не може се занемарити чињеница да је неоавангардни експеримент, одређен, пре свега, испитивањем језика, имао извесног утицаја на песничку генерацију осамдесетих година, али је и неоспорно то да је био кратког даха. Природа самог неоавангардног покрета, коју Михајло Пантић назива поетиком „лома језика" (Брајовић 1997: 7), указала се као феномен с ограниченим могућностима развоја, и, како то примећује Саша Радојчић, „с тим утицајем су се плодоносно изборили само они међу њима, који су захваљујући снази свог талента били у стању да се дистанцирају од преузимања готових поетичких решења" (Радојчић 1997: 19). Наводећи поезију Ласла Блашковића и Зорана Ђерића као примере успешно изграђене индивидуалне поетике, настале упркос ограничености поетичких поставки неоавангардног покрета, Радојчић у овом контексту посебно истиче Војислава Карановића, који је, полазећи од неоавангардних зачетака крајем осамдесетих година, већ у другој збирци *Запис-ник са буђења* „успео да се отме ограниченим садржајима у раније одабраном концепту и да крене другим, показаће се, успешнијим путем" (Исто).

Иако је код појединих аутора видан неоавангардни утицај, који се у измењеном виду или у траговима задржава и у годинама које су уследиле, поезија настајала крајем осамдесетих, и нарочито кроз читаву деценију деведесетих година двадесетог века, отишла је другим путем. Тај пут, иако различит у погледу индивидуалних поетика, имаће јединствени смер, па је поетичка платформа сачињена од елемената обновљених романтичарских концепата стварања, с једне стране, али и елемената поетике у којој препознајемо симболистичко и неосимболистичко наслеђе, с друге стране. Поетика нове генерације песника тако ће афирмисати романтичарско враћање имагинацији, повратак есенцијалности песничког искуства, али и јединство микрокосмоса са макрокосмосом, док ће се неосимболистичко наслеђе препознавати у погледу „технике сугестије као заобилазног пута у средиште ствари" (Брајовић 1997: 10).

Оно што песнике стасавале последњих деценија двадесетог века враћа предромантичарском и романтичарском концепту песничког стварања, како образлаже Бојана Стојановић Пантовић, првенствено је

> темељни проблем традиционалне метафизике и његов доцнији расцеп у епоси модерног нихилизма, а данас већ и (пост)модерне: то је однос између субјективног и објективног принципа, унутрашњег простора бивствујућег према безмерним пространствима које су немачки романтичари означавали појмом *Unendlichkeit*. [...] Јединка и свет повезани су

нераскидивим, готово *опсесивним призивањем Целине*, ослушкивањем треперења и вибрација тог *интегралног космичког порета* (Стојановић Пантовић 2021: 41–42).

С друге стране, ма колико различите у погледу својих индивидуалности, константа поетика формираних крајем прошлога века огледаће се и, како то примећује Тихомир Брајовић, „у покушају обнављања доскора готово проказаног поверења у есенцијалност песничког искуства, поверења које историјски стоји на самом улазу у модерно европско песништво“ (Брајовић 1997: 6). Драган Јовановић Данилов, „превратничким маниром нуди ’супериоран и визионарски поетски конзервативизам’“ (Брајовић 1997: 7), док Саша Радојчић, из нешто умереније превратничке позиције, у свом „Покушају аутопоетике“ жели „открити нову наивност у приступању животу и свету, открити начин говора који ће памтити своју историју, али му она неће бити оков“ (Исто: 7). Можда ће основни поетички став нове генерације песника најсликовитије дочарати Војислав Карановић, који се већ у оквиру друге своје збирке *Запис ник са буђења*, у „Разјасници“, интегралном делу песме „The Ship“, пита:

И: откуда поезији то осећање кривице и стида када се поведе реч о тајни и о оном необјашњивом, што и чини њену суштину? Нисмо ли, коначно, поезију положили на Прокрустову постељу рационализма, која је њој одувек била преуска? (Карановић 2005: 12).

Одбацивање „постеље рационализма“, као и „призивање ’поетског знања пре знања’“ (Брајовић 1997: 8) песништво новог правца окренуће симболистичком наслеђу српског и европског песништва, али утицај ће долазити свакако и из позиција неосимболистичког концепта стварања, какво је имало српско песништво педесетих година двадесетог века.

У средишту овог обнављања „мистичног искуства поезије“ лежи већ поменуто зазивање „нове наивности у приступу животу и свету“, које се исказује као *повратак стварима* призивањем њихових бити, евоцирањем њихове метафизичке нутрине (Исто).

Српско песништво са краја прошлога века тако ће се одликовати и специфичним онтолошким и феноменолошким приступом самом бићу ствари, а чије ће се формирање указати као укрштај и рекреација симболистичког и неосимболистичког наслеђа, коју Тихомир Брајовић назива „новим мистицизмом певања“ (Исто: 12). Иако разлика између симболистичког и неосимболистичког концепта стварања не почива на суштинским диференцијацијама, поетичке нијансе између ова два правца указују се значајним у погледу третирања језика као медијума. Наиме, „симболистичка поетика још увек је забављена *језиком идеја*“ (Исто: 10), док „неосимболистичка поетика посвећена је, ипак, *идеји језика*, она као да се пре свега бави

испитивањем услова под којима израста песничка предметност“ (Исто: 11). Ако је у оквиру симболистичког концепта језик сагледан као медијум, као отелотворење идеје, али и она тачка која евокативном снагом треба да призове саму ствар у својој нутрини, неосимболисти ће у оквиру језика испитивати и поље креативног у оквиру самог медијума. Неосимболистичка поетика, дакле, неће одустати од досезања самог бића ствари, „метафизичка претензија песништва није напуштена; само је напуштена гносеолошка наивност певања“ (Исто).

Природа укрштања симболистичког и неосимболистичког наслеђа и напуштање „гносеолошке наивности певања“ у оквиру поезије из деведесетих година огледаће се, у првом реду, у тежњи ка досезању метафизичке нутрине, па се трагање за бићем ствари указује као маркантна особеност ове поезије. Међутим, песничка самосвест, испитујући и познајући сопствене домене и границе, као и природу самога језика, биће тачка из које ће поезија проговарати о самом стваралачком чину. Жеља за досезањем бића ствари у поезији остаће свакако жижна тачка поетике, али ће, разложивши сопствени поступак и оголивши сам песнички чин, поезија афирмисати своју метафизичку снагу и истовремено изложити сумњу у њу саму. Или, како то образлаже Бојана Стојановић Пантовић, карактеристика поезије нове песничке генерације „сведочи о враћању поверења у певање, говор, изрицање смисла“ (Стојановић Пантовић 2021: 42), али сада са „нихилистичком сенком према могућности комуникације као такве“ (Исто: 42).

У терминолошком одређењу поезије настале деведесетих година, као и о питању многих других стилских формација унутар српске књижевности, не постоји консензус, па се тако јављају и различити термини. Гојко Божовић, рецимо, овај период одређује термином *постсимболизам* (в. Божовић 2021: 62). Немамо амбицију да на овом месту детаљније анализирамо природу и примереност терминолошких одредница, и никако не оспоравамо „постсимболистички“ карактер поезије деведесетих, али сматрамо, међутим, да *транссимболизам*, што је термин Тихомира Брајовића, о поезији нове генерације казује, у поетичком смислу, далеко највише.

Наиме, поезија деведесетих година имаће специфичан однос знака и предмета, ознаке и означеног. Иако и симболистичко и неосимболистичко наслеђе са поезијом деведесетих имају исту визију о предмету који у себи крије неко скривено значење, специфичност нове генерације песништва је да знак остаје удаљен, јер предмет сада у себи не крије значење већ други знак, који остаје, на концу, ван граница сазнања.

Феноменолошка свест подразумева убеђење да свет постоји пре мисли, тј. пре и изван рефлексије, а тежња за враћањем свету у ње-

говој изворности доводи нас до онтолошког проблема који се у теоријским радовима означава термином *феноменолошки хијатус*. И управо у оквирима овога феномена формира се онтологија песничког предмета нове генерације. Како то образлаже Брајовић, чак и када би додир са метафизичком нутрином и бићем ствари у својој изворности можда био могућ,

> он је несаопштив; можда га је могуће имати, али га није могуће посредовати јер инструмент посредовања – језик – истовремено је и инструмент спознаје, те нас он увек нужно враћа у стање које следи самом „чуђењу са светом". Између „наивног додира" и његовог упризорења за друге, а *чиста поезија* се тек у томе потенцијално и конституише, постоји непремостив зјап, зев који је њен усуд (Брајовић 1997: 16).

Поетска самосвест поезије настале деведесетих година тако ће формирати поетику која је заиста транс-симболичка, са јасном свешћу о непремостивости расцепа између метафизичке нутрине и спознајних могућности субјекта, зато је позиција песме, субјекта, песничког чина „позиција иза и преко, с оне стране модернистички схваћеног језика" (Брајовић 1997: 13). Тако ће се и у већ споменутој „Разјасници" Војислав Карановић запитати „не настаје ли песма у неком простору *иза* речи?" (Карановић 2005: 11).

Како „феноменолошки хијатус искрсава увек када се искушава подручје чистог певања" (Брајовић 1997: 16), насупрот неосимболистичкој вери у људски говор, транссимболистичка позиција проговориће из одсутности. Афирмација белине и празнине у поезији транссимболистичког поетичког модела указаће се као нужност, будући да јасно проговара о немогућности досезања бића ствари, јер предмет постаје игра скривања знакова, која се никада не завршава. Зато метафизичка димензија поезије транссимболизма, будући да исповеда сопствену немогућност спознања нутрине бића, проговара из позиције одсуства, и зато се оваква поетичка позиција с правом може дефинисати као „метафизика одсутности" (Исто: 19).

Поетика Војислава Карановића

У генерацији песника афирмисаних у последњим деценијама двадесетог века, а која је за своју поетику одабрала спектар транссимболистичких тежњи, поезија Војислава Карановића заузима веома значајну позицију, иако се чини да у самим почецима није била вреднована на примерен начин. Наилазећи на отпор, пре свега у оквирима академске критике, о чему у свом тексту сведочанство оставља Драган Бошковић (в. Бошковић 2021: 18–19), Карановићева поезија је постепено прихватана и адекватно вреднована. Представљајући и својеврсну демаркациону линију у којој се са „поезије као

говора / писања, прешло на говор / писање о поезији, на певање аутопоетике“ (Исто: 26), из данашње временске перспективе јасан је значај Карановићевог песничког заузимања нових, измењених и превратничких поетичких позиција у оквирима српске књижевности. Заузимајући широк временски лук, који сада траје пуне четири деценије, Карановићева поезија указала се као један од свакако најзначајнијих песничких опуса које савремена српска поезија познаје.

У свом песничком првенцу Карановић изграђује поезију која је резултат неоавангардног утицаја, а са којим ће већ у наредној збирци доћи до радикалног раскида. Песник то чини одлучним и експлицитним аутопоетичким ставом о метафизичкој природи поезије, афирмишући онтологију песме кроз мотив измицања, видећи је као идеју обучену у језик, и то под специфичним условима:

> Мало-помало, готово неопазице, песма чију сам магловиту слутњу носио у себи попримила је одређенији обрис; обукла се у језик, али – у енглеске речи (Карановић 2005: 11).

Тако ће песничка самосвест *Записника са буђења* проблематизовати сам неоавангардни, експериментално засновани поступак, будући да сада језик, насупрот неоавангардном експерименту аутоматског писања, постаје медијум посредовања песме која остаје иза речи, језика, без могућности спознања у онтолошкој пуноћи. Саша Радојчић у том смислу указује на значајну чињеницу:

> Из иницијалног начина певања који је у Карановићевом првенцу *Тастатура* (1986) био одређен песничким испитивањем песничког језика, једва да је могао да се наслути песник какав ће се касније указати (Радојчић 1997: 19).

Сагласни смо са мишљењем које износи Бојана Стојановић Пантовић да, након радикалног раскида са неоавангардним поступком, у наредне три збирке – *Записник са буђења* (1989), *Жива решетка* (1991) и *Стрми призори* (1994) – „песник заснива своју препознатљиву поетику коју ће до данас у тематском, стилском и значењском смислу допуњавати, релативизовати, продубљивати“ (Стојановић Пантовић 2021: 43). Заснована, дакле, већ у првим годинама, Карановићева поетика ће се кроз цели свој развој, па све до најновијих збирки, одликовати чврсто постављеним поетичким темељима, а појединачне збирке доносиће нову перспективу једном заснованог погледа на свет и песништво.

Аутопоетички карактер Карановићеве поезије једна је од најуочљивијих поетичких одлика песниковог опуса. Формирана на транссимболистичким основама, трагајући за метафизичком нутрином, песма, код Карановића, заправо трага за самом собом. Запитаној над тајнама сопства, света, бића, поезије и стваралачког

чина, у готовој свакој песми открива се свест о сопственој онтологији, сопственим постулатима стварања, властитом песничком поступку, али и песништву као таквом, па је стога „скоро свака Карановићева песма и аутопоетичка и метапоетичка, свака говори о себи самој, сопственој поетици, Карановићевој поетици, али и поезији уопште“ (Бошковић 2021: 20). Сагласни смо са ставом Драгана Бошковића да свака појединачна песма може бити аутопоетичка и да се из скоро сваке појединачне песме може сагледати целокупна поетичка платформа из које песник проговара (в. Исто: 383).

Кад је о питању аутопоетичког и метапоетичког карактера песниковог опуса реч, значајно је и то што Карановићева поезија у оквирима српског песништва представља својеврсну несвакидашњост, будући да ће аутор бити доследан у исписивању једне исте песме кроз свих девет збирки. „Поезија настаје“, као аутопоетичка константа, иако ће се кроз појединачне збирке мењати, у свакој од својих појединачних објава задржаће тежњу да оголи властити поступак и исповеди сопствено настајање. О интригантности Карановићевог аутопоетичког објављивања у свакој појединачној збирци, кроз исти наслов песме, сведочи и чињеница да овај феномен није само константа песниковог стварања, већ и константа говора о његовој поезији. Тако Бојана Стојановић Пантовић у упорном песниковом исписивању варијанти песме „Поезија настаје“ види објаву аутопоетичког става да је „поезија пре *процес* него резултат“ (Стојановић Пантовић 2021: 28), чиме се, с друге стране, указује „на њено ирационално порекло [...] и чињеницу да песник у неком тренутку мора да посегне за речима, за језичким отеловљењем“ (Исто).

Тања Крагујевић даје занимљиво тумачење Карановићевог поступка:

> *[П]оетска реч* је најближа парапочетку Речи, њој је поверено створено, и стварање, а поезија, да би их досегла у динамици њеног постварења у свету бића и ствари, и ваздушног преобликовања, да би била и остала поезија, мора изнова настајати (Крагујевић 2021: 250).

Посматрајући, дакле, поезију у њеној есенцијалности, а поетску реч као подручје најближе метафизичкој нутрини ствари, чија се природа огледа у непрестаном креативном процесу, Карановићев песнички подухват ауторка види као нужни чин у тежњи за чистом поезијом, и покушај њеног досезања.

Најближи нам је, пак, став који о овом питању заузима Гојко Божовић:

> [У]порност са којом Карановић исписује ове своје аутопоетичке песме открива не само песничку доследност него и један редак поетички експеримент који лако можемо везати за песникову неоавангардну младост и књигу *Тастатура*. Важну улогу аутопоетике у конституисању Карано-

виђевог песничког света показују како нова настајања песме „Поезија настаје“, тако и чињеница да се драма света који је крхак и нестабилан, у овој поезији увек везује с драмом самог песничког чина (Божовић 2021: 59).

Нестабилност читавог Карановићевог песничког света, у коме клизе знакови, измичу слике, а субјект, језик, поезија стоје на несигурној, флуидној позицији, и одликују се немогућношћу коначне идентификције, о чему ћемо више говорити у наставку текста, кроз исписивање једне исте песме конституише управо целокупност своје поетике на дискурзивном плану. Песма која исповеда сопствено постање настаје увек изнова, а будући да изостаје могућност коначног уобличења, осуђена је на потенцијалност своје онтологије. Иако бисмо могли да прихватимо отвореност питања о песми „Поезија настаје“ као манифестацији неоавангардних трагова, местимично присутних у песниковом опусу и након *Тастатуре*, сматрамо да овај несвакидашњи песнички чин у Карановићевој поезији на онтолошком плану свакако истиче флуидност песничког света, утемељујући га дискурзивно, различитим варијантама песме која увек изнова настаје, остајући с осујећеном тежњом за коначним уобличењем.

Одликујући се посебном онтологијом знака и означеног, жижна тачка Карановићеве поетике биће концентрисана у тачки досезања метафизичке нутрине бића, која ће се, на концу, указати као удаљена, измештена. Карановићева поезија као да је непрестано у динамичном процесу досезања и измицања, у игри између предмета и субјекта, која има реципрочни смер и никада се, чини се, не завршава: „Не успева. Измичеш ми. / Или је боље рећи: измичем ја теби. / Као што маковима расутим по пољу / Измиче боја / Када сунце зашмури“ (Карановић 2005: 22). Зато се Карановићева поезија указује као подручје у коме

знакови клизе, измичу, увек су нешто друго себе, и то не у смислу тропа (трансфера значења између знакова), колико у смислу једног трополошко-онтолошког премештања, преименовања, али и супституције и одлагања, удаљене и заувек незаокружене идентификације знака у оној другости себе или другом знаку (Бошковић 2021: 20–21).

Бивајући непрестано изложен „ризику уобличавања значења, насупрот тежњи да се оно представи као својеврсно измицање“ (Стојановић Пантовић 2021: 43), Карановићева поетика утемељиће субјект, знак, биће, песнички чин и поезију на линији флуидности, са судбином немогућности досезања коначне идентификације. „Измицање је облик постојања“ (Карановић 2014: 48), рећи ће Карановићев песнички субјект у „Песми без средишта“, одредивши само једним стихом онтологију читавог свог песничког бића, одређеном непремостивошћу понора између знака и означеног, предмета и језика, бића и песничког субјекта, песме и њеног утелотворења.

Поетичке константе Карановићеве поезије у којој је све флуидно и пулсира као „титраји лептирових крила“ (Карановић 2014: 46), своје најснажније утемељење добиће свакако у грађењу фигуре песничког субјекта. Како поводом овог питања констатује Радојчић, „можда најтемељнији пример разградње традиционалног, повлашћеног положаја поетског субјекта“ (Радојчић 1997: 19) у оквиру транссимболистичке генерације налазимо управо код Војислава Карановића, будући да наилазимо на „затвореност субјекта и на његову неспособност да задре у објекат, свет, какав он можда (јер то никад с поуздањем не можемо да знамо) заиста јесте“ (Исто: 20). То што је позициониран

> у граничним дискурзивним (мета)позицијама (буђење, падање у сан, губитак свести, падање авионом или, у „Покретима“, доласку на свет и одласку из њега), то значи константно губљење једног идентитета и никад у потпуности досезање другог, непрестано посматрање и овостраног и оностраног знака, појава, субјекта (Бошковић 2021: 25).

Бивајући, дакле, изграђен на спектру од фигуре која егзистира на граничним тачкама свести, сна и буђења, постајући жива решетка, мембрана кроз коју струји свет у целости свога бића, прикован на плотско и овострано, са тежњом ка спознању и погледу подигнутом ка небу (света, бића, језика), поетски субјект Војислава Карановића постаће сам медијум песничког чина и трагања за чистом поезијом, коју никад не досеже: „Постао сам жива решетка. / Са пернатим клупком / Иза себе“ (Карановић 2005: 19).

Укорењен у постмодернистички концепт стварања, песнички субјект у поезији Војислава Карановића испољиће аутопоетичку и метапоетичку свест, са најважнијим елементом промишљања властитог постојања. Он је, рећи ће Бојана Стојановић Пантовић цитирајући Линду Хачион, „контекстуалан и саморефлексиван, увек свестан свог статуса као дискурса, као људске конструкције“ (Стојановић Пантовић 2021: 44).

Постмодерна, бартовска смрт субјекта подразумева да је „аутор модерна појава, производ нашег друштва које је [...] открило престиж појединца“ (Bart 1986: 177). Позивајући се на лингвистичка достигнућа Барт тврди како „аутор никад није више од случаја писања“ (Bart 1986: 178), наглашавајући како модерни аутор настаје у процесу писања, „у исто вријеме кад и текст“ (Исто). Сводећи процес писања на перформативни чин, аутор износи уверење по коме је текст „ткиво цитата изведених из неизмјерног броја средишта културе“ (Исто). Скриптор, као прецизније дефинисана фигура онога ко пише, за Барта „више не носи у себи страсти, ћуди, осјећаје, дојмове, него он носи тај големи рјечник из кога извлачи писање које не познаје заустављање [...]“ (Исто: 179).

Карановићевска смрт аутора / песничког субјекта носиће, пак, нешто измењени концепт. „Свака песма настаје / на неки начин постхумно“ (Карановић 2005: 33), записаће Карановић у оквиру једне од варијанти песме „Поезија настаје“. Пишући писмо „на адресу непостојеће особе“ (Исто) позиција постхумности, насупрот смрти индивидуалности и оригиналности стварања у бартовском теоријском концепту, у случају Карановићевог песничког субјекта проговориће о преносу знакова, а не садржаја. Жива решетка, која се рађа са умирањем индивидуалности субјекта, неће бити Бартов скриптор, који у себи носи речник, културу и све написане текстове, већ пропустљива мембрана над понором између овостраног и оностраног, јер „Песник је онај / Који грозничаво чека на одговор / Иако зна да ће га добити“ (Исто). Песнички субјект, дакле, умире у својој традиционалној, „повлашћеној“ форми, јер свестан онтолошког расцепа унутар знака, не може посредовати садржај, већ само знак.

С обзиром на то да у Карановићевој поезији „нема симболичког односа, у смислу да знак објављује оно друго себе знака, него да знак скрива у себи други знак, да је само траг знака“ (Бошковић 2021: 21), читав опус биће говор из одсутности и говор упућен одсутности. Ако је феноменолошки хијатус она тачка која ће осујетити спознају метафизичке нутрине ствари, белина ће се указати као поље уписа, подручје бескрајне семантике:

> Малармеовска опсесија белинама и Бланшоово разумевање модернитета који закономерно мора да крене из белог (в. Blanšo 1960), дозиваће и Дериду / Карановићеву артикулацију празнине / белине као бескрајно читљивог текста као феноменолошки и онтолошки исписаних трансценденталним траговима (Бошковић 2021: 28).

Видећи песника као онога „Који пише писмо / На адресу непостојеће особе / Која живи у непостојећем граду / Непостојеће земље“ (Карановић 2005: 33), песник ће створити читаву мрежу белина које исписују скривена, али бескрајна значења.

С обзиром на то да је непремостиви онтолошки и феноменолошки јаз константа Карановићевог певања, ствари се тако указују у свој рефлексији. Предмети постају само конструкција у перцепцији, субјекту, језику. „Обиље телесних детаља“, које као карактеристику Карановићевог певања издваја и Новица Петковић (2007: 217), првенствено ће подразумевати мотиве визуелних чула. Око, беоњача, зеница, трепавице, затим просторно позиционирање онога који опажа, као и мотиви светлости, сунца, таме, у генези песниковог опуса подручје рефлексивног смештаће у различите оквире. Сходно основној идеји огледаној у ограничености спознања бића ствари, тај поглед ће се увек држати на површини, док ће метафизичка нутрина бити скривена веловима тајне, јер „Између стубова који измичу / У најмање пет велова смо умотани“ (Карановић 2005: 27), а субјект

ће увек остати да гледа кроз стакла прозора, које „нико не отвара“ (Исто: 260), па „зато тетурамо. Под прстима / осећамо само зид, глатку / површину измишљених облака“ (Исто).

Одлика песничког израза Војислава Карановића свакако се може подвести под синтагму „естетизовани метафизички минимализам“ (Радојчић 2014: 15), будући да се ова поезија одликује једноставношћу песничког језика. Међутим, како то поводом песникове збирке *Светлост у налету* констатује Новица Петковић, иако се чини „да јој се провиди и фактура, како би рекли сликари, дакле начин на који се песник служи језичким и књижевним средствима“ (Петковић 2007: 215), ради се о случају где се јавља „варљива једноставност, коју је по правилу најтеже анализирати“ (Исто).

„Варљива једноставност“ биће карактеристика и песничке слике, као значајне структуралне јединице песничког стварања Војислава Карановића. Како песничка слика представља двоструко конституисану реалност, будући да је она производ духа, али, с друге стране, представља и језичко уобличење имагинативне реалности, неопходно је „да се особинама песничке слике као облика духа прикључе оне особине које тој слици даје језик у коме се појављује“ (Šutić 1978: 16). Како код Војислава Карановића језик јесте медијум који, иако има референцијалну функцију, остаје на нивоу знака који у себи крије знак који измиче спознању, песничка слика по својој природи излази из оквира симболичности својих представа. Како то кроз семиотичку матрицу поводом Карановићевог стваралаштва констатује Новица Петковић, песничке слике у ауторовој поезији „нису симболичке“, будући да „немају значења која им је дала традиција, нити потичу из дубљег културног памћења, рецимо из фолклорног и још старијег митског“ (Петковић 2007: 2016).

За феноменологију, песничка слика, као и читав свет, „припада наивној свести“ (Bašlar 1978: 53), док „по начину изражавања она је још увек нов, млад језик“ (Исто), а „новином својих слика песник је увек на извору језика“ (Исто). Међутим, иако можда на извору језика, а самим тим и најближе метафизичкој нутрини предмета, песничка слика Војислава Карановића, свесна својих ограничења, исповеда немогућност посредовања додира са бићем ствари. Зато ће песничка слика настајати у својој потенцијалности, која постаје судбина поетског субјекта: „Могао сам се сада, у освит / Дана, не питати: / Зашто Дунав огрнут јутром дрхти. / Но, избор је / Попут истренираног птичара / И моју крв нањушио“ (Карановић 2005: 19).

У песмама Војислава Карановића „не видимо само слике него и како те слике настају“ (Петковић 2007: 218), па ће управо поступак у коме песник оголи сопствено стварање бити семантичка супституција за одсуство значења које оставља онтологија предмета о коме се пева. Порно-филм постаће тако, у оквирима песниковог опуса,

вероватно најпластичнија и најефектнија слика истине песничког чина, који остаје далеко од метафизичке нутрине предмета:

Зато што глумци то раде по задатку.
Зато што глумци то раде јавно.
Што се у филмовима не осећа
Грч који познаје свако тело. Крв.

Зато што су та тела у екстази далеко.
Зато што не могу да осетим мирис зноја
И додирнем њихову кожу.

Зато што је човек у њима приказан
Као биће сасвим површно. Сведен на пол.
Зато што је човек у њима унижен.
Зато што су истинити.
(Карановић 2014: 84)

Карановићева песма, одговоривши на насловно питање – „Зашто не гледам порно-филмове?“ – оголиће песнични чин, и то „јавно“, указати на нутрину, биће, живототворну материју која измиче спознању, а субјект, унижен читавим чином, сведен на плотско, разоткривен у својој ограничености, обелоданиће своју позицију са оне стране објектива / екрана / прозора / стакла.

У наставку рада покушаћемо да предочимо генезу поетике Војислава Карановића. Иако су напред побројане константе песничког стварања конституисане у свакој од девет збирки, различите су манифестације поетичких ставова у развојној линији од четири деценије. Наш рад ће се у наставку бавити поетиком измицања / одсутности у распону од неоавангардних почетака, преко онтологије знака видљивог тек у траговима, до коначне испразности површине уписа.

Од *Тастатуре* до *Избрисаних трагова:* Поезија која настаје и измиче истовремено

Као што је напред речено, *Тастатура* је песникова прва збирка, настала под утицајем неоавангардног експеримента. Сагласни смо с мишљењем које износи Гојко Божовић, како се песме у оквиру иницијалне Карановићеве збирке могу поделити у две врсте аутопоетичких песама:

> оне у којима је још увек очуван целовит песнички израз, макар на нивоу стиха или неког дела песме, и оне у којима се језик песме анатомски ломи и истражује до последњих остатака језичке форме (Божовић 2021: 60).

Како је опште место литературе о Војиславу Карановићу да почетни начин певања бива радикално одбачен већ у другој збирци, стиче се утисак како не постоји дубља поетичка веза између *Тастатуре* и наредних ауторових збирки. Међутим, иако је неупитан радикални раскид кад је реч о третману језика, иако се, насупрот експерименту, у збиркама након *Тастатуре* афирмише есенцијалност песничког чина и метафизичка тежња стварања – иницијална збирка свакако садржи одређене елементе који ће касније постати основни поетички ставови Карановићевог песништва. Разлагање и огољавање самог песничког поступка, као и манифестације рефлексивности, као јединог начина на који субјект спознаје свет, иако формалним изразом различити, присутни су и у иницијалном начину Карановићевог певања.

Песма „Час анатомије" настаће на трагу жеље за разлагањем самог бића ствари, језика, песничког поступка. Бивајући заокупљен језиком у оквирима *Тастатуре*, подстакнут осећајем тескобе унутар себе самог, дакле унутар језика, песнички субјект конструише слику разлагања песничког бића са жељом превођења оног неспознатог на опипљиве реалије: „Тесно ми је у мом телу / Главобоља је малтер / Зазидане СЈАЈНЕ / Слике / Волео бих / Своју кичму да извадим / Да је положим на радни сто / Као речну рибу / Као суву грану / Да је гледам да могу / Да је додирнем" (Карановић 2014: 42). Гледајући кичму, дакле срж самог бића ствари, као „пластично-еластичну масу" (Исто), Карановић ће проговорити о самом језику као наизглед стабилном, а опет флуидном простору – што ће бити константа његових наредних збирки.

С друге стране, иницијална варијанта песме „Поезија настаје" израстаће на позицијама језичког експеримента као таквог, поетици „лома језика", где, како то образлаже Бојана Стојановић Пантовић, „изрази и синтагме се нижу асоцијативно, алогично, синтагматски. Између њих нема ближе смисаоне везе, они се међусобно не приближавају, већ би се пре рекло – удаљавају" (Стојановић Пантовић 2021: 45).

Иако песма представља „низање готово осамостаљених песничких израза" (Божовић 2021: 61), где је разарање међусобне везе појединачних стихова доведено до крајњих граница, чини се, пак, да овакво формално решење у себи ипак носи семантику рефлексивно засноване спознаје света. У почетним стиховима, „мајмун, тај мали simia / танак је лим, са мог лица" (Карановић 2014: 40), биће заснован мотив лима, глатке, рефлексивне површине. Већ у наредним стиховима мотив ће бити трансформисан у „жбице на точку" (Исто), у могућу семантику рефлексије која покреће, док ће се (лимене) жбице у наставку песме указати као „бамбусова трска, као жбице" (Исто), да би се рефлексивна површина у наставку песме вратила у свој ос-

новни појавни облик, постајући „ветар, ракета / лим / залепршане ушне шкољке“ (Исто).

И у другим песмама ове збирке као да тек на моменте искрсавају рефлексивно засноване слике, па ће се у првом делу циклуса „Елегије“ развити „ова склоност ка песничкој слици која се конституише у сусрету погледа и рефлексивности: ’Још увек се хватам за први понуђени призор / За слику која се прва склопи’ (Карановић 1986: 78)“ (Божовић 2021: 60). Зато ће *Тастатура*, иако је одликује разарање традиционалног језичког израза, ипак баштинити рефлексивност као поетички сигнал за онтологију песме, која ће се јасно формирати већ са наредном збирком.

Записник са буђења представља збирку која је, у литератури, са правом означена као превратничка. Насупрот постулатима неоавангарног експеримента, како то казује Радојчић, „песнику више није стало до пуког осамостаљивања означиоца; он сада прихвата његову референцијалну функцију, али тражи – на шта то језик реферише“ (Радојчић 1997: 19). Како аутор даље закључује, „питања о језику стала су сада у службу пропитивања о носиоцу језика, о субјекту, и о ономе на шта језик упућује, о свету“ (Исто: 20). Препознајући у другој Карановићевој збирци и очуване трагове неоавангарде (песме „Митологија метала“, „Ирис, животна средина“, „Љубавна, ипак“, „Бицикл за краља Велимира“, „Моја соба“) Божовић, с друге стране (в. Божовић 2021: 63), истиче како „поетички заокрет у правцу рефлексивности, сликовности и песмовног уобличавања тренутка у непрестаном измицању неповратно је направљен“ (Исто: 63–64). Поетика Војислава Карановића тако ће обновити традиционалну визију есенцијалности песничког искуства, и биће усмерена ка трагању за метафизичком нутрином ствари. Ауторово песништво ће, већ са другом збирком, проговорити о поезији као рефлексији, сенци, као тек трагу песме, која на концу остаје скривена, удаљена, измештена, а биће ствари остаће иза песме / речи / знака.

Песма „The Ship-Брод-Разјасница“, чију троделну конструкцију циљано подводимо под један, обједињени наслов, представља вероватно најпознатију и најанализиранију Карановићеву песму, будући да је само једна песма, кроз своју семантику, двојезичну и троделну онтологију, али и кроз дискурзивно експлицитно разложени поступак песничког стварања, утемељила читаву поетичку платформу на којој се заснива нови модалитет песниковог транссимболички усмереног стварања. Песма „Брод“, рећи ће Брајовић, тако „покушава да реафирмише метафизичку вокацију певања и да је у исти мах дискурзивно разложи“ (Брајовић 1997: 12). Карановић у овој песми афирмише онтологију песме у подручју измицања, будући да она „обукла се у језик, али – енглеске речи“ (Карановић 2005: 11), и да за матерњи песников језик остаје само у форми превода.

Градећи онтологију песме кроз слику белога трупа који „клизи по води“ као површини одраза, и поседује покретачку снагу у оквиру интегралног дела сопственог бића, јер у „дну трупа / Уграђен је мотор“ (Исто: 10), песник формира поетику у подручју рефлексије, јер биће песме остаје удаљено и скривено. Зато се јавља потенцијалност песничке слике, која може бити сматрана „за симбол, за метафору, за трептај / У мојој свести или у језику“ (Исто). Језички израз, као неминовност у поступку посредовања, указује се тек као „звук мотора“, што се може сматрати „белим перјем / Што га чупају са тела које дрхти“ (Исто), и управо тај језички израз, то перје „које лебди у ваздуху“ указаће се као насиље над бићем саме песме. Оголивши само биће песме, које, након песничког чина, тј. језичког утеловљења, остаје „стидно дрхтурећи у својој нагости“ (Исто) – песма нестаје, оставивши песнички субјект да стоји на „непокретној обали“ (Исто). Зато ће у оквиру „Разјаснице“ Карановић, разложивши сам песнички поступак и створивши ауто/мета-поетички запис, афирмисати метафизичку природу самог песничког чина, видећи је, у транссимболистичком коду, у подручју *иза* речи, језика, предмета, спознања.

Нову концепцију властитог стварања Карановић ће сместити у подручје буђења и спознања које има карактер тренутне објаве, епифаније, слике, која ће се спознати готово у моменту ишчезнућа. Указујући се као „блесак мује“ (Карановић 2014: 46), док се свет јавља у свој бесконачности новооткривених непознаница, јер „помера се простор и зидовима се више не назире крај“ (Исто), једина могућност поетског стварања сагледаће се у непрестаној динамици субјекта и простора. „Преврни само лист, замисли сферични простор“, записаће песник, а будући да „моја кичма је сноп беле светлости“ (Исто), субјект постаје тачка која, преламајући се кроз сферични простор, гради слику. Рефлексија тако више није само у свести, језику, већ сам субјект постаје инструмент у покушају досезања семантике.

У оквиру исте збирке песник ће, у раније већ помињаној „Песми без средишта“, додатно утврдити поетику измицања, која ће се указати као „облик постојања“ (Исто: 48) и афирмисати овакав став у подручју „белог буђења“ (Исто). Нова свест, одликована белином као подручјем бескрајних могућности уписа и модернистички схваћене жиже трансценденталних трагова, резултираће потенцијалношћу сваке белине као површине уписа. Папир у овако помереној позицији „може се завртети може бити (ако може) / чигра уплаканог девојчурка / или осушене старице кожа / (или коштица бадема) / може постати сочна печурка / пресно / око што мангупски намигне“ (Исто: 49–50). Будући да биће ствари остаје негде *иза*, потенцијалност се указује као једина могућност песничког стварања. У једној другој песми, „бело бедро стјуардесе / заглављене између

два седишта / чини ти се као сам / срж живота“ (Исто: 58), па ће афирмација белине попримити одлике једине тачке одржања живота, језика, поезије, будући да је слика смештена у оквире граничне ситуације живота и смрти.

Варијанта аутопоетички најзначајније Карановићеве песме „Поезија настаје“ у *Записнику са буђења* афирмисаће такође белину као бесконачну површину уписа, градећи песничку слику, коју ће у наставку разложити: „Човек у белом мантилу је / претрчао улицу. У великој / журби, готово је прескочио“ (Карановић 2014: 52). Суочивши се с неминовношћу песничког чина који се састоји у отелотворењу имагинације у форми језика („Седим за столом и то записујем / Облачим у језик“ – Исто), песнички субјект проговара о ограниченој референцијалној моћи језика. Језик као медијум ствара песничку слику, али сама ствар остаје скривена, удаљена, зато се песнички субјект у завршници песме пита „ко је тај човек / из те мрље“? (Исто).

У песми „Писмо Хелдерлину“, констатујући како „језик је једна велика сувишност“ (Карановић 2014: 54), Карановићев песнички субјект ће, с друге стране, трансцендентну и трансценденталну позицију песме ставити као равноправне могућности, и управо ту се заснива поетика која ће касније добити пуни замах. Тај поетички став огледа се првенствено у песничком поступку који никада не уобличи своју семантику до краја, значење увек остане као потенцијалност, на пола пута идентификације. Будући да „испред мог чела / или иза / ова звезда / ово бити / ове речи“, песма се указује у својој позицији и испред и иза, па песник у наредним стиховима објављује метафизичку срж своје поетике: „а могло се и без говора, не познајући реч / у себе тонути / и / радовати се, заиста, томе се радовати“ (Исто).

Одлазећи корак даље, изграђујући слику онтолошког карактера језика у оквирима песме „Страшна симетрија“, у којој „кажем: тигар, и густа длака прекрије / глатку површину светломрким пругама“ (Карановић 2014: 62), песник о језику пева као о тачки која има евокативну моћ присутњења саме ствари. С друге стране пак, у оквирима исте збирке, у песми „Духовита“, поетска Реч, дакле праисконска Реч, она реч на извору метафизичке нутрине ствари, указује се као подручје које припада оностраном, будући да је сама онтолошка моћ речи одавно изгубљена.

у почетку беше Реч
а потом дођоше њени тумачи
граматичари, логичари, теоретичари
аритметичари, филозофи, критичари
филолози, зоолози, геолози
биолози, психолози
Писци, коментатори, новинари

реч
више нико није чуо

почетак нико више није
видео

и тако

реч Богу пропаде
(Карановић 2014: 60)

Тако ће се већ у *Записнику са буђења* формирати поетика која је увек у измицању, увек између две могуће семантичке варијанте, увек са измицањем једне идентификације и недосезањем друге – баш као биће песме у оквиру „Брода", увек пролазећи између две обале, две песме, две могућности, заувек измичући спознајним моћима субјекта.

Жива решетка, трећа по реду песничка збирка Војислава Карановића, представља развојну тачку ауторовог опуса у оквиру које ће се утврдити далеко највише поетичких ставова на којима ће се формирати песништво у наредним годинама. Осим што ће додатно утврдити знак у подручју семантичког исклизнућа и поетски говор из позиције одсутности, *Жива решетка* представља збирку која ће у оквиру песникове поетике утемељити и нестабилност језика, света, али и афирмисати позицију субјекта у подручју живе, пропустљиве мембране кроз коју струји васколики свет.

Метафизичка тежња песничког чина указаће се као осујећена, будући да „У најмање пет велова смо умотани. / Ми једни друге само разгледамо" (Карановић 2005: 27). И управо у оквиру *Живе решетке* Војислав Карановић најснажније ће проблематизовати саму онтологију знака, записавши, у оквиру песме „Salto mortale": „Дубоко сумњам / Да реч *напољу* значи / Оно што ми мислимо / Да значи." Сумња у референцијалну функцију знака осамосталиће, дакле, и сам знак, али не у смислу потпуног одсуства референта, већ у подручју ограничености субјекта да ту референцијалност открије: „Не кажем да је свет / Закључан у људској лобањи; / Али нисам сигуран да је граница / Тамо где смо је ми / Замислили. И подвукли" (Карановић 2005: 28).

Спознање самог бића ствари утврдиће се у подручју рефлексије, која ће представљати посебну тешкоћу у подручју перцепције, будући да измиче, удаљава се, иако у једном моменту бива доступна чулима. Проблематизујући само подручје рефлексије, у песми „Псалм", у завршним стиховима, доноси запитаност: „Зашто, Боже? / Непрозиран не и горак / Сок из моје главе" (Исто: 18), чиме се и рефлексија указује као подручје које ни у својој сенци не може бити

спознато. Зато ће у оквиру песме „Реакција“ песник проговорити о измицању чак и рефлексивно спознатог предмета, али и измицању субјекта предмету: „Не успева. Измичеш ми. / Или боље рећи: измичем ја теби. / Као што маковима расутим по пољу / Измиче боја / Када сунце зажмури“ (Исто: 22). Ова двострука семантичка игра, рефлексија субјекта у објекту, или објекта у субјекту, остаће као могућност, где песник још једном утврђује поетику у којој не постоје утврђене и до краја уобличене семантике.

Нестабилност и неутврђеност самога знака, али и рефлексије као такве, у збирци *Жива решетка* резултираће нестабилношћу читавог света, који постаје подручје „Вртоглавице коју ствара / Магнетна игла“ (Исто: 25). Будући да „Ништа се овде не држи. / Шавови овог света / (шарено ткање душе) / Могу сваког часа попуцати“ (Исто: 24), поетика Војислава Карановића проговориће из одсуства. Фигура песника у оквиру варијанте песме „Поезија настаје“ афирмисаће не само одсуство знака, означеног, садржаја, и реципијента, који постаје непостојећа особа „која живи у непостојећем граду“ (Исто: 33), већ ће подразумевати и одсуство самога пошиљаоца. Смрт лирског субјекта, о чему је већ раније било говора, сместиће поезију у домен постхумности.

Субјект ће тако постати жива решетка, „кроз коју струји аморфни, неухватљиви свет“ (Радојчић 1997: 20), како то образлаже Михајло Пантић, и управо позиција живе решетке учиниће да субјект „слике пропушта кроз сопствено емотивно и рационално искуство“, закључиће Божовић (2021: 65). Управо нестабилност и потенцијалност света, и свих ствари, резултираће позицијом субјекта као пропустљиве мембране кроз коју се прелама искуство: „Но, избор је / Попут истренираног птичара / И моју крв нањушио. / Постао сам жива решетка. / Са пернатим клупком / Иза себе“ (Карановић 2005: 19). Читав песнички свет *Живе решетке* пулсираће у ритму кретања песничког субјекта, што ће се на концу схватити као нови вид могућности спознања света: „Све се кретало заједно са мном. / И све је пратило таласање / Мог даха. Имало / специфичан сјај; као да је / Са света спао један вео“ (Исто: 20). Ако биће ствари, у једној другој песми исте збирке, бива умотано „у најмање пет велова“ (Исто: 27), онда фигура песничког субјекта свакако представља корак ка спознању нутрине бића, иако још увек удаљен и недовољан.

У складу с нестабилношћу читавог песничког света, у коме лелујају предмети, знакови и садржаји, песнички субјект Карановићеве збирке такође ће се одликовати изразитом нестабилношћу. У песми „Псалм“ песнички субјект, саморефлексиван и свестан властите онтологије, додатно ће утемељити сопствену позицију – кроз принцип аналошке повезаности нестабилног микрокосмоса са макрокосмосом у стању флуидности: „Моја глава је зрно грожђа. / Лелујава завеса. / Сплет жилица. / Коштице стиснуте у танку опну“ (Исто: 17).

Песнички свет, флуидан и нестабилан, на ивици пуцања шавова, конституисан у збирци *Жива решетка*, у наредној збирци под називом *Стрми призори*, додатно ће утврдити себе у погледу константе песничког стварања Војислава Карановића. Варијанта најпознатије ауторове аутопоетичке песме у оквиру ове збирке проговориће о вртоглавици као природном стању света, која је сакривена у позицији *иза* језика. Уређена структура језика као система, чему нас учи сосировска лингвистика, у песми „Поезија настаје" скриваће нестабилни, вртоглави свет, који субјекту остаје недоступан: „Наоко, наше су реченице / Стабиле и мирне. / У суштини, то су / Вртоглави искази / Иза којих се назире / Једна чудна ошамућеност" (Карановић 2005: 51).

Вртоглави свет позициониран у подручју *иза*, дакле иза језика, знака, предмета, поље рефлексивности поетички ће утврдити као обману. Зато ће призори насловне синтагме читаве збирке бити означени као „стрми", а одблесак потврђен као варка, јер „призор траје до ивице мог погледа, / Потом се обрушава. Барица / Која се ствара у улегнућу асфалта / Превариће неког одблеском" (Исто: 39). Свет, констатоваће песнички субјект, осим што „изван мене постоји" (Исто), дакле као независно подручје које превазилази песничку рефлексију, указаће се у обиљу садржаја свога простора, а нутрина бића, на тај начин, као бесконачни простор скривености означеног: „Опусти се, иако те тај ритам оставља без даха. / Јер света ће увек бити више, његово / Обиље далеко ће нас надилазити" (Исто: 45–46).

Иако, како ће рећи песнички субјект песме „Ритам", „Света има за све! И превише!", укорењена у поетику измицања а обликована Карановићевим маниром никада заокружене семантике, збирка *Стрми призори* довешће у питање са́мо постојање бића, света, субјекта. Није ли читав свет само рефлексија у фигури божанства, питаће се песма „Опирање": „Увијање гуштеровог репа, / Откинутог од трупа, / У трави; / Надимање рибљег мехура, / Под водом, у дубини; / Откуцаји срца у мојим грудима – / Боже, да ли је / То у теби?" (Исто: 41). Отуда ће се и људско постојање релативизовати, јер „Смрт, и пре свега она, али / И безброј других појава / Убеђују нас у то да постојање / Није уз нас прионуло глатко / Мирно и до краја / Како је прионула рецимо / Маховина уз натрули пањ" (Исто: 49).

Позиција песничког субјекта у оквирима збирке *Стрми призори*, како то с правом примећује Гојко Божовић, задржала је карактеристике из *Живе решетке*, „сродном сликом субјекта који 'постоји на ивици / Провалије' (Карановић 1994: 17)" (Божовић 2021: 67), и „који интензивно осећа да је амбис с обе стране ивице и да је та ивица једина његова стајна тачка" (Исто). С једне стране, бивајући жива решетка, пропустљива мембрана кроз коју струји флуидни свет, песнички субјект Карановићеве збирке биће фигура која ће ослушкивати нутрину ствари, биће један од оних који су „дотицали

бȉло / Које је тукло у дрвету, / Металу или стаклу“ (Карановић 2005: 47). Међутим, песнички субјект ће, с друге стране, бити у позицији испитивања властитог постојања и онтологије. У том смислу значајно је поменути песму „Трезор“, која ће кроз својеврсну, замишљену комуникацију са реципијентом, отворити питање онтологије песничког субјекта у простору овако конституисане поетике.

Како ме сада замишљаш?

Да ли сам за тебе
Тек усковитлани песак
Што га ветар разноси
Подједнако на све стране?

Или је мој лик
Задржао какву-такву
Упорност својих обриса,

Па ме ти сада у машти
Видиш као вилењака
Заспалог у каменолому?

Мислим да разумеш
Шта покушавам на кажем.

Драго ми је што си сада
У заклону, на сигурном,
Далеко од свега оног
Што је овде, напољу.
(Карановић 2005: 52)

Доводећи у сумњу сопствене обрисе, сопствену егзистенцију, песнички субјект исповеда властиту онтолошку флуидност, док „заклон“ у коме је смештен реципијент потврђује тезу о фигури живе решетке чије карактеристике субјект и даље има. Док је реципијент „на сигурном“, песнички субјект је тај који заузима позицију апсолутне изложености.

У песничкој збирци *Син земље* Војислав Карановић ће развијати и ре-креирати поетичке ставове утврђене у претходним збиркама. С једне стране, песник ће и у овој збирци поетику градити на принципу флуидности и нестабилности света, измицању знака / значења, немогућности спознаје метафизичке нутрине бића ствари, и везивањем свог субјекта за плотско, док ће поезија у свом настанку, с друге стране, у најпознатијој аутопоетичкој песми променити смер свог произлажења, враћајући се поетској нутрини.

Песнички субјект Карановићеве збирке задржаће формирану позицију живе решетке из претходних збирки, па ће нестабилност света резултирати нестабилношћу субјекта, или ће пак, нестабилност субјекта манифестовати нестабилност света. Саморефлексивност биће одлика и субјекта песничке збирке *Син земље*, који ће се у оквиру песме „Обала" запитати: „Да ли сам ово ја? / Овај човек / Кога боли глава, / Пометен је, збуњен / И несигуран. / На све стране / Развејан" (Карановић 2005: 60). Промишљајући сопствену позицију, у оквиру исте песме, субјект ће властиту позицију микрокосмоса видети као могући интегрални део макрокосмичке слике: „И да ли су то моје очи, / Ови безбојни камичци / Које је на обалу / Избацило сиво јутро? / Таласају се обриси / Ствари" (Исто).

Поетика измицања и неухватљивости своју јасну позицију утемељиће и у оквиру ове, пете по реду, Карановићеве збирке. Поетика песничке слике која се спознаје готово у моменту ишчезнућа, у збирци *Син земље*, осим што ће заузимати поетичку позицију у оквиру поетског поступка, задобиће и позицију ауто/мета-поетичког говора. Карановићев лирски субјект приказује измицање као судбину песничког чина као таквог, па у песми „Ви, оголеле тополе" недвосмислено образлаже овакав поетички став: „Знам / Првих лепих дана / Потераћете ви нове листове, / А песници ће појурити / За неком новом сликом. // Стићи ће и / Ником ништа" (Исто: 61).

Ограниченост гносеолошких потенцијала субјекта и скривеност метафизичке нутрине ствари указаће се такође као једна од најуочљивијих песничких карактеристика збирке. Биће ствари још једном ће бити представљено као оквир који превазилази границе перцепције и чула, зато ће фигура анђела бити можда најбоља персонификација оваквог поетичког става у оквиру *Сина земље*, али и целокупног Карановићевог песништва, будући да „анђео је тако тих / Да његов лет ти / Не осетиш" (Исто: 57).

Поезија ће зато бити представљена као ограничени медијум. Знак не преноси садржај, не долази до сржи и нутрине ствари о којима пева, зато лирски субјект у песми „Опрез" указује на подручје живототворне енергије коју поезија не посредује: „Препустим / Се и песми коју пишем, / Или то барем желим. / Али, опрез! Оне су апстрактне, / Хладне. У песмама живот / Не трепери, чак ни као лист / У хербаријуму" (Карановић 2014: 160).

Међутим, Карановићев лирски субјект у збирци *Син земље* изложиће, у оквиру песме „Успон", скоро оптимистичну визију враћања на сам почетак, иако се пут чини неизвесним. „Мора се кренути од малог / И незнатног. Од црне / Тачке са крилца бубамаре" (Исто: 150), рећи ће поетски субјект, да би у завршним стиховима песме указао на потенцијалност доласка до обриса ствари, прапочетка речи, или пак чисте поезије, у крајњој семантици:

Ићи уским стазама, све ужим,
Непроходним. Пробијати се,
Као зрак кроз облак, или
Звер кроз шуму.
Све до врха, до тачке
Где је сконцентрисан и оштар
Живот, а смрт разређена
И лака. Одакле све ствари
Изгледају незнатне и мале.
Да би се потом кренуло
Доле, у неки облик.
Путељком, где се роне
Речи.
(Карановић 2014: 150)

Остајући доследан поетици потенцијалности и никада до краја уобличене и дефинисане семантике, у оквиру песме „Син земље", која је и дала наслов читавој збирци, Карановићев песнички субјект изградиће поље постојања и спознања света у домену рефлексије. Та рефлексивност, која је у претходним збиркама била смештена у подручју духа, дакле интелекта и менталних представа, сада се, међутим, позиционира у подручје душе, тј. емоционалног аспекта субјекта: „Земља не зна, да без нас / Не постоји. Да би без / Нас била гола / И узалудна / [...] / Душа: то је простор у коме / Земља једино постоји" (Карановић 2005: 62).

Најпознатија Карановићева аутопоетичка песма у варијанти збирке *Син земље* указаће на поезију као дубоку „усредсређеност, као поунутрашњени свет одабраних тренутака насталих у стварности и сачуваних у осетљивом искуству поезије", како ће то у свом разматрању закључити Божовић (2021: 68). Конституишући варијанту песме „Поезија настаје" на платформи човековог животног циклуса и дистинкцији између младости и старости, поезија се указује као поунутрашњено буђење. Поезија рођена и затворена унутар самог субјекта, дакле лишена утеловљења у језик, чини се као корак у откривању чисте поезије: „Поезија ми долази / Понекад у млад јутарњи час. / Песме у ствари више не пишем. / Будим се, и даље, у себи" (Карановић 2005: 73).

У збирци *Светлост у налету* песме, „већ одавно неповратно одземљене и много пре склоне слутњи и визији него дескриптивности [...] добијају још наглашенију светлосну димензију", закључује Гојко Божовић (2021: 70). Како, с друге стране, примећује Новица Петковић,

> Светлост и тама смењују се и преплићу у већини песама, да би се на крају – у последња два стиха заклопиле „као корице књиге". Велика осетљивост за видело и таму, и за њихово нијансирање постојала је и код Ми-

лоша Црњанског, нарочито у „Стражилову“. Али, за разлику од друге поеме, која на нас пре свега делује својом музикалношћу, Карановићева тиха песма доноси само тренутне слике и наговештаје: сенка, рецимо, „клизи, измиче“, док светлост „обасјава, зари све пред собом, / све у себи“ (Петковић 2007: 215).

Ова „суптилна лирика“, „написана пре за око него за ухо“ (Исто: 216), у фокус свога песничког поступка поставиће песничку слику, која ће се указати као крајње нестабилна, јер ишчезава у тренутку перцепције. У варијанти аутопоетичке песме „Поезија настаје“ песнички субјект ће тако проговорити о слици која постоји у неухватљивом моменту, при чему и слика сама одлази у домен неухватљивог: „Гледај у то / нетремице, јер визија у трену / одлеће, чим се макну трепавице“ (Карановић 2005: 81).

Будући конципирана на мотивима светлости и таме, у оквиру збирке *Светлост у налету* до највећег изражаја доћи ће оптички посредници и визуелна чула, па ће се слике често градити из положаја лирског субјекта смештеног крај / поред / иза прозора, који ће постати језик у својој онтологији, будући да „Језик јесте прозиран / али оно што се кроз њега види / невидљиво је“ (Исто). Објекат преноса ће се и у овој збирци указати као рефлексија, будући да у једној другој песми исте збирке, „Земља има црте твога лица. / И ово није прозор него огледало“ (Исто: 92).

Семантика, метафизичка нутрина, биће ствари, још једном ће бити потврђено у простору *иза*, постајући сенка појавности: „видео сам, сигуран сам, // ту сенку, што клизи, измиче, / и светлост у налету / како обасјава, зари све пред собом, / све у себи“ (Исто: 84). Позиција језика, као знака у коме биће ствари увек остаје негде *иза*, у Карановићевој збирци биће додатно проблематизована у смислу адекватности медијума песничке уметности, будући да сада у песми „Ван Гог у пољу“ песнички субјект жели да посегне за поступцима својственим сликарству: „моја рука тражи кичицу, изговор“ (Исто: 86).

Како се више пута поменути манир поезије Војислава Карановића огледа у поступку у коме семантика никада не добија пуну идентификацију, већ један семантички наговештај подрива други, једна се могућност уобличава док се друга, опречна, назире, тако ће и *Светлост у налету* поништити онтологију бића које се налази у простору иза знака. Поетика по којој знак скрива други знак, чија нам нутрина измиче, у којој биће предмета остаје скривено, поништиће аутопоетика из песме „Предмети“, који „су коначно / то што јесу, што су одувек / желели да буду: / глуве контуре од стакла, дрвета, метала“ (Исто: 103). Спознајући предмете у једнодимензионалној онтологији, Карановићева збирка несумњиво прави искорак у погледу развојне линије песништва, и то у погледу ништења једнога од базичних поетичких ставова. Семантичка игра Карановиће-

вог дискурса се тако, и у збирци *Светлост у налету*, наставља и продубљује.

Измештање рефлексије из подручја духа и позиционирање у простору душе, начињено у збирци *Син земље*, посебан значај добиће у оквиру седме Карановићеве збирке *Наше небо*, збирке која ће подручје емоционалног одредити као једини простор у оквиру субјекта који поседује макар какву гносеолошку моћ. Варијанта програмске песме „Поезија настаје" тако ће у оквирима ове збирке утврдити измењену позицију са које произлази песништво Војислава Карановића. Сазнање још увек бива експлицитно означено као подручје ограничења у смислу опажаја, зато песник задржава мотиве стакла / прозора, које је формирао са претходном збирком: „Жена у црној јакни, омотана белим шалом, / носећи у руци котарицу прекривену / крпом неодређене боје, нестаје / у улазу зграде преко пута. // Лица приљубљеног уз прозорско / стакло, то успевам да видим" (Карановић 2014: 274). Међутим, већ у наредним стиховима песнички субјект констатује као „опис и нарација убијају поезију, јер / свет / увек виде као нешто споља, намећу нам / дистанцу" (Исто). Иако, дакле, песничко утеловљење песме у речи удаљава знакове не само од значења, већ удаљава знакове једне од других, језик се јавља као неминовност, као једини посредник који је песнику доступан, јер „чиме и како говорити о свету и себи, / ако не тако, описујући и причајући?" (Исто) Прихватајући, дакле, језик као нужно, иако неодговарајуће средство посредовања, песник ће своју поетику јасно утемељити у подручју емоционалног: „Осећање – једино је оно битно. Имати га у себи, / из њега говорити" (Исто).

Поводом седме Карановићеве збирке Божовић (2021: 71) примећује да „небо постаје основни хоризонт", а оно управо постаје језик у својој бити, па би се могло рећи да је ова Карановићева збирка донела особену позицију песничког инструмента који није више само медијум, посредник, који увек остаје на пола пута до упризорења, већ сада поприма карактеристике из неосимболистичког наслеђа, постаје креативна инстанца у чину настанка поезије. Потрес, изазван „у мисли једног / њеног становника, / оног што се сетио / речи: живот" (Карановић 2014: 272), преноси се и на „небо језика" (Исто), чиме се указује на живототворност језика као медијума. Иако сазнајна моћ остаје са утврђеним ограничењима, језик јесте тачка у којој се песнички чин развија: „то се ништа не дешава / тамо, споља. Нити то / опажају чула твог тела. / То чему си за трен / био сведок дешава се само / у души твога језика" (Исто: 280).

Измештање спознаје из домена духа у домен душе, у збирци, дакле, представља готово исцељујући песнички чин. Будући да је језик од неадекватног медијума израстао у подручје обликотворне инстанце, чини се да је гносеолошка рана, узрокована вишедеценијским расцепом између знака и означеног, бића и језика – коначно

зацељена. Песма под називом „Рана“ у оквиру збирке *Наше небо* указује на сам језик као тачку у којој се догодило зацељење: „Али, не постоји рана која на крају / није зарасла. И овај разрез убрзо / прекрива млада кожа неба“ (Карановић 2014: 278). Млада кожа као подручје младога језика у феноменолошком смислу, који и јесте поезија у основном значењу, дакле језика на извору, јесте искра у којој се указује подручје чисте поезије, која, у оптимистичној песниковој визији, сада не изгледа као никада достижно подручје.

Осма песничка збирка, под називом *Унутрашњи човек*, позабавиће се, на особен начин, питањем односа субјекта и света, које се протеже кроз читав песников опус. Песнички субјект бележи потребу за спознањем сопствене нутрине, па ће збирка испољити тежњу ка досезању „унутрашњег бића“, „које неће остати затворено за спољни свет већ ће силно желети да га испуни својим имагинативним доживљајима и увидима“ (Божовић 2021: 74). Однос са светом указаће се као креативни процес будући да је фигура човека попримила одлике створитеља, који ствара ни из чега. Тако ће у песми „Стварање“, у почетним стиховима, песник записати „Човек ствара човека. / Ствара га лако, без грча / и напора“ (Карановић 2014: 332), да би само неколико стихова након тога аутор и језик довео у исту раван креативног процеса: „Али човек говори, и сваком / својом речи он ствара / човека“ (Исто). Однос субјекта и света тако ће се, у збирци *Унутрашњи човек*, градити у семантици бесконачне игре креативног чина субјекта и језика.

С друге стране, готово оптимистична визија о могућности досезања подручја чисте поезије, изграђена у претходној збирци, у оквиру песама збирке *Унутрашњи човек* вратиће се песимизму и поетичком ставу о немогућности спознања бића, а ишчезнуће предмета / знакова / значења постаће главна идејна нит читаве збирке. „Трудим се, покушавам да задржим / и сачувам нешто“ (Исто), гласе почетни стихови песме „Нестанак“, да би у завршници песме лирски субјект јасно проговорио о ишчезнућу, како предмета тако и рефлексија: „јер неко све више односи, из / моје куће краде. Нестају ми / подједнако ствари и / привиди ствари“ (Исто: 324).

Прапочетна реч, трансцендентално знање и само биће ствари указаће се као удаљено, а Карановићев песнички субјект ће узрок оваквога стања видети у карактеристикама савременог друштва које у први план ставља рационални део човекове личности. Развијање духа, а не душе, биће она тачка у којој ће Карановић проблематизовати савремену концепцију живота, па ће у песми „Дете учи“ песник записати: „Знање расте, искуство је све / веће, али дете, њега / све мање у човеку има“ (Исто: 316). У погледу генезе песништва Војислава Карановића ова поетичка карактеристика, коју готово да можемо одредити као подручје ангажованости, свакако представља искорак из линије ауто-мета/поетичког певања.

Најпознатија песма Војислава Карановића, с друге стране, у варијанти збирке *Унутрашњи човек* проговориће о односу песништва и живота. Указујући на песништво као подручје чији говор превазилази референцијаност у оквиру опипљивог света, уплив живота у песништво одредиће се као тачка која „чини да поезија / дрхти, тетура / једва одржава / равнотежу“ (Исто: 326).

Девета и последња збирка у ауторовом досадашњем стварању израста на тежњи која је конституисана већ у самим почецима стваралаштва Војислава Карановића. *Избрисани траґови* формираће се на поновном трагању за простором чисте поезије, што се опет указује као кривудав и неизвестан пут. Изграђујући човекове сазнајне моћи и само биће / субјект у подручју рефлексије, Карановић ће наново активирати мотиве стакла / огледала, а сам језик, изједначен са субјектом, поново ће бити проблематизован у смислу моћи трансфера значења. У песми „Опис“ рефлексија ће се изградити као иманентна црта човековог бића, чиме се поново наглашава ограничена гносеолошка моћ: „Пред огледало, иако све на свету / Претвара у огледало. Има ли смисла / Тог човек описивати? Има ли речи / Која је нешто друго а не његов опис?“ (Карановић 2020: 209).

Трагање за чистом поезијом развијаће се кроз потрагу за изворним језиком, оним прапочетком, способним да уприсутни само биће ствари, у чему се језик који познајемо, и којим се служимо, указао као неадекватан. Удаљавање од прапочетног, изворног језика, као последице ограничених моћи самог субјекта, биће јасно назначено у оквиру песме „Избрисани трагови“: „Са школске табле сам обрисао / Прва написана слова, / Велика и мала, / [...] / Након тога почело је све / Да се брише“ (Исто: 216). О овако конституисаном песничком ставу проговориће и песма „Речник“, у којој се препознају јасне назнаке тежње ка метафизичкој нутрини кроз тежњу за језиком на његовом извориштy. „Не онај речник, онај предмет / Који речи затвара у кавезе“ (Исто: 210), записаће песник, „Него онај речник који је кућа / У коју се, након лутања / По небеским пространствима / Враћају звезде и уморне лежу // У постељу од људског даха“ (Исто).

Како је Војислав Карановић током година стварања задржао манир да никада до краја не уобличи једно значење и један поетички исход, тако ће и у оквиру збирке *Избрисани траґови* у визији немогућности досезања изворне поезије, бића, језика, искрсавати наговештај о новом језику који, на концу, досеже до песме. Девета варијанта аутопоетичке песме „Поезија настаје“, кроз слику двоје људи, визију могућег љубавног сусрета, или пак еротског загрљаја, доноси и слику речи које проналазе песму, и постају једно: „Ти људи личе на песму / Док се ствара. Ненадани сусрет / И речи песме оставља без даха, / У немом загрљају“ (Исто: 223). Иако тај загрљај остаје нем, дакле непреносив, чини се да у поезији Војислава Карановића у најновијој фази ипак искрсава чиста поезија као могући исход потраге.

Поезија Војислава Карановића, сагласна је критика, представља један од најбољих песничких опуса које савремена српска књижевност познаје. Осим што је изградио особен и препознатљив песнички стил и поетичке константе којих ће се, уз мање модификације, чврсто држати током четири деценије стварања, ауторов опус је и подручје које је на нове генерације песника извршило најснажнији утисак. Драган Бошковић (2014: 384) рећи ће тако да „ова поезија јесте мера савременог српског песништва, која у поетикама других песника остаје уписана и као несвесни цитат и као завет песничке имагинације", додајући притом „да савремено песништво гледа Карановићевим очима или не гледа уопште" (Исто).

Ова поезија свакако да јесте „велика поезија у поезији ненаклоњено време" (Исто: 384), и зато, ако негде, у неком простору, макар и у наговештају, постоји нада за досезањем и спознањем подручја чисте поезије, онда га свакако треба тражити нигде другде до међу стиховима Војислава Карановића.

Извори

Карановић, Војислав. *Дах ствари: изабране песме.* Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис", 2005.

Карановић, Војислав. *Поезија настаје: изабране песме*. Београд: Народна библиотека Србије, 2014.

Карановић, Војислав. *Завичај у коме нема никога: изабране песме*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић" – Народна библиотека Србије, 2020.

Литература

Bart, Rolan. „Smrt autora". U: Miroslav Beker. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, 176–180.

Bašlar, Gaston. „Poetika slika". U: *Pesnička slika*. Prir. Miloslav Šutić. Beograd: Nolit, 1978, 49–57.

Божовић, Гојко. „Како поезија настаје? Од растављеног језика до обновљене блискости у поезији Војислава Карановића". У: *Поезија Војислава Карановића*, зборник радова. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић" – Народна библиотека Србије – Институт за књижевност и уметност, 2021, 57–81.

Бошковић, Драган. „Карановић: Где је песма?" У: Војислав Карановић. *Поезија настаје: изабране песме*. Београд: Народна библиотека Србије, 2014, 383–391.

Бошковић, Драган. „'Покрети' Војислава Карановића или: Како (ни) сам положио последњи испит на основним студијама". У: *Поезија Војислава Карановића*, зборник радова. Београд: Задужбина „Де-

санка Максимовић“ – Народна библиотека Србије – Институт за књижевност и уметност, 2021, 17–36.

Брајовић, Тихомир. „Речи и слике“. У: Војислав Карановић, Ненад Шапоња, Саша Радојчић. *Речи и сенке: избор из транссимболичког песништва деведесетих*. Прир. Тихомир Брајовић. Београд: Просвета, 1997, 5–23.

Крагујевић, Тања. „Трактат о слици, дарови замишљеног“. У: *Поезија Војислава Карановића*, зборник радова. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије – Институт за књижевност и уметност, 2021, 247–268.

Петковић, Новица. *Словенске пчеле у Грачаници: огледи и чланци о српској књижевности и култури*. Изабрао и прир. Драган Хамовић. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Радојчић, Саша. „Војислав Карановић: Субјект као поље сила“. *Реч*, часопис за књижевност и културу, број 32, 1997, 19–21.

Радојчић, Саша. „О песништву Војислава Карановића“. У: Војислав Карановић. *Поезија настаје: изабране песме*. Београд: Народна библиотека Србије, 2014, 15–24.

Стојановић Пантовић, Бојана. „’Поезија настаје’ – програмске варијанте једне песме Војислава Карановића“. У: *Поезија Војислава Карановића*, зборник радова. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије – Институт за књижевност и уметност, 2021, 37–56.

Šutić, Miloslav. „Uvod“. U: *Pesnička slika*. Prir. Miloslav Šutić. Beograd: Nolit, 1978, 5–38.

Ivana Tanasijević

A View Through a Closed Window: The Phenomenological Hiatus of Vojislav Karanović's Poetry

Summary

The paper aims to show the genesis of this particular poetic expression, which developed over a wide span of four decades, by highlighting the basic poetic postulates on which Vojislav Karanović's poetry was formed, through the analysis of individual poetry collections. Highlighting as the basic characteristic of the author's poems their autopoietic and metapoietic nature, the position of the poem which, no matter what it talks about, actually talks about poetry and the poetic act, the paper also traces the development of individual poetic attitudes through nine poetry collections. The beginning of the author's poetics in the key of neo-avant-garde experiment is considered both in terms of the traces that he will manifest in subsequent collections, and in terms of the undoubted creative transformation in the direction of transsymbolist ideas.

Built in the space of instability of the world, subject, language, in the ontology of the poem in which signs slide, slip away, move away, and the poem always

remains somewhere behind, the poetry of Vojislav Karanović creates a special position of poetry that searches for the sign, language, the being of things, poetry and, ultimately, the lyrical subject itself. Building, on the other hand, a poetic manner in which the final identification of the sign never comes, where semantics, once hinted at, already annihilates itself in the next poem / next verse, the poet has built an opus in which interpretation always moves on the edge of a multitude of possibilities, which is why the work views Karanović's work from the position of a special poetic game that never ends.

Defining the poetry of Vojislav Karanović as "the great poetry in an unkind time", the paper in its conclusion points to the importance of the author's poetry, both from the perspective of the poetic revolution that the poet made in his transsymbolist beginnings, and in terms of the influence that this opus has had on generations of contemporary poets.

Keywords: Vojislav Karanović, the neo-avant-garde experiment, transsymbolism, autopoetics, metapoetics, poem, sign, language, phenomenological hiatus

Примљено: 20. 3. 2025.
Прихваћено: 20. 11. 2025.

Наташа ГОЈКОВИЋ
natasa.gojkovic@uns.ac.rs
Педагошки факултет у Сомбору
Универзитет у Новом Саду

ПЕРЦЕПЦИЈА ПРОТОКА ВРЕМЕНА У РОМАНУ *КРОТИТЕЉИ ВРЕМЕНА* МИОМИРА ПЕТРОВИЋА И *ДЕТЕ У ВРЕМЕНУ* ИЈАНА МАКЈУАНА

Апстракт: Савремени научни токови дефинишу време као део просторно-временског континуума који, схваћен на апстрактан начин, представља једну врсту координатног система у оквиру којег се одвијају физички догађаји. Више од пола века у британском роману присутна су поигравања на темељу појмова временске инверзије, теорије паралелних и алтернативних светова, квантне механике и постајнштајновске пластичности времена и простора, који јунацима романа омогућавају да, зарад будућности, интервенишу у прошлости. На темељу идеје Зорице Ђерговић Јоксимовић, о времену као равноправном јунаку романа, овај рад бави се употребом различитих аспеката времена као литерарног средства у сврху осветљавања, али и замрачивања топоса губитка и (не)постојања у роману *Кротитељи времена* Миомира Петровића и *Дете у времену* Ијана Макјуана. У том смислу настојаће се повући паралеле између ова два романа, те истаћи сличности и разлике у приступу и третирању поменутих топоса.

Кључне речи: време, губитак, постојање, временска инверзија, епифанија

Увод

Појам времена је нераскидиви део људског поимања стварности и света око себе. Време као загонетна фасцинација и списатељско средство јавља се од детаљних приказа епохе и разочарања која носи сазревање код Марсела Пруста (Marcel Proust), преко вртоглавих унутрашњих експеримената Вирџиније Вулф (Virginia Woolf) и Џејмса Џојса (James Joyce), до дословно обрнутог тока времена Мартина Ејмиса (Martin Amis) и неовикторијанског наратива Саре Вотерс (Sarah Waters).

Речник Матице српске време дефинише као „један од двају (поред простора) објективних и свеобухватних облика постојања материје који се испољава у виду непрекидног, континуираног трајања".[1] Према ранијим поимањима времена,[2] оно је посматрано као апсолутно и непроменљиво, да би Ајнштајнова (Albert Einstein) општа теорија релативности и компоненту времена представила као нешто

1 Дефиниција преузета са https://archive.org/details/recnik-srpskoga-jezika-2011/page/162/mode/2up Приступљено: 20. 4. 2024.

2 Видети: Јовановић Козловски, Радмила. 2019. „Функционалистичко објашњење простор-времена". *THEORIA 2*, No. 62, 119–131.

ORCID 0000-0001-8888-7053
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.13

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
821.163.41.09-31 Петровић М.
821.111.09-31 Макјуан И.
82.01

променљиво и комплексно. Штавише, Ајнштајн је закључио да свако референтно тело има сопствено време, што готово нужно наводи на закључак да време не може да се посматра као нешто монолитно, већ као мноштво разноликих поимања: два догађаја могу деловати истовремена једном посматрачу, али не нужно и неком другом; могуће је и да се два просторно одвојена догађаја појаве по било којем редоследу – у зависности од тога из којег референтног оквира их посматрамо.[3]

Осим времена, и појам простора перципира се као вишеструк, па тако Миленковић наводи Фукоову (Michel Foucault) тврдњу да простор као једнак себи, као место, у самом себи већ садржи апсолутни други простор, или барем могућност другог простора (2015). Просторно-временски континуум перципира се као четвородимензионални ентитет (три димензије простора и једна временска димензија) чије је једно од најважнијих својстава закривљење под дејством материје. Ајнштајнове теорије релативности подлога су теоријама квантног поља, и појмови којима се оне баве – црна рупа, Шредингерова мачка, парадокс близанца, сингуларност – навели су мислиоце да другачије поимају време и стварност у којој се налазе.

Макјуанов (Ian McEwan) роман *Дете у времену* (*The Child in Time*, 1987)[4] већина књижевних критичара сматра прекретницом у његовом стваралаштву, колико с обзиром на начин вођења наратива, толико и с обзиром на садржај.[5] Наиме, његови претходни романи – *Утеха странаца* (*The Comfort of Strangers*, 1981) и *Бетонски врт* (*The Cement Garden*, 1978), као и збирке приповедака *Прва љубав, последњи обреди* (*First Love, Last Rites*, 1975) и *Између чаршава* (*In Between the Sheets*, 1978) – обиловали су сценама перверзног насиља, физичког пропадања, телесних течности и психопатолошких стања, због којих је писац зарадио надимак Макабрични.[6] Радња у овим делима тече јасно и равно. Романом *Дете у времену* пак, Макјуан се удаљава од дотадашњих, до гротеске доведених садистичких призора и, како Брајан Мартин (Brian Martin) оцењује, „његова готичка адолесценција уступила је место увидима живота одраслог и зрелог човека“[7] (Martin 1987: 40). Малколм Бредбери (Malcolm Bradbury) о Макјуановим романима из осамдесетих година двадесетог века го-

3 Видети: https://www.technologyreview.com/2012/08/22/184151/special-relativity-and-the-curious-physics-of-chronology/

4 За потребе овог рада користиће се превод Владимира Д. Јанковића из 2018. у издању Чаробне књиге.

5 Видети: Slay, Jack, Jr. 1996. *Ian McEwan*. New York: Twayne Publishers; Cooke, Judy. 1987. “Time Stands Still”. *Listener;* Tonkin, Boyd. 1987. “In at the Birth”. *New Statesman*.

6 Ијан Макабрични, енгл. Ian Macabre. Игра речи ауторовим презименом,

7 “His Gothic adolescence has given way to adult life and grown-up insights.” Превод на српски: Н. Г.

вори као о приповестима о несавршеној невиности. Место радње у претходним Макјуановим романима неименовано је урбано беспуће *(Бетонски врт)*, или се оно час скрива, час разоткрива као Венеција *(Утеха странаца)*, док *Дете у времену* јасно дефинише Лондон као место збивања – нејасно у ком периоду, али наслућује се релативно блиска будућност.

Радњу води традиционални непознати наратор и то са тачке гледишта главног протагонисте, Стивена Луиса, чијим виђењем су обојена мишљења и поступци свих осталих ликова у роману. Може се претпоставити да је овакав литерарни поступак у служби третирања времена: Стивен знатан део времена проводи сањарећи и, на тај начин, читалац се креће заједно с њим напред-назад кроз време, сазнаје о трагедији у недавној прошлости која је узрок дешавања у садашњости, као и о детињству проведеном по базама РАФ-а[8] у топлим крајевима, о путешествију по Турској и Авганистану након колеца, и амебној дизентерији од које се тамо разболео, каријери Чарлса Дарка, његовог издавача, а касније министра у британској влади. Одјек оваквих техника присутан је касније, у *Искупљењу* (*Atonement*, 2001), Макјановом метафикцијском роману у којем уз технике вишеструких тачака гледишта, непоузданог приповедача, флешбекова и предвиђања, трагична грешка, губитак, кривица и покушај искупљења призивају *Дете у времену* као мање комплексан наратив, али једнако снажан, дирљив, психолошки уверљив и уметнички беспрекорно састављен.

Роман *Кротитељи времена* (2023) Миомира Петровића, за разлику од Макјановог дела, не представља прекретницу у ауторовом стваралачком опусу, већ својеврсни елегантан наставак романа објављеног 2016, *Кућа од соли*. Термин *наставак* овде користимо с извесном задршком, с обзиром на то да се само поједине епизоде и протагонисти *Куће од соли* појављују, попут еха, и у *Кротитељима времена*, и то управо у сврху сужавања временских ходника којима Петровићеви јунаци главоломно прескачу из прошлости у садашњост и назад, губећи при томе идентитет(е), па и живот.

Веома је упечатљива омеђеност сваког од двадесет једног поглавља Петровићевог романа прецизним временским интервалом, и то већ у самим насловима – као што је, на пример, наслов петог поглавља: „Блага измаглица на површини реке Арно (петак, 22. март 1930. године, од 21.30 до 21.48)". У поређењу с романом *Кућа од соли*, где су поглавља обележена годинама, овде се уочава убрзавање темпа радње, готово стакато ритам кретања из садашњости у прошлост, и обрнуто, врло вероватно у суженијем маневарском простору, како физичком тако и оном менталном. Тако се радња у *Кући од соли* са Балкана усковитлава и по Бизерти, Риму, Паризу,

8 Краљевско ратно ваздухопловство Уједињеног Краљевства (The Royal Air Force).

Амстердаму и Копенхагену, док се у *Кротитељима времена* она одвија под компримованим ваздухом тесних београдских улица, додатно загушљивих због слутње надолазећег ратног обруча чија знамења свако мало искрсавају у тексту, и који ће Европу по други пут бацити на колена.

Проблематиком временских и временско-просторних (не)књижевних загонетки, које неминовно повлаче и оне идентитетске, наговештеном у роману *Кућа од соли* судбином главног јунака који преузима различите идентитете у зависности од географских координата на којима се налази и друштвених околности у датом времену, Петровић се делимично бави и у роману *Средишња пустиња* (2021), али ово дело лишава тајанства и заноса предратних времена.

Јунаци су овде због тектонских друштвених потреса заробљеници просторног симулакрума (који и сам постаје протагониста романа) и принуђени да своје већ дефинисане идентитете преобликују до граница карикатуре. *Средишња пустиња* и *Кротитељи времена* су, тако, у једном необичном, међузависном односу – иако се радња другог романа дешава више од осамдесет година пре радње првог, и протагонисти нису ни у каквој међусобној вези, она нејасне бојазни оваплоћује, кошмарне слутње остварује на јави, а удаљене прогонитеље доводи тик до кућног прага, те се чини да поновна запитаност у *Средишњој пустињи* буди авети за које се мислило да су заувек нестале:

> Човек одвајкада сањари о пустоловини, често намеће себи лутање, али и лутање на крају проналази неки циљ. Ово пак што осећам под ноћним пустињским небом више је *нестајање*. Побећи од света можда значи и толико дубоко заронити у себе самог да се на крају физички нестане (Петровић 2021: 27).

Београдски часовничар и лондонски писац

Представљање главног јунака романа наизглед се нехајно преклапа са јасном, мрачном претњом новог ратног сукоба. Петровић на овај начин појачава утисак *Et in Arcadia Ego*,[9] продубљујући јаз између мистериозне приче коју бисмо желели да читамо и ужасне стварности која је на „једној удаљеној географској дужини" (Петровић 2023: 15) у истом том тренутку једина могућа прича неким другим људима. Тако се пред читаоцем ређају идилична јутра на Сењаку, Прва међународна ваздухопловна изложба на Сајмишту, лагани ручкови и првокласним коњаком и

9 *Et in Arcadia Ego*, лат. = натпис на надгробном споменику у Аркадији (древној пасторалној области у Грчкој), на слици неокласицисте Николе Пусена, у значењу да је смрт присутна чак и у тако идиличним крајевима каква је била Аркадија, дакле – неизбежна је.

балканском верзијом диксиленда зачињене вечере, раме уз раме са Хитлеровим тајним седницама, рушењем главне синагоге у Минхену и бегом Сигмунда Фројда од нациста. Петровићеви јунаци неретко носе једну врсту трагичне грешке учињене у прошлости, или захваљујући породичном генетском запису, или су пак обележени друштвеним околностима које их бујично носе у правцу на који немају готово никакав утицај, те ни Коста Рибићевић није изузетак – млађи је брат трагично настрадалог Милоша, син је оца разочараног што га овај неће наследити у шпекулантским подухватима, незаинтересовани је љубавник интересантних жена, конструктор је астрономаријума и могуће паклене машине забрањеног знања. Назире се пријатно позната пишчева матрица којом описује углађеног младог господина савршених манира и одеће, и помало анксиозне запитаности над животом и смислом. Можда се чини познатим живописно Костино порекло јер Петровић из романа у роман доследно примењује мајсторство заната сликајући до најситнијих детаља породичне каприце и необичности, од хајдучије, преко дипломатије и морепловства, до тетака уседелица и дворских лифераната. Између ових фактографских виђења, понегде готово неприметно ушушканих у причу, а другде огољених до узнемирујућих, опомињућих детаља, одвија се лична историја Константина Косте Рибићевића, потомка хајдука из подвелешког села Рибаћа, сада угледног власника компаније са три продајна салона луксузне робе у Београду.

А онда се тај готово сасвим препознати Коста у својим буђењима указује као особа неухватљивог сопства, и од тог момента пред читаоце израња својеврсно ремек-дело цикличних идентитета, мотива и догађаја. Узрок свих поступака, веома брзо се открива, јесте наручени астрономаријум, астрономски сат, уређај који у основи садржи вечити календар, мери мене Сунца, Месеца, па и других планета, на различитим географским подручјима. Тек узгред наводећи да Коста одавно сматра да време не тече линеарно и да не одлази нигде неповратно, писац открива булгаковљевску опасност разоткривања знања скривених човеку, знања оностраног, опасност која вреба управо оне које је сама обележила глађу за (са)знањем. Тиме Петровић суптилно сугерише да је конструисање астрономаријума и последица: од момента његовог првог откуцаја развија се прича која уједно води и његовом настанку.

Макјуанов јунак Стивен Луис сличан је Петровићевом Кости јер је дефинисан неиспуњеним очекивањима: он је отац невидљивог детета, супруг отуђене жене, син који се замало није ни родио, дечији писац који није имао намеру да напише књигу за децу и члан Поткомитета за читање и писање чијег је рада резултат донет ван тог тела, без икаквог утицаја његових чланова. Стивен је најпре виђен усред саобраћајног колапса пред Воксол бриџом и, захваљујући Макјуа-

новом лаганом увођењу у причу, трагедија коју његов јунак носи са собом још се ни не наслућује. Уместо тога, већ у неколико првих реченица открива се да је пред читаоцем Лондон са дистопијским елементима, врло вероватно у некој претпостављеној будућности јер, према речима Дејвида Малколма (David Malcolm 2002), у роману су тенденције владе Маргарет Тачер (Margaret Thatcher) из осамдесетих година двадесетог века представљене као остварене чињенице. Дерек Рајт (Derek Wright) истиче да ухваћени у застоју аутомобилског саобраћаја, наспрам пешачког који се креће, имају утисак да их нешто полагано носи уназад (1996), што се може тумачити у кључу релативности времена и простора, која ће постати видљивија нешто касније у роману.

Зорица Ђерговић Јоксимовић (2009) подсећа да оно што је за јунаке садашњост, то је за читаоце будућност. Лагано се крећући кроз наратив читалац види наоружане полицајце, просјаке са дозволама за просјачење и приватну службу хитне помоћи, те схвата да и Лондон и Вајтхол и састанак Поткомитета, на који се Стивен упутио, представљају само литерарни вео иза којег ће постепено, као у успореном филму, тек на двадесетој страни сазнати окосницу романа и свих Стивенових поступака. Макјуан с лакоћом прелази из пасуса о омраженом лорду Парментеру, председавајућем Поткомитета чији је Стивен био невољни члан, у пасус о Стивеновој трогодишњој кћерки Кејт, за коју, након неколико страница испуњених нимало банално дочараном породичном идилом, писац открива да је нестала док је са оцем, једне суботе, чекала у реду на каси супермаркета. И Стивен и читаоци пребачени су из „утиска пригодне позорности“ (Макјуан 2018: 13) на састанку, у јутро које је почело сањивим супружничким нежностима, дечијим песмицама и женом која продаје лизалице, а завршило се унезвереном потрагом по супермаркету, страхом који је био „превише очигледан, превише силовит“ (Исто: 21), ужасном једноставношћу догађаја: „Отишао је у куповину с кћерком, изгубио ју је и сад се без ње враћа кући да то каже својој жени“ (Исто: 25). Роман обилује оваквим директним нараторовим запажањима у виду Стивенових мисли. Зорица Ђерговић Јоксимовић истиче да код Макјуана супермаркет „израста у злокобни вир цивилизације која гута своју децу, у својеврсно постмодерно светилиште неког злог бога коме се невољно приноси људска жртва“ (2009: 94) и то повезује са Бодријаровом *(Jean Baudrillard)* тезом да супермаркет генерише око себе симулацију, надстварност. Након осећаја да су и време и простор и све у њему стали, насупрот протагонисти који се, као на филму, једини крећу – али као на вртешци с које не може да сиђе, Макјуан прелази на звучне манифестације Стивенове трагедије: „У глави му је тутњала музика, бучна, силовита, оркестрална и растројена; нескладни тонови лагано су измицали слуху док је стајао и држао се за рукохват [...]“ (Макјуан 2018: 25). Реченице овако

комплексног језика појављују се углавном у кризним тренуцима у роману, сматра Малколм (2002).

Код Петровића се такође запажа снага звука у служби психолошког ефекта:

> Десетак секунди касније, након последње детонације и авионског налета, настао је тако свеобухватан и заглушујући мук да је преживелима деловало да ће оглувети од толике напрасне тишине (Петровић 2023: 48).

У *Кроштељима времена* снага звука управо је у његовој пригушености:

> На кожној подлошци испред њега налазио се лондонски механизам који је, навијен током јучерашњег дана, исправно и тихо куцао. Био је то тек пулс пацијента који је показивао да се организам још бори, да ће успети да настави живот (Исто: 36).

Као да откуцаји механизама астрономаријума диктирају интензитет свих осталих звукова: „Коста је наћуљио уши да из шумова и дисања свог помоћника наслути како је дотични господин примио вест“ (Исто: 58). У Костиној радионици, мрачној, баршуном пресвученој, влада тишина прецизности и самосавлађивања, насупрот спољњем свету у којем су све чешћи крвави обрачуни неконтролисано водили општој разуларености. Петровић као да истовремено штити свог јунака од злослутних догађаја само неколико стотина километара удаљених, али га помало и прекорева због несвесности о њима, ненаметљиво на тај начин подвлачећи историјски несклад очекивања, стварности и делања, типичних за ове географске просторе:

> У тачно девет часова и четрдесет минута изјутра, док је Коста возио свој кабриолет осунчаним улицама Београда, са тршћанског плочника слаганог од равних каменех плоча у преплету три-два-један-три спирана је шмрковима крв двојице Скјавона. Мешавина воде, крви, крљушти, рибљих глава с оближње пијаце и листића са расцветалих ретинодских акација поскакивала је преко граница каменех плоча и сливала се кроз масивне гвоздене решетке отвора за канализацију, продирући у подземље лучког града. [...] Седам стотина километара одатле ка југоистоку, Константин Рибићевић је паркирао бугати у Молеровој улици, где је кренуо да посети свог пријатеља, астронома Јована Паламинија (Исто: 77).

И Макјуанов Стивен има свој простор бега од *разуздане їомиле* у којој га његов губитак приморава да борави. Наиме, након нестанка детета, Стивен опсесивно претражује прометне улице показујући фотографије своје кћерке пролазницима, бебиситеркама, мајкама, посећује породице чија су деца преминула у последњих шест месеци, јер је, по једној од његових теорија, Кејт отета да би заменила неко изгубљено дете. Ђерговић Јоксимовић (2009) овде види Стивена као

дете западне вере у рацио и науку, и уверења да за свако питање мора постојати и одговор. Макјуан тврди да су овакве активности на Стивена деловале попут анестезије.

Када се једног дана, тако анестезиран, вратио кући, сазнао је да је његова супруга Џули отишла у некакво одмаралиште у Чилтернсу, на неодређено време. Фотеља у којој је она скутрено седела све време од Кејтиног нестанка, постаће Стивенов простор скривености од спољњег света:

> [М]инути су пролазили, време у току којег је могао да осети како збијено пуњење фотеље мења облик и од Џулиних контура поприма његове; беху то празни минути, као и сви остали. А онда се скљокао, и остао непомичан први пут после ко зна колико недеља (Макјуан 2018: 32–33).

Наведена ауторка тврди: „Тај позитивистички дух дословног изгарања у физичком трагању за одговором довешће га до потпуног слома и кататоније" (Ђерговић Јоксимовић 2009: 96). Стивен ће наредну годину проводити уз скоч,[10] пред телевизором, гледајући пренос Олимпијских игара и посебан канал који је финансирала влада, специјализован за телевизијске игре, ток-шоу и рекламе. Осим позива пријатеља на које није одговарао, врућине за коју писац сугерише да је тог лета била потпуно неуобичајена за Велику Британију, те одлазака једном недељно на састанке Поткомитета, Стивенова једина копча са реалношћу била је, апсурдно, готово надреална ескалација совјетско-америчког сукоба на спринтерској стази Олимпијских игара, која је кулминирала међусобним оптужбама за шпијунажу, руским затварањем граничног прелаза код Хелмштета[11] и вртоглаво брзим подизањем борбене готовости на нуклеарном нивоу.

Макјуан карикира могућност светског обрачуна који прети да збрише свет какав знамо, што тумачимо двојако: као опомену невероватној лакоћи повратка на варварски модел понашања (какав се приближава Костином животу) због бесмислених сукоба око, већини обичних људи, апстрактног појма превласти, те као оштар контраст Стивеновој личној, незамисливој трагедији. Транспонујући ову двојакост на Костину ситуацију могу се поравнати (не) активности обојице као усрдни покушаји да у вртлозима које нису изазвали, нити прижељкивали, сачувају привид обичности сва-

10 Scotch, енгл. = скоч; алколхолно пиће произведено искључиво у Шкотској. Пун назив му је шкотски виски (Scotch whisky).

11 Хелмштет-Мариенборн (немачки: Grenzübergangsstelle Helmstedt-Marienborn) био је највећи и најважнији гранични прелаз унутрашње немачке границе у време поделе на Савезну Републику Немачку (Западна Немачка) и Демократску Републику Немачку (Источна Немачка). Захваљујући свом географском положају који је омогућавао најкраћи копнени пут између Западне Немачке и Западног Берлина, већина транзитног саобраћаја до Западног Берлина и из њега, одвијала се преко овог прелаза.

кодневице која им увелико измиче: Кости ће вештина конструисања астрономаријума донети жељ за повратком у идиличну прошлост, и брисањем губитка који га је обележио, а Стивену утапање у алкохолу и општа безвољност успоравају време које протиче без вољеног детета.

Проток, губљење и кроћење времена и воде

Костином оцу Матији Рибићевићу је синовљева жеља да се школује у престижној часовничарској школи представљала потврду хроничног губљења времена. Ова синтагма звучи коначно и неповратно, а у парадоксу је са самим појмом изучавања часовничарског заната, који би требало да време мери, кроти и људе натера да га не губе.

Косту је обележио један други губитак. Наиме, Костин старији брат Милош, тада четрнаестогодишњак, страдао је павши са литице на Пељешцу, у тренутку када је десетогодишњи Коста успео да му отме змаја којег су пуштали трчећи. Када је имао тринаест година, преживео је непознату болест која је намучила и њега и све доступне лекаре, видаре, врачаре, да би се он једног дана дословно поново родио скинувши са себе све лековите облоге и уставши из постеље. Таква буђења и долажења свести настављају да се догађају у роману, на различитим местима, и привидно различитим особама. С обзиром на то да ће се читалац суочити с оваквим буђењима и тоњењима у сан готово увек у дугим временским размацима, десет или осам година пре или после средишњих догађаја, постаје јасно да је сведок оживљавања за која ће тек на крају романа моћи да каже да ли подразумевају и нечији нестанак, односно вечни смирај.

Тајна Костиног обољења, а онда и оздрављења, може се протумачити најпре као излечење од осећаја кривице, који је засигурно прогањао дечака због смрти брата, да би се касније могло помишљати и на неку врсту братовљевог васкрснућа у Костином телу. Петровић чак наводи да се до тог тренутка Коста осећао као убица, а онда као да га је мистериозна бољка на неки начин искупила. Само на неко време, испоставиће се, јер Кости потом поново почињу да долазе мисли о погинулом брату, и у сну и на јави – када треба озбиљније да размисли о молби Марка Аранђеловића, чија је сестра Марија погинула у несрећи изнад Дубровника. Та молба односила се на израду астрономаријума који ће, мерећи кретање небеских тела у Београду и оних која утичу на оностран свет, свет мртвих, наручиоцу омогућити да предвиди расположења своје преминуле сестре, која му је, на Костино запрепашћење, постхумно постала и жена, а због чије смрти је доживео нервни слом.

Од момента када му је ова жеља предочена, Коста је увучен у опсену коју више не успева да контролише, и то чак и пре него што је прихватио да у њој одигра главну улогу. А она је могла бити одиграна искључиво на месту на којем је, једином, Коста осећао да има икакву контролу, и да ради нешто смислено – у његовој радионици иза продајног салона, недоступној свима осим мајстору, радионици која је и почетна тачка настанка и нестанка. Замрачена и мукла, подсећа она на какву метафизичку ковачницу у којој је хаос свуда осим у самоме средишту, у гротлу прецизности прстију и ума, готово као у космосу. Као да је то средиште где настају и нестају астрономаријуми, црна рупа у којој, према квантној теорији,[12] нестају информације и слабашни фотони светлости стварног живота. А у томе средишту скривени механизам тихо, али упорно и равномерно, попут Поовог издајничког срца,[13] откуцава некоме можда последње минуте.

Ту се у Кости преплићу Кронос и Хефест, једнако се надмећући и гонећи конструктора да у израду астрономаријума унесе сву мајсторску вештину, сав грозничави жар алхемичара и сву тежину братске гриже савести. Може бити да је управо због те упорности и неумитности протицања времена Петровић свог јунака оптеретио и малигним деловањем воде. Наиме, за разлику од *Средишње пустиње*, где је све настало из песка и у песак ће се по свој прилици вратити, а који такође неумитно цури каогод и време, јунака *Кротитеља времена* прогони вода: њени шумови, клокотање, падови у воду, потонућа и грчевити покушаји да се грла пуног воде удахне насушни ваздух. Воду писац овде не сматра извором живота – из ње се не рађа, у њу се сурвава, она гута и гуши, за њом се вапи, она је нимфа због чије се заводљиве песме разбијају животи о хриди којима је омеђена: „Пио је, клокотао, гутао и низ врат проливао млаку воду као да је на самрти, као да гаси шталу у пламену у којој је везан његов омиљени коњ“ (Петровић 2023: 108). Песак, вода, време – обухватајући сва три мотива јасно је да је кроћење било којег од њих подухват осуђен ако не на пропаст, а оно на врло тегобан пут.

У Макјуановом Лондону, баште у предграђима спржене су јер су на снази рестрикције у снабдевању водом. У свом познатом духовито-ироничном маниру Макјуан слика улицу у којој живе Стивенови родитељи, и архитектуром кућа предочава жеђ за насушном водом:

> Ниске и широке, наврат-нанос пројектоване куће су под усијаним крововима маштариле о далеким пучинама; свака улазна врата имала су велики бродски прозор, а горњи прозори, с металним рамовима, не-

12 Видети: Hawking, S, Penrose, R. 1996. *The Nature of Space and Time*. Princeton: Princeton University Press.

13 Алузија на приповетку Едгара Алана Поа (Edgar Allan Poe), „Издајничко срце“ (“The Tell-Tale Heart”).

спретно су покушавали да дочарају призор с палубе прекоокеанског брода (Макјуан 2018: 115–116).

Тог пролећа и лета биће и библијских киша, налик набујалим водама из Костиних снова, али чини се да управо недостатак воде најбоље приказује Стивеново суочавање са временом. Наиме, у неколико кључних момената Стивен је под утиском успоравања времена. Најпре непосредно по нестанку кћерке, потом нетом пошто је напустио родитељску кућу са осећајем да је сваки његов одлазак од њих дотад невиђена верзија једног давног одласка, са пустињске писте, када су га родитељи послали на даље школовање у кишовити Лондон. Крећући се сасушеним пејзажем ка једном другом, готово нетакнутом сушом, Стивен успева да избегне камион који се пред њим истумбао неколико пута, и претио да изазове ланчани судар. Он тада поново доживљава ефекат успореног филма, али и својеврсну епифанију:

> Услед тог успоравања времена, као да се налазио на новом почетку. Обрео се у тренутку у којем су све околности и сви услови измењени. Важила су ту и нова правила, и у том часу он осети нешто слично страхопоштовању, као да сâм пешице улази у велеград на тек откривеној планети (Макјуан 2018: 127).

Макјуан каже да су из Стивена тада исијавале поруке упућене Цули и Кејт, али га је преплавио и осећај тријумфа због успешног избегавања сигурног судара. Макјуан пише:

> Био је жељан аплауза, пожелео је да неко седи поред њега, на месту сувозача, и да се окрене према њему с очима пуним сјаја. У ствари, желео је да је Цули ту. Почео је да се смеје и да виче: „Јеси видо? Јеси видо?“ А онда: „Успео си! Успео си!“ (Исто: 125).

Као да је очајнички покушавао да докаже и себи и читавом свету да је макар ту једну несрећу у животу успео да избегне, да је успео да спасе живот барем неком непознатом човеку. Епифанијски моменат успоравања времена траје и даље, али је сада отелотворен у акцији спасавања возача камиона, за коју Пајанде (Payandeh 2004) каже да антиципира Стивеново учешће у порађању свог другог детета, на крају романа. Наиме, начин на који Макјуан описује извлачење повређеног из кабине камиона неодољиво подсећа на процес рађања.

> Убрзо је доњи део почео да гура лимену плочу у страну; са сваким мучним притиском на ручку пукотина се мало ширила. [...] Ишло је тако још петнаестак центиметара, али је дизалица наишла на нешто тешко. Стивен је завирио у мрачну кабину и видео склупчано тело. Крви није било, нити било какве назнаке да је дошло до тежих телесних повреда. Пазећи да не поремети дизалицу, ухватио је човека једном руком за раме, а другу је подвукао под његов образ, и повукао. Возач је зајечао (Макјуан 2018: 132–133).

Као Петровић Кости, тако и Макјуан Стивену даје неколико прилика за поновна буђења, оживљавања и рађања. Међутим, разлика је више него очигледна: док се Коста буди и оживљава, или преживљава, у све кошмарнијим приликама, Стивен се са сваким искуством које подсећа на буђење за корак приближава нечему што би могло да представља искупљење, а онда и својеврсни наставак живота који је од трагедије практично стајао у месту. Једно од таквих искустава биће Стивену кључно како за преживљавање губитка детета, тако и за разумевање природе губитка, и за смањивање неме и тегобне дистанце настале између њега и Цули.

Једног јунског дана који је освануо облачан, по први пут од априла Стивен се запутио до Цулиног новог пребивалишта, и на том путу доживео необично искуство инверзије времена: кадар по кадар, препознавао је околину и предвиђао шта ће следеће да угледа, потпуно уверен да на том месту никад раније није био, али и потпуно свестан осећаја „да је то место замишљао баш тако. А није се сећао да га је замишљао“ (Исто: 75). Киша која је сипила непосредно је утицала на Стивенов доживљај времена: она мења пејзаж у његовом видокругу, те као што вода у Петровићевом роману најављује агоничну борбу за живот, тако је и у Макјуановом делу најпре најавила физички залазак у нестали пејзаж, самим тим и неко прохујало време, а потом ће постати јасно да је одиграла улогу и у заштити живота који је почињао, и о чијој судбини се тек одлучивало. Стивен је „ходао као сањар који зна о чему сања и, премда уплашен, пуштао из чисте радозналости да му се сан одмотава пред очима“ (Исто: 77).

А тај сан (или сновиђење, или можебити нека пренатална прекогниција), омогућио је Стивену да угледа своје родитеље у пабу „Звоно“ у тренутку када су разговарали о вести која их је, још невенчане, обоје затекла (неједнаком снагом) – жена је била у другом стању. Топлина зида на који се Стивен ослонио, и коју је осећао заумно препознајући предео, у оштром је контрасту с оним што се, према сећању Стивенове мајке, дешавало у пабу и пре него што су тамо стигли:

> Ветар и киша хладиће јој лице, освежити је, исцелити је. Неће силазити с бицикла ни кад наиђе на успоне. Гураће даље, оставиће далеко за собом тог слабог човека чије ћутање заудара и од којег јој је било мука. [...] „Мислила сам: хајде, испљуни, дериште једно. Хоћу кући.“ Да, родиће дете, то није ни долазило у питање, и овај човек ће јој бити муж. Спустила је шаку на Дагласову подлактицу и прекинула га други пут (Макјуан 2018: 237–241).

Наступиће прва Стивенова епифанија, сновидна и регресивна: у тој жени препознаће своју мајку. Стивен тада не зна да је препознавање обострано, мајка ће му то касније рећи. Она је видела лице детета, тако да Макјуан у овим сценама нуди двоструко поигравање

временом: сензорно путовање у прошлост и судар са будућношћу. Дејвид Пантер (David Punter) истиче двоструки ефекат Макјуанове приповедачке вештине која, врсно приказујући унутрашња стања, истовремено скрива причу наочиглед читаоцу, враћа јој се и пише је поново (2017). Ово је у складу са пластичношћу времена и идентитета, која се чита и код Петровића.

Ђерговић Јоксимовић (2009) запажа занимљивост назива паба, „Звоно" и девојачког презимена Стивенове мајке, Темперли,[14] те указује на иницијацијски потенцијал читаве сцене која ће у Стивену пробудити давно уснуло дете. Писац свог јунака, у упечатљивој сцени дирљивог детињег осећаја усамљености и неприпадања, и телесно враћа у облик пре рођења:

> Очи су му биле крупне, исколачене, смакнутих капака, у очајничкој, узбуњеној невиности; колена су му се савијала док њима није додирнуо браду; прсти су му били налик на пераја прекривена крљушти, шкрге су одбијале секунде попут неодложних, безнадних удара што одзвањају сланим океаном који је прекрио крошње дрвећа и плавио корење; а од свих тих вапаја и дозивања, за која је подозревао да су његова, у глави му се искристалисала једна једина мисао: он сад нема куда да оде, нема тог тренутка у којем би могао да се оваплоти, њега нико нигде не чека, нема за њега ни циља ни времена; јер, све време док се тако силовито кретао напред, он је заправо био непомичан, и махнито се вртео око једне тачке (Макјуан 2018: 81).

Макјуан је спојио живототворну воду, епифанијска пренатална сећања и снагу топлине познате пути између брачних партнера, и изаткао лековиту нит уз помоћ које ће се рањени родитељи помирити с губитком детета до мере која не води забораву, али покреће из тачке у којој су и временски и емотивно заробљени, те омогућава, мапирањем мање оштећених места на души, исцељење и тела и времена: „[...] дом, где ће он, Стивен, бити нечији и где ће неко бити његов. [...] Време је поново добило своју вредност, поново је имало смисао, јер оно је било средство за испуњење жеље" (Исто: 87). Зорица Ђерговић Јоксимовић сматра да Макјуан „времену приписује мајчинску, стваралачку улогу, за разлику од уобичајене представе о времену као деструктивном феномену" (2009: 106).

Управо таква лековита нит недостаје Петровићевом Константину. Иако већ дуже време у вези са Бети Станисављевић, као да је духовни, истински посвећени и будни део Костиног бића припадао искључиво астрономаријумима, а да „меко, податно месо Гертруде Бети Станисављевић" (Петровић 2023: 59) региструје само онај сомнамбулни Коста који одсутно посећује ресторане и ноћне клубове.

---

14 Изведено из корена латинске речи *tempus*, *temporis* – време.

Пробудио се са страшном главобољом, а када је отворио очи – пре него што ће са запрепашћењем схватити да је ко зна колико лежао на мокром плочнику – поглед му је био страшно замућен (Исто: 109).

Да је овај главоболни незнанац Коста или, вероватније, један од његових појавних облика, сазнајемо од писца на крају тога поглавља. Слично Стивеновом искуству, и Коста кроз кишни предео разазнаје најпре себе, као да се први пут види, а онда, по престанку кише, предео са другом врстом воде. У последњим реченицама овог поглавља одјекује Стивенова епифанијска регресија:

Онда је, незнано како, почео да осећа да бледи, да блеђењем нестаје и стапа се у прамен магле. Више није осећао ништа (Исто: 112).

Писац каже да Коста није могао знати за ово буђење у Фиренци, осам година и два месеца пре тоњења у сан у Београду, након алкохолом дословно утопљеног дана, али је у сваком дамару осетио, у сну, присуство мушкарца чије је лице „четвртасто, са израженим јагодицама, јаким обрвама и широком траком зифт-црних бркова над горњом усном“ (Исто: 115) Кости било познато иако га раније није видео.

Поново је присутна вода која успорава покрете, самим тим и нашу перцепцију протока времена јер Петровић каже да је ово лице нешто говорило Кости, успорено, као у кретању кроз воду, потом лик сањаног бледи и нестаје у праменовима беличастог дима. Више је него јасна повезница фирентинског нестајања и београдског буђења, а оно што је оваква сомнамбулна искуства проузроковало јесте Костина одлука те београдске вечери да се упусти у конструисање астрономаријума по наруџби Марка Аранђеловића, када га је угледао у клубу сугестивног назива „Орфеум“. Петровић умешно преплиће више токова приче, управо онако како се Коста нада да астрономаријум, који ће назвати Орфејева машина, успева да преплете, или барем поравна временске токове овоземаљског и хадског, свесног и ониричког, пруживши прилику не само Марку да своју сестру-невесту назре у временском тунелу у којем је она још жива, него и можда да призна да је „у дубини његове душе чучала потреба да се обрати трагично преминулом брату“ (Исто: 119).

Косту не мучи само осећај кривице због братовљеве погибије, него и спознаја да „јесте био неко ко је живео од брата позајмљен живот, неко коме је у кући у Сењачкој 12 сваког дана понављано да би његов покојни брат био прави наследник, бољи од Косте, фантаста, вагабунда и плејбоја“ (Исто: 120). Може се претпоставити да му је оно лице из сна управо то и говорило. Стивенова славодобитност након успешног избегавања судара и спасавања возача из камиона, и онај осећај корисности, може се повезати са Костиним поривом да већ изгубљене животе некако призове – потајно се надајући и некаквом опроштају.

О оваквим елементима научне фантастике и постмодерног романа у *Детету у времену* пише Зорица Ђерговић Јоксимовић, а њени закључци могу се применити и на *Кротитеље времена*. Наиме, мотиви путовања кроз време, и постојања паралелних светова јесу такорећи позајмљени из научне фантастике, али „приметно је да ова два мотива нису приказана на начин својствен модерној научној фантастици, јер је ту пре реч о својеврсним мистичним стањима и заумним доживљајима но о правим SF елементима“ (Ђерговић Јоксимовић 2009: 86). Она такође примећује и да управо то наводи неке критичаре да ове мотиве повежу са магичним реализмом,[15] којем се Макјуан (што за Петровићево штиво примећује Дарко Тушевљаковић[16]) приближио у жељи „да појача необичност искуства које доживљава његов јунак“ (Исто: 86).

Оно што елементе научне фантастике дели од магичног реализма јесте постојање снажне везе између неуобичајених дешавања и одређених научних хипотеза, па се тако у *Детету у времену* сасвим отворено и стручно говори о квантној физици и разним модерним научним теоријама, које чине објективну подлогу роману. У *Кротитељима времена* пак, залазимо врло детаљно у уметност часовничарског заната, који дели простор са физиком, како у свом механичарском делу, тако и оном временском, да би потом вештина израде астрономаријума била схваћена као езотеријска, готово магична. Са великом сигурношћу се може применити још једно запажање Зорице Ђерговић Јоксимовић изречено за *Дете у времену*, а то је да постоји поступак онеобичавања ствари, о којима говоре и Шкловски (Виктор Шкловский), Сувин[17] и Брехт (Berthold Brecht) и називају га *очуђавањем*. Овим поступком писац омогућава читаоцу да препозна субјекат, чинећи га истовремено непознатим.

И Макјуан и Петровић су вешто употребили очуђавање. Први је радњу свог романа сместио у време и место које по свему подсећа на свет који познајемо, али се и веома разликује, док је други употребну вредност једне практичне, препознатљиве справе учинио мистичном и, за већину, непознатом, а главном протагонисти мењао идентитет таман толико да наслутимо да би то могао бити и он, али и његов брат.

Изгубљени у коридорима времена

И док Коста конструисањем Орфејеве машине покушава да повеже овоземаљски и подземни свет у нади да ће коридоре времена прећашњег и времена садашњег довести тик један уз други, Стивенов издавач и пријатељ, бивши министар, Чарлс Дарк, практично

15 Видети: Slay, Jack Jr. 1996. *Ian McEwan*. New York: Twayne Publishers.

16 Наведено у кратком коментару на полеђини романа.

17 Видети: Suvin, D. 1979. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven / London: Yale University Press.

својим бићем оваплоћује астрономаријум: он доживљава неку врсту нервног слома, повлачи се са супругом физичарком на сеоско имање и почиње да живи детињство. Колико су поетични делови оба романа у којима јунаци преиспитују своје идентитете, нестају и опстају, толико је слика некадашњег „златног дечка" британског издаваштва и парламентарног живота, а сада одраслог човека у дечијој одећи, бизарна, невероватна и тужна:

> Дечак је био старомодно одевен – сива фланелска кошуља са засученим рукавима, неопасан; широке, сиве, кратке панталоне држале су се на пругастом, еластичном појасу с копчом у облику сребрне змије; пуни-пунцати џепови из којих је вирила ручка од нечега, и крастава, окрвављена колена (Макјуан 2018: 144).

Костини покушаји да, кроћењем времена које подразумева његово враћање, премотавање, надомести губитак брата, а врло вероватно и себе онаквог какав би постао да није било трагедије у детињству, затим Стивенова понављана сањарења о прошлости, што је готово сигурно изазвало епифанијска искуства додиривања временских коридора, те Чарлсово психотично рекреирање детињства, могу се разумети као настојања да се поништи деловање протока времена као катализатора губитка.

Макјуан време, оличено у свакодневном протоку сати, назива безличним у својој незаустављивости, и констатује да „без снатрења о њеном животу, који траје, Стивен би се изгубио, време би стало" (Исто: 7). Ни Петровић није благ када говори о том феномену, а додаје и слутњу онога што ће та незаустављивост у суделовању са људском опачином донети, приметивши да је свако „негде у дубини душе осећао злоћудно планетарно треперење, титраје који ће веома брзо ујединити одвојене потресе у нешто што свет до сада није осетио" (Петровић 2023: 84).

Кости су насушно потребни хадски мир његове радионице и равномерни откуцаји његових машина да би имао било какав осећај контроле над временом, како механички, док саставља астрономаријуме, тако и посредно, када они оду у руке наручилаца, те на крају и над животом, поседујући старо знање о тумачењу плиме, осеке и космичких кретања.

Он је само једном дозволио да му живот исклизне из руку – у тренутку када је успео да дохвати плутани калем конца на чијем другом крају је био змај – док је његов старији брат секунду касније већ падао у провалију. Стивеново судбоносно исклизнуће догодиће се дословно у трептају ока: окренуо се на каси и Кејт више није била ту.

Та два исклизнућа, и њихове трауматичне последице могу да послуже као потврда тезе о времену као равноправном јунаку, коју поставља Зорица Ђерговић Јоксимовић (2009). Она сматра да је сло-

жена хронолошка структура *Дете̂та у времену* „не само део формалног постмодернистичког наративног експеримента већ и есенцијални, неодвојиви део романа“ (Исто: 90), а ова тврдња савршено одговара и Петровићевом роману.

Исклизнућем живота, схваћено метафорички али и физички, Стивену и Кости исклизнуло је будуће време, живот какав су могли очекивати пре трагедије. Време овде добија огроман значај јер представља све тренутке који се неће десити, и за којима ће се очајавати, а уместо њих наступа својеврсна ентропија која на плану бола у оба романа прети да уништи човека као јединку, а на плану помахниталости идеологија, у *Кро̂тите̂љима времена*, и друштво у целини.

Када прође прва фаза трауме, Стивен ће сопственим непрекидним кретањем улицама Лондона покушати да заустави проток времена не би ли поништио своју наводну инертност док је био са дететом на каси, иако свестан да моментум губитка може поништити искључиво проналажењем Кејт. Наступиће потом стварна инертност оптерећена засебним протоком времена у којем Кејт неминовно расте и развија се, али одвојено од Стивена и Џули, што се може довести у везу са Маријом, настрадалом сестром Марка Аранђеловића. И Кејт и Марија као да се крећу, макар и само у Стивеновим и Марковим мислима, ходницима Еуридикиног света. Разлика је у томе што Стивену овде одговара да се Кејт мења протоком времена, јер то подразумева живот, док Марија остаје замрзнута у времену, и Маркова страсна жеља је да је барем и у виду утваре на тренутак ишчупа из Хадовог света. Тај свет јесте хтонски, али увек постоји обећање постојања Орфеја који би био довољно вешт да их из подземних ходника изведе на светлост дана.

У Маријином случају (као и у случају Костиног брата Милоша), Орфејев астрономаријум је решење, а у Кејтином, Стивен је тај који одржава танану нит наде сталним снатрењем о томе како би Кејт могла изгледати, тражењем сличности између својих сећања и девојчица на које наилази, па чак и уласком у једну школу вођен варљивом сличношћу облика и покрета. Поражавајуће је то што и Марко и Стивен заправо нису сигурни да ли је заиста боље да се њихове Еуридике не осврну: гледајући у њих, буди се подсвесни страх да би им се приближавањем ликови изменили, доказали да то нису и не могу бити оне, те да ће тај тренутак наводног препознавања само појачати губитак, а оно што је до тада емитовало наду, заувек претворити у сазнање које је коначно и непроменљиво.

У истој ситуацији нашао се и Чарлс Дарк. Побегавши у свет детињства он се заправо суочио с јаловошћу покушаја да поврати оно што је изгубио. Макјуан тек пред крај романа открива да је Чарлсу мајка умрла када је имао дванаест година, те да му је отац био човек врло важан у граду, али суморан и тиранин. Даје низ наговештаја

о константној узлазној путањи у његовој каријери, одушевљењу које изазива где год да се појави и чиме год да се бави, управо захваљујући добитној комбинацији дечачког шарма, пословне вештине и довољне дозе хазардерства. Макјуан вешто провлачи чињеницу да се Чарлс оженио Телмом, угледном универзитетском професорком физике, дванаест година старијом од њега, што се може повезати са губитком мајке. Поигравши се Чарлсовим презименом, које у корену има реч *мрак*,[18] и именом његове жене, које води порекло од грчке речи са значењем *воља*,[19] писац је можда наговестио сукоб светлости науке и тмине непрепознатих конфликата душе, можда чак и мушког и женског принципа.

Нилај Ердем Ајулдиз (Nilay Erdem Ayyildiz) примећује да Чарлс Дарк „намерава да врати време не би ли повратио и невиност, спонтаност и једноставност детињства које није могао да проживи као дете без мајке“ (2022: 34).[20] Љуштановић (2012) подсећа да се детињство сматра друштвеним конструктом, те да се његов почетак може са извесношћу одредити, али да већина трага за другом временском границом, односно – његовим крајем. Могуће је да Чарлс ту другу границу никад није пронашао, али није успео ни да се врати детету заробљеном у себи, и да га ослободи.

Његова трагедија делимично лежи у томе што је линија будућег времена (попут Хокингове *стреле времена*[21]), у којем су се прилично јасно могла видети напредовања до племићког звања и посла у влади, незаустављиво текла, и тиме Чарлса све више претварала у хвалевредног службеника краљевства, док се његово унутрашње биће једнаком снагом томе опирало „покушавајући да сачува своју невиност“ (Макјуан 2018: 277). Сав апсурд овакве ситуације стао је у једну реченицу: „У панталоницама је седео у својој кућици на дрвету и питао се да ли да узме титулу лорда и буде лорд Итон, или је неко већ узео то име“ (Исто: 277).

Применимо ли вредности Петровићевих астрономаријума и временских ходника на Чарлсов однос са временом и губитком, можемо закључити да је он, освестивши у себи чињеницу да му је детињство изгубљено, једнаком снагом желео да га поврати говорећи да је то неко мистично стање, колико је и жудео за славом коју је, пак, могао стећи само у свету одраслих, те је дословно галопирао и ка једној и ка другој страни, али у истом временском ходнику. Та својеврсна идентитетска дилатација времена у коначници је изазвала пуцање, и Чарлс је морао да умре и као дете и као одрастао човек.

---

18 Презиме Darke и именица dark, енгл. = мрак, тама.

19 Thélēma, грч. = воља.

20 “…and intends to reverse time to embrace the innocence, spontaneity and simplicity of childhood which he cannot live as a motherless boy”. Превод: Н. Г.

21 Видети: Хокинг, С. 2002. *Кратка повест времена*. Београд: Алнари.

Индикативно је да се покушај оживљавања детињства и, на неки начин, замрзавања времена у којем се Чарлс осећао пријатно (или му се тако чинило), завршио његовим дословним смрзавањем у снегу. Последња копча са светом живих и оних који се такође боре са временом као генератором губитка, за Чарлса је Стивен, који га мртвог носи на леђима. Чини се да Стивен у тим моментима осећа страх не од Чарлса као мртваца, него од тога што он симболизује, а то је неуспело разрешење трауме из детињства. Стивен чак сместа пере руке, након обављеног задатка, „да би поново успоставио границу између живих и мртвих" (Исто: 272) тим ритуалом. Та јасна граница за Стивена је заправо књига за децу коју је написао, јер се на тај начин изборио са својим детињством, и заштићен је од малигног утицаја оног ко је својој трауми подлегао.

За Марка и Косту, тренутак кад је граница између подземног и овоземаљског света замућена биће пресудан, и они му конструисањем Орфејеве машине хрле у сусрет. Наиме, при последњој, црвеној четвртини лунарне фазе, према миту о Орфеју, он је ступио у подземни свет и успео да својом жалостивом музиком омекша Хадово срце, и добије одобрење да врати Еуридику у горњи свет – уз услов да не сме да се осврне све док обоје не изађу на светлост дана. Моменат поравнања Јупитера и Сатурна, који ће измерити Костин астрономаријум у ноћи 26. августа 1938, биће пропраћен старогрчким речима, након којих би требало да се отворе два пролаза.

Овај данс макабр[22] експеримент завршиће се погубно по наручиоца, а идентитетски одсудно за конструктора. Интересантно је да три важна механизма престају да раде након отварања два временска коридора: астрономаријум, Костин ручни сат и Марково срце. Ово се може тумачити у светлу Орфејевог мита: астрономаријум је на неки начин Орфејева лира, моћно оружје које кроти препреке и време, док је Марко попут Орфеја: као што се он осврнуо да види Еуридику, тако је Марко ступио пред Марију, или некакво обличје слично њој, те ју је заувек изгубио, опростивши се тиме и од сопственог живота, потпуно поражен својим губитком. Слично Макјуановом Чарлсу Дарку, покушај повратка у прошлост, и измене садашњости, завршио се фатално.

Чини се да Макјуан и Петровић овим шаљу сличну по(р)уку: они који успеју да се у времену активно развијају, упркос болној потреби за враћањем времена (Стивен и, делимично, Коста) – опстају, док они који истрајавају на покушајима повратка у нешто непроживљено, одузето (Чарлс и Марко) – нестају. Стивен Луис је након Чарлсове смрти „у потпуности сигуран у себе и свој идентитет – он напокон више не мора да лута, он се враћа кући, он зна ко је и шта

22 Danse macabre, фр. = језива игра, мртвачки плес; средњовековни алегоријски приказ игре у којој учествују људи свих сталежа, а који симболише једнакост свих људи након смрти.

је, он је зрела личност“ (Ђерговић Јоксимовић 2009: 112), а Константин Рибићевић ће након дебакла са Орфејевом машином запросити Бети Станисављевић (и сам изненађен својим поступком), што у неписаном друштвеном законику значи својеврсно „смиривање“, тиме и потврду одређеног мушког идентитета. Разлика је у томе што је у овом Кости присутан и његов брат Милош, те се не може говорити о знању „ко је и шта је“, као код Макјуановог протагонисте.

Свлачење свлака

Стивен и Коста успели су да избегну смртни исход поигравања временом и губицима. Осим што је, написавши књигу за децу (која му је донела и финансијску стабилност), своје потенцијалне трауме из детињства разрешио, Стивен је, разрачунавајући се са ефектима разорне личне трагедије, суочавањем са губитком и временом као катализатором различитих перцепција губитка, разрешио и своју позицију у широј слици својеврсног временског платна. Макјуан дозвољава свом јунаку катартично искуство спасавања живота, потом стварања новог живота, а онда и највећу награду: доношење на свет тог новог живота у ритуалу који је неодољиво древан: док трају порођајне контракције, Стивен и Џули воде љубав у коначном међусобном опраштању, и победи живота над смрћу и губитком.

Овај ултимативни чин потврде живота антипод је Марковој сеанси. Сугестивно, топло приповедање оживљава магију долажења на свет, атмосфера је интимна, згуснута од ишчекивања среће помешане са зебњом, и поново је на делу успоравање времена и промена у звуцима: „Наступио је шок, потрес, па неко успоравање – време јаве уступило је место времену сна. Нека тишина га обухвати са свих страна“ (Макјуан 2018: 300). Петровићева тишина је злокобна: „Ћутали су и тешко дисали и у просторији су се могли чути само откуцаји три механизма“ (Петровић 2023: 191). Ова сцена дочарава тескобу и исконски страх какав, претпостављамо, влада у круговима пакла, а све то смештено под сводове велелепне, галеријски уређене виле Марка Аранђеловића: „Неколико секунди касније Кости се учинило да је у салону постало толико вруће да су представе пред очима почеле да лелујају од јаре, међутим реч је била о правој промени материјалног поимања света“ (Исто: 191).

Потрес какав искуси Стивен сасвим је другачији од оног који доживљава Коста: „Из дубине, негде испод најдубље укопаних храстових греда на којима је стајао камени темељ куће, зачуо се страшан хук као да ће се земља ускоро расточити и прогутати читав град“ (Исто: 192). Писац повезује личне, друштвене, физичке и метафоричке потресе, пуштајући их да предвиђају једни друге, и међусобно да се узрокују. Док Стивен види „само дугачка лења, моћна и кли-

зава, са жлебовима мишићаве кичме“ (Макјуан 2018: 301), пред Петровићеве јунаке

> Из те љигаве чауре са Костине стране полако је, уз напоре смицања змијског свлака, изашла црнокоса девојка изузетно бледог лица. [...] Непосредно након тога из оног сивкастог вртуљка сада је излазило, као из опне, неко друго биће. На крају се на ову страну искобељао мушкарац (Петровић 2023: 192).

Контакт са новорођеним телом је непроцењив животни импулс Стивену и Цули. Они су се инстинктивно вратили у заштитнички родитељски модус, напукао и запуштен већ две године: „Стивен се попео на кревет, легао поред Цули, и тако су грејали бебу између себе. Дисање је постало ритмично, а кожа је попримила топлију боју, тамноружичасту“ (Макјуан 2018: 301). Изгубљени животни сокови поново су бујали, време се покренуло, садашњост је пркосила и прошлости и будућности. Интересантно је запажање Мајкла Берна (Michael Byrne) да рођење новог детета Стивена и Цули доводи најближе могуће до стања изван времена, упркос неким критичарским гласовима који су Макјуану замерили додворавање феминисткињама оваквом завршницом романа.[23]

Контакт са телом које се појавило захваљујући дејству Орфејеве машине, означава тријумф прошлости. Петровић каже да је призиваче прострелио лудачки поглед некога ко обитава између светова, с једне стране, и страшан и сурово дубок умор у очима појаве, с друге стране. Физички контакт са женском утваром донеће Марку Аранђеловићу смрт, а из Костиних уста ће након овог искуства покуљати црна, тамна течност, густа попут нафте, и попут љигаве опне из које су утваре изашле.

Писац сад сасвим отворено говори о паралелним временским тунелима постојања, и доводи једног Косту другом, онаквом каквим га је отац одувек желео: узорним наследником компаније „Рибићевић и синови“. Тај нови Константин, више трговац него конструктор, ожениће се Бети Станисављевић и, као да је том кораку био неопходан онај убиствени претходни, који је можда деловао као противотров: „...као да је личним излагањем духу Милоша Рибићевића... у себи пробудио нови живот“ (Петровић 2023: 212).

Осим што све време кокетира са могућностима преклапања идентитета, и не преза од сталног обележавања својих јунака судбоносним догађајима из прошлости, Петровић ни садашњост не оставља нетакнутом. Не једном, пишчеви описи беспрекорног, дендијевског Костиног стила, овог пута на венчању, завршавају се успутном опаском која има снагу усијаног жига:

---

23 Видети: Mars-Jones, A. 1990. *Venus Envy: On the WOMB and the BOMB*. London: Chatto Counterblasts.

> Носио је лаковане ципеле малатеста са белим рисом а на себи је имао тамносиви фрак од енглеског штофа поручен из Манчестера, с белим каранфилом у реверу. Одело је било по мери скројено у чувеној радионици *Марић*, и то руком Јована Јанковића, најталентованијег њиховог кројача, једног од пет илегалаца које ће Немци обесити на Теразијама 17. августа 1941. због покушаја убиства агента Управе града Београда Животе Јеремића (Исто: 213).

Константинову трансформацију у способног трговца пратиће пад читавог друштва, можда не из раја, али засигурно у пакао, пакао Другог светског рата, стварајући осећај да се време вратило, док је оно, заправо, незадрживо цурило. У том ковитлацу уништења читавих градова, народа и основних принципа људскости, он ће схватити да трансформација која му се догодила није готова, те да у временским коридорима, уколико се поклопе, може у одређеном тренутку постојати само један брат.

У једној ранијој прилици, Коста и Бети седе у сепареу блештаво преуређеног подрума хотела „Мажестик" и све је седефастобелог, палацио[24] тона, у очигледном напору да се створи утисак дневне светлости – као да би уопште било могуће подземно изједначити са надземним. Биће им послужена ретка и скупа птица ортолан, за коју се сматра да је некада обитавала у рају, а која се по француском рецепту кљука, жива потапа у првокласни коњак и у њему дави, а потом пече на маслацу од млека алзашких крава. Ноншалантност с којом се прихвата суровост зарад, наводно, врхунског гастрономског ужитка, као да уживаоце додатно обележава за неку каснију трагедију, и наглашава врло извесну опасност пада из раја.

Постојање Константина Рибићевића тако је део низа циклуса који Миомир Петровић постепено открива својим изузетно вештим нараторским поступком. Писац као да и сам страсно учествује, водећи свог јунака из једног идентитета у други, и сваки пут га враћајући у онај основни, конструкторски, докле год се под његовим мајсторски прецизним прстима послушно не поравнају кретања Плутона, Јупитера и Нептуна, а ходници рајских и паклених времена не додирну макар и на један пребачај бакарних зупчаника.

Оно највредније у чему Петровић успева јесте да готово анулира важност места и тела, и представи време као једину константу која се, фином иронијом, непрекидно мења, мењајући све(т) око себе. У каденци романа потврђује се оно што се слутило: оба дечака су заправо страдала на Пељешцу, непојмљив родитељски бол је оживотворио једног од њих, а овај заузврат оног другог, и тако се у колоплету оживљавања, преживљавања и преклапања идентитета у коридорима времена Константин сударио са Милошем, алијас

24 Специфична нијанса која асоцира на мермер или камен, дајући утисак луксуза и класичне елеганције; није званичан назив.

Ником Козаревићем, који је краткотрајни смирај нашао одузевши телесност свом рођеном брату, да би и сам за неколико година ишчезао у временским ходницима, врло вероватно зато што га је у несталним циклусима поново заменио Коста.

Да се устројство небеских тела и њихова улога у судбинама Петровићевих и Макјуанових јунака потпуно међусобно разликује, доказ су управо сцене макабричног ритуала призивања преминулих и рођења Стивеновог и Цулиног детета. Наиме, Маркова сеанса условљена је поравнањем Јупитера и Сатурна и компликованим прорачунима у које је Коста, заједно са астрономом Паламинијем, унео сав свој гениј, обремењен неугаслим осећајем кривице, не би ли повезао хтонско и уранско, док је рођење детета, исконски чин победе живота над смрћу, поновне потврде непрекидног циклуса стварања, овековечен и лаганим нестанком Месеца и Марса, као да су се и небеса за тренутак умилостивила, прекинула свој древни сукоб са људима и супротстављеним принципима:

> Тамо, изван постеље, био је празан простор између борова. Тачно изнад Месеца налазила се нека планета. То је Марс, рекла је Цули. Ту је да их подсети на суровост овог света. Како год, засад су они имуни на то, јер се све то дешавало пре почетка времена, и они су лежали и гледали како планета и месец силазе с неба, које је постајало плаво (Макјуан 2018: 301–302),

Макјуан намерно прећуткује пол новорођенчета, симболично приказујући оба принципа, и мушки и женски у виду поменутих небеских тела, и тиме „указује на његову целовитост и пуноћу“ (Ђерговић Јоксимовић 2009: 116). Управо ће та целовитост бити главно оружје преживљавања времена и губитка, а њен недостатак ће Петровићеве јунаке коштати стварног преживљавања. Ни Константин, ни Милош, ни Марко нису довољни такви какви јесу. Марко је, попут Чарлса Дарка, унапред осуђен, док су Коста и Милош, попут Стивена, непрекидним кретањем, наизменичним оживљавањем очајнички покушавали утећи оном једном страшном губитку. Милошев алијас Нико Козаревић у једном је тренутку рекао да је „престао да *буде* и истовремено се без сећања поново родио“ (Петровић 2023: 227). Са сваким оживљавањем брише се претходно буђење, али остаје довољно елемената за наредно, но увек пуно недоумица и непознаница, и нејасних слутњи. У моментима међусобног братског уништења нестају и сведоци њихових постојања (рођак који је сведочио о њиховој погибији на хридима над морем), као да се и време побринуло да уклони сведоке губитка који ће, баш као и Стивенов губитак детета, најавити и лични и, како га назива Зорица Ђерговић Јоксимовћ (2009), цивилизацијски губитак невиности. Петровићеви јунаци ће живети сумрак Другог светског рата, док ће Макјуанови живети његове последице, константну напетост Хладног рата и све чешћих друштвено-политичких криза.

Закључак

У романима *Кротитељи времена* Миомира Петровића и *Дете у времену* Ијана Макјуана време као катализатор губитка фактор је с којим се ваља суочити, и то њихови јунаци и чине, одређујући на тај начин судбину себи, а неретко и људима око себе. Оба писца поигравају се временском осом романа чинећи појам времена засебним протагонистом и наводећи тиме јунаке који су профилисани као главни да прелазе тегобан пут хватања у коштац са губитком из (не тако) давне прошлости, интервенишу у ходницима паралелних стварности, те на тај начин омогућавају или одричу себи развој кроз губитак.

Стивенова потрага за изгубљеним дететом приближиће га детету у њему самом, отклонити (и)рационалне недоумице о сопственом детињству, некако поравнати однос са родитељима и најзад, најавити и повратак „исконске сврховитости" (Ђерговић Јоксимовић 2009: 116) рођењем новог детета. Макјуан у сврху преживљавања свог јунака упошљава време, које је Стивену најпре највећи непријатељ, јер његовим протицањем неумитно одлази и нада да ће пронаћи своје изгубљено дете, а због немогућности враћања времена он изнова проживљава трауму губитка без икаквог одговора на питања зашто, где и ко, те запада из опсесивног стања у кататонично.

Из таквог стања буди га управо време, тачније својеврсна инверзија времена, епифанијским искуством сведочења тренуцима одлуке о томе да ли ће се дете Стивен родити или не. Макјуан тако једним делом пише инверзни билдунгсроман и омогућава свом јунаку да поправи распаране шавове сопства, пославши га у прошлост, на тренутак је оживевши, и вративши га у садашњост оснаженог и спремног да употреби за своје добро оно са чим се у стању трауме безуспешно рвао – време. Стивену помаже Макјуан, а овај се обилато користи промишљањима Стивена Хокинга о имагинарном и стварном времену,[25] и могућности кретања напред-назад у тим оквирима. Стивен Луис преживљава свој губитак повезујући се истовремено и са дететом у себи и са изгубљеним собом као оцем. Симболику плимом разореног пешчаног дворца, који је са женом и ћерком саградио једног дана на плажи, плимом као садејством времена и воде, па и небеских тела, поништиће обнављање присности

25 „...такозвано имагинарно време, заправо, стварно време, док је оно што називамо стварно време само производ наше уобразиље. У стварном времену Васељена има почетак и крај у сингуларностима које образују границу просторвремена и у којима престају да важе закони науке. Али у имагинарном времену нема ни сингуларности ни границе. Према томе, оно што називамо имагинарним временом заправо је темељније, док је оно што називамо стварним временом само замисао коју користимо као помоћно средство да бисмо описали шта мислимо како изгледа Васељена" – Хокинг, С. 2002. *Кратка йовесш времена*. Београд: Алнари, 172–173.

које се могло десити тек након тегобног процеса суочавања са губитком и временом. Стварање новог живота свакако је најконкретнији могући симбол преживљавања и наставка кретања такозване стреле времена према напред, упркос непосредној претњи ентропије.

Чарлс Дарк пример је несразмерности протока времена у виду година и достигнуте зрелости. Његову „мрачну игру с временом" (Ђерговић Јоксимовић 2009: 105), подстакнуту, с једне стране, снажном амбицијом која га гура у све захтевнији свет одраслих (у који је ушао практично још као дванаестогодишњак), а, с друге, све будницом, очајничком и, испоставиће се, деструктивном жељом да изнова проживи изгубљено детињство, замрзнуће на крају и природа и време. Он не преживљава јер оживљавање детињства на начин који Пајанде назива псеудомистичним (2004: 13), само је кринка изгубљеном сопству, несуоченом суштински са губитком. Идеја рекреирања представа и предубеђења детињства, без решавања стварних проблема из прошлости, доказ је ентропије како појединца тако и читавог друштва, чији су постулати вероватно великим делом допринели слому појединца.

Заводљиву и интригантну причу о конструисању часовника помоћу којег не само да се може мерити време, него и одређеним прорачунима предупредити догађаји у будућности, Миомир Петровић пише стварајући за своје јунаке просценијум омеђен губитком, осећајем кривице, слутњама сопственог и друштвеног пада у провалију. Невелики простор постаје још суженији минуциозним темпоралним утискивањем. Са сваким откуцајем сићушног сатног механизма, просторвреме сужава своје ходнике мамећи надом у повратак у прошлост, и затицање вољених особа неизгубљеним. Са осећајем за драмску радњу, Петровић Кости и Марку не даје само наговештај овакве могућности, него их и опрема лудачком жељом, племенитошћу занатске вештине и трагичном грешком неопходном да се покрене механизам судбине, а онда их пусти да направе тај додатни корак ка амбису, ван просценијума, у сингуларност просторвремена.

Коста Рибићевић и Милош Рибићевић (Нико Козаревић), трагична браћа предратног Београда, оживљавају један другог у уроборосовској агонији константне запитаности ко су заправо и шта им је сврха. То смицање идентитета, а са њима и осећаја губитка, кривице, али и љубави, у *Кротитељима времена* начин је суочавања са протоком времена које и узрокује губитак. Нажалост, циклична оживљавања нису и гарант преживљавања јер представљају очајничке покушаје да се смакну осећаји, да се један свлак свуче и одмах ускочи у други, док изостаје недвосмислено и безрезервно суочавање које води исцељујућем помирењу са сопственим демонима. Ни након покретања Орфејеве машине Коста то не преживљава као *исти*, него се трансформише у пословног човека каквог је желео ње-

гов отац, и за каквог се сматрало да би Милош постао да је поживео, јер „...када нечија судбина дође поново на исту позицију, то није баш *иста* позиција, како би то било да је реч о кружењу у савршеном кругу, већ *приближна* позиција, изнад или испод оне претходне“ (Петровић 2023: 81).

Иза њихових оживљавања остају жртве какве су и сами, а најаву жртава које ће тек уследити у читавом европском друштву, Петровић је сапео у обличје једне књиге:

> Отвореног трбуха и на слова полегнута, корица раширених попут руку муслимана у молитви или дезертера убијеног с леђа током бега, ту је лежао Král Oidipus, чешки превод Софоклове трагедије (Исто: 80).

Уколико се сагласимо са Хокинговом претпоставком да је оно што се назива стварним временом плод наше уобразиље, може се и читава прича схватити као настојање писаца да укроте читаочеву имагинацију и судбине јунака препусте тумачењу сваког понаособ. У таквом просторвремену астрономаријуми раде непрекидно као упорна, једнолична јесења киша, оживљавајући бесконачни низ тренутака времена, времена какво „је мисао изградила“ (Макјуан 2018: 16), а приповест расте „на неки недокучив начин, хранећи се пулсом [њене] крви“ (Исто: 240).

Извори

Makjuan, Ijan. *Dete u vremenu*. Prev. Vladimir D. Janković. Beograd: Čarobna knjiga, 2018.

Petrović, Miomir. *Krotitelji vremena*. Beograd: Laguna, 2023.

Литература

Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel*. London: Penguin Book, 1994.

Byrne, Michael. “Time and Child in Ian McEwan’s *The Child in Time*”. *The Antigonish Review*. Issue 123. (2003). <www.antigonishreview.com/bi-123/123-mbyrne.html> 22. 3. 2024.

Erdem Ayyildiz, Nilay. “Traumatized Perception of the Self and Time in Ian McEwan’s *The Cement Garden* and *The Child in Time*”. *Litera: Journal of Language, Literature and Cultural Studies*. Vol. 32, issue 1. (2022): 21–40.

Đergović Joksimović, Zorica. *Ijan Makjuan: Polifonija zla*. Beograd: Geopoetika, 2009.

Hoking, Stiven. *Kratka povest vremena*. Prev. Zoran Živković. Beograd: Alnari, 2002.

Ljuštanović, Jovan. „Književnost za decu i detinjstvo kao vreme inicijacije“. U: *Aspekti vremena u književnosti*, zbornik radova. Ur. dr Lidija Delić. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2012: 47–64.

Malcolm, David. *Understanding Ian McEwan*. Columbia: University of South Carolina Press, 2002.

Martin, Brian. "Looking Back to the Future". *Spectator.* 10 Oct. 1987: 40.

Milenković, Ivan. „Paradoksi konteksta: heterotopije Mišela Fukoa". *Kultura*, br. 147 (2015): 100–114.

Payandeh, Hossein. "Life in Metropolis: A Critical Reading of Ian McEwan's *The Child in Time*". *Tehran University Journal of Social Science*. No. 22, Vol. 11: 2. (2004).

Petrović, Miomir. *Središnja pustinja*. Beograd: Laguna, 2021.

Punter, David. "Ian McEwan: Lies and Deceptions". *The Contemporary British Novel Since 2000.* Ed. James Acheson. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017: 17–26.

Wright, Derek. "New Physics, Old Metaphysics: Quantum and Quotidian in Ian McEwan's *The Child in Time*". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 9. (1996): 221–233.

Nataša Gojković

The Perception of the Flow of Time in Miomir Petrović's Krotitelji vremena *and Ian McEwan's* The Child in Time

Summary

As a cardinal part of how people comprehend the world and reality, the notion of time has fascinated scientists and literary scholars alike. Modern science defines time as a part of space-time continuum that, viewed in an abstract manner, represents a coordinate system where physical events take place. The plasticity of space and time has been employed by authors to enable their literary characters' intervening in the past for the purpose of understanding or even changing the present and/or future. Based on Zorica Đergović Joksimović's idea of time as an active and equal participant in the novel, this paper has shown different aspects of time as a literary instrument that sheds light on as well as darken the topoi of loss and (non)existence in Ian McEwan's *The Child in Time* (1987) and Miomir Petrović's *Krotitelji vremena [Time Tamers]* (2023). The two novels have been compared and contrasted considering the approach and treatment of the topoi mentioned.

Keywords: time, loss, existence, time inversion, epiphany

Примљено: 30. 5. 2024.
Прихваћено: 7. 11. 2025.

Предраг КРСТИЋ

predrag.krstic@ifdt.bg.ac.rs

ХЕЛДЕРЛИН, ГРЦИ И НЕМЦИ: ЈЕДНА ПОТРАГА ЗА НАЦИОНАЛНИМ ИДЕНТИТЕТОМ

Институт за филозофију и друштвену теорију, Универзитет у Београду

Апстракт: У првом делу овог рада излаже се и тематизује „опчињеност“ немачких мислилаца и писаца друге половине осамнаестог и с почетка деветнаестог века античком Грчком. Шлегелове, Винкелманове и Шилерове визије Грка и Немаца уводе у Хелдерлиново наслеђивање и одступање од њих, чему се придаје посебна пажња. Други део рада посвећен је коментарима и тумачењима Хелдерлинове заоставштине. Хајдегерове интерпретације, које заузимају његов највећи део, изазвале су реакције, међу другима, Адорна, Лаку-Лабарта, Брункхорста. У спору око Хелдерлиновог наслеђа, текст прати њихова виђења грчко-немачке повезаности у савремености. Завршни део рада, враћајући нас на почетак немачке културне асимилације и/или апропријације Грка, указује на један модел „националне идентификације“ у идеализованом и недостижном Другом, модел према коме се немачка мисао и даље огледа у Грцима и огледа са њима, са неизвесним исходом, не само у погледу пуке коректности тумачења, него и када је реч о томе на чију штету и/или на чију ползу се то огледање одиграва.

Кључне речи: Германија, грекоманија, Хелдерлин, песништво, филозофија, завичај, нација

Грчка химна Германа

> Појединачни великани стоје мање изоловани међу Грцима и Римљанима. Они су имали мање генија, али више генијалности. Свеколика антика је генијална. Цела класична старина је један геније, једини кога без претеривања можемо назвати апсолутно великим, јединим и недостижним (Šlegel 1999: 61).

Овако Фридрих Шлегел (Friedrich Schlegel), можда најсажетије, изражава опште уверење једне епохе. Антички свет је узор на који се ваља угледати. То је свет оне Винкелманове (Winckelmann) „племените једноставности и мирне величине“ *(stille Grösse und Edle Einfalt* – Winckelmann 1825: 30). Винкелман, између осталог, пише: „Величина и слобода: то је морални темељ на коме су се, осветљене јаком светлошћу, појавиле слике античког живота. Тако схваћена, антика више није спектакл илузија, него нашем размишљању нуди архетипове вечног људског рода“ (према Starobinski 2009: 99). Винкелман тиме најављује ону немачку опсесију Грцима коју ће (на)следити и други мислиоци, и неговати је безмало до данас. Међу њима

ORCID 0000-0002-2966-7082
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.14

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
821.112.2.09 Хелдерлин Ф.

се, на тој путањи, издвајају Ниче (Nietzsche) и Хајдегер (Heidegger).[1] Такође би се могло рећи да се на крају, као и на почетку грчко-немачке авантуре, показало како су сви њени протагонисти или агонисти готово подједнако осећали закаснелост Немаца у односу на већ „просвећене" или „цивилизоване" народе: „Једини начин на који можемо постати велики и, ако је могуће, непоновљиви, јесте опонашање Старих" (Winckelmann 1825: 95).

Када је о песништву реч, извесно је да је чежња за, додуше идеализованим, светом прошлости, из кога се ишчитавала или у који се учитавала хармонија духа и тела, руководила немачки „mit o grčkoj davnini, od Winckelamannove vizije mramorne ljepote do Hölderlinova strastvenog zanosa" (Žmegač 1986: 74).[2] А негде између, рекло би се, сместио се Шилер (Schiller), са својим на много начина значајним текстом „О наивном и сентименталном песништву". У њему се каже да се сви песници, а то код Шилера значи и узори за животни пут човека и човечанства,[3] некако постављају с обзиром на природу. У зависности од начина на који то чине, биће једно од двога: „Песник, велим, или јесте природа или ће је тражити. У првом случају ће бити наивни, у другом сентиментални песник" (Schiller 1795a).[4] Природа

1 О потоњем ће бити више речи у наставку. А Ниче ће, скупа можда једино с Хелдерлином као претечом и Хајдегером као наследником, пројектовати грчки идеал на савременост и славити пресократско и, нарочито, преплатонско и преперикловско време. Он верује да нас таква упућеност на можда и измаштану „Грчку" и њену духовност, свакако удаљава од „механичке трапавости природних наука" и од „вашарске галаме 'модерних идеја'". Све је боље од те „сељачке и плебејске стварности северне Европе", од оног превратничког менталитета који се не стара за изворење. Драгоцен је у том смислу сваки покрет уназад према Грцима, ка светлуцавом мозаику античких појмова и античких вредности. Немачка филозофија као чежња за тим завичајем онда мора, према овом Ничеовом антипрогресивистичком налазу, да припада противреформацији, чак „ренесанси или бар вољи за ренесансом, вољи за напредовањем у открићу класике, у откопавању античке филозофије, у првом реду оне пре Сократа – тога највише затрпаног грчког храма!" (Niče 1972: 73) Иза тих речи наступа онај мотив који ће и касније опседати и правдати повлашћеност Немаца. Реч је о посебној вези Немаца и Грка – насупрот латинском наслеђу Француза. И Ниче прориче будућност која ће видети „истинско достојанство целокупне немачке филозофије", не у смешној и ситничавој претензији на „оригиналност", већ у томе што има једну вишу претензију: да „корак по корак освоји античко земљиште", да „поново успостави везу која се чинила раскинута – везу са Грцима, највишим типом човека који је досад достигнут". То освајање и повезивање, тај кроснационални и кросисторијски регрес онда добија, у зависности од интерпретације, мистичке или претеће, у сваком случају оне препознатљиве вехементне и патетичне преливе: „ми постајемо из дана у дан све грчкији; најпре, као што је природно, у појмовима и оценама вредности, такорећи као какве хеленизаторске утваре. Али вероватно ћемо једном тамо бити и телом! Ту почива (и увек је ту почивала) нада коју полажем у немачко биће!" (Niče 1972: 74; уп. Крстић 2025: 145–147).

2 За преглед утицаја хеленства на немачке писце тога раздобља видети још увек инструктивну студију Butler 1935.

3 „Пут којим иду новији песници исти је, уосталом, пут који мора да пређе човек уопште, индивидуално и као врста" (Schiller 1795a).

4 Нешто раније, припремајући наведену поенту, Шилер је издашнији у објашњењу претпоставки таквог стања ствари: „Већ по свом појму, песници су свуда чувари при-

је очито константа, али она овде, као одредбена тачка, не значи друго до „спонтани опстанак *[freiwillige Dasein]*, трајање ствари *[Bestehen der Dinge]* помоћу њих самих, егзистенцију по властитим и непроменљивим законима“ (Schiller 1795a).

Насупрот природи је, наравно, култура; „велика подела“ (Latur 2010) се већ одиграла – и то неповратно. Изгон човека из природе, са којом је некад сачињавао јединство, био је неизбежан, и сада можемо само чезнутљиво да је посматрамо у оном околишу у коме волимо наше изгубљено „јединство са самима собом“. Грци су живели тај неразједињени живот, у сагласности са собом и „срећни у осећању своје човечности“, за разлику од „нас“, који живимо непомирени са собом и „несрећни у својим искуствима“ (Schiller 1795a). Али „ми“ имамо и извесне предности, пре свега слободу, која је ипак привилегија оних ненаивних. Колико год јединство древних народа било узор, „њихово савршенство ипак није њихова заслуга, јер није ствар њиховог избора“: „Ми смо слободни, а они су у власти нужности; ми се мењамо а они остају исти“ (Schiller 1795a).

Циљ тих наших промена остаје повратак оном јединству које репрезентују „Грци“ – „Природа је човека учинила уједињеним у себи, уметност га дели и раздваја, преко идеала се враћа јединству“ (Schiller 1795a) – али се тај повратак сада види као индиректно путовање, управо културом, разумом и слободом посредовано и изнова освајано. „Они су оно што смо ми *били;* они су оно што ми поново *треба да постанемо.* Као и они, били смо природа, а наша култура треба да нас, путем разума и слободе доведе натраг природи“ (Schiller 1795a). Кривац треба да испашта грех и приведе спасењу.[5] Песничка „сентименталност“ то сведочи и сигнализира. Она се јавља онда када више нема оног непосредног јединства које призива, када нас „несагласност“ са природом тера да евоцирамо изворно сагласје, када се чежњиво рефлектује неповратна невиност Грка. Али сама собом сентименталност још није и решење, мисли Шилер. Грчки идеал „пуноће наше природе“ може да се роди само из најдубљег споја „наивног“ и „сентименталног“ песничког карактера (Schiller 1795a; уп. Starobinski 2009: 338).

Хелдерлин (Hölderlin) неће бити далеко од тог дијалектичког обрасца супротстављања и синтетисања наивног и сентименталног. И

роде *[Bewahrer der Natur]*. Кад већ не могу у потпуности то да буду, кад још сами у себи искушавају погубни утицај самовољних и вештачких форми или кад су морали да се боре против њих, тада се појављују *као сведоци и као осветници [als die Zeugen und als die Rächter]* природе. Они стога или постају природа или траже изгубљену природу. Отуда извиру две сасвим различите књижевне врсте“ (Schiller 1795a).

5 И у Шилеровим *Писмима о естетском васпитању човека* на сцени је исти модел: избављење у оквиру уметности – уметношћу: „ту пуноћу наше природе, коју је уништила уметност, [треба] поново повратити захваљујући још вишој и још савршенијој уметности“ (Schiller 1795b, шесто писмо).

он подлеже епохалној „грекоманији“; и он је, можда пре свих, филхелен; и он порекло и циљ проналази у класичном свету старе Грчке – али на самосвојан начин. Испрва је у кореспонденцији са Шилером и још двадесетог јуна 1797. године пише му да „ненадмашно зависи“ од њега (Hölderlin 1890: 409). Али нешто се мења на прелазу из осамнаестог у деветнаести век, негде са незадовољством „пројектом Емпедокле“. Емпедокле (Ἐμπεδοκλῆς) је, наиме, један је од заносних ликова античке филозофије који се сада враћа на сцену у Хелдерлиновој недовршеној „трагедији у пет чинова“ и три редакције *Емпедоклове смрти* из 1799. године. Стварни Емпедокле је говорио о четири елемента који су „корени свих ствари“ (Diels 1983: 284) и, према легенди, скончао је скочивши у Етну. Хелдерлинов Емпедокле, пак, не скаче у вулкан због праведне срџбе богова с којима се охоло прогласио равним, већ не би ли се, у склопу неблагонаклоних друштвених околности, жртвовао и сјединио са природом, огњеним сунцем, етром, земљом.[6]

Могло би се рећи, попут Лаку-Лабарта (Lacque-Labarthe), да сукцесивне скице *Емпедокла* и теоријске рефлексије које их прате представљају ступњеве једне „филозофске регресије“ у Хелдерлиновом настојању да напише „модерну трагедију“ (Lacque-Labarthe 1989a: 229). У другој верзији реорганизованог сценарија, могуће и због увида да недостаје „објективни“ заплет једном у основи оправдању спекулативног самоубиства, драма добија истински трагички регистар, а филозофска „трансгресија“ постаје друштвена: „Емпедоклова грешка је што се јавно прогласио божанством у присуству читавог народа Агригента“ (Lacque-Labarthe 1989a: 230). Грађани Агригента нису благонаклоно реаговали на Емпедоклову апотеозу. У њој препознају кардиналну неодмереност и, штавише, кривицу за кугу која пустоши град. Излечење од тог оскврњења, према тадашњем „обичају“, налаже да се *pharmakos* протера. Емпедокле властитом жртвом радикализује тај чин: „рефлексивна трагедија“ без тога не би била (довољно) трагична.

Хелдерлин у Емпедоклу види превасходно песника, и то песника у дослуху са боговима, познање и објаве чијих истина није могао да компромитује оним видом, чинило му се, „бездушне“ филозофије чији је био савременик. До *Емпедокла*, он остаје начелно веран Винкелмановој и Шилеровој визији Грка. Отад, међутим, према проницљивом увиду Лаку-Лабарта, са Хелдерлином се дешава преседан за то доба: он помишља да Грчка „као таква“ уопште не постоји, да оно што знамо о њој није и оно што је заиста била (Lacque-Labarthe 1989c: 242). Хелдерлин сада замишља, или измишља, Грке као мистичне,

6 „Samo Empedoklova žrtva ponovno uspostavlja jedinstvo njegova bića, a time i duhovno-ćudorednu iskonsku snagu koja mu je svojstvena. ’[...] sudbina njegova vremena, siloviti ekstremi u kojima je odrastao nisu zahtijevali pjesmu, [...]; ona je zahtijevala žrtvu’ [Hölderlin 1984: 386]“ (Cassirer 2005: 396).

са урођеним „светим *pathosom*“ и у елементу „небеске ватре“. Испод њихове мере и виртуозности, испод вештине грчке уметности, он види примитивну Грчку, подложну дионизијским изливима и аполонским мућама, једну ентузијастичну и у превеликој осунчаности тмурну Грчку.

> Грчка коју Хелдерлин изумева је коначно оно што упорно прогања немачки имагинариј све до нашег времена, и што ће у сваком случају пресецати све текстове филозофије од Хегела [Hegel] до Хајдегера, пролазећи кроз Ничеа [Nietzsche]. [...] Грци које тако разоткрива Хелдерлин су, укратко, *трагични* Грци, ако је суштина трагичког чудовишно спаривање бога и човека, безгранично постајање-једним и трансгресија границе *[hubris]* коју трагедија има функцију да прочисти (Lacque-Labarthe 1989c: 244).

Код Хелдерлина је грчки свет – свет мноштва и противречности, свет страсног ума и умне страсти, узбурканог и/а продуховљеног живота и трагичке уметности. За приступ томе свету није довољан разум, већ је неопходно и одушевљење, неопходно је и једно и друго уколико он не би да се фалсификује. Али неопходна је и посебна, национална осматрачница с које би се и зарад које би се Грци, у њиховој разлици, уопште читали.[7] У писму Зекендорфу (Seckendorf) од 12. марта 1804. године Хелдерлин је сасвим отворен: „Бавим се причом, поетским погледом на историју, архитектоником неба, нарочито националним, у мери у којој се разликује од грчког“ (Helderlin 1997: 145). Приступање грчком свету – због овог света; свету мита – због „поновног зачаравања света“ (Gaillard 1988; Frank 2008: 25–40). Идеја неопходности једне нове митологије отворено се артикулише већ у својеврсној „повељи“ немачког романтизма, која се обично датира у 1796. годину. Њен уврежени назив је *Најстарији систематски програм немачког идеализма*, а ауторство није јасно: да ли га приписати Хегелу, Шелингу (Schelling), Хелдерлину или свима њима заједно, али је извесно да она програмски артикулише оно што у Хелдерлиновом духу већ пребива (Cassirer 2005: 362) – једну *Volksreligion*, пантеистичку религију која би поново ујединила човека с његовим природним коренима:

> [М]орамо имати нову митологију, али та митологија мора стајати у служби идеја, мора постати митологија ума. [...] митологија мора постати филозофска да би народ постао уман, а филозофија мора постати митолошка да би филозофе учинила чулним. Тада вечно јединство влада међу нама (Hegel 1970e: 235).

---

7 Када Хелдерлин артикулише разлику између Грчке и Запада, у песниковом опширном писму од 4. децембра 1801. године пријатељу Белендорфу (Boehlendorff), он се „не одлучује између заноса и умерености“, будући да је сада већ уверен да „једно без другога не иде“: „Грчкој је урођена врлина ’небеска ватра’, али је култура истовремено Грке научила умерености. Код Немаца је супротно: умереност је урођена, а патетика стечена“ (Aćin 1997: 150).

А до тада, Грчка остаје идеал митског доживљаја света, а код Хелдерлина и чвориште великог Догађаја узмицања и повратка богова. Ти богови стари су богови природе и космоса, али ниуколико нису „класични". Они не обнављају култове, већ радије најављују двомиленијумски мрак. Они сигнализирају одсуство аутентичног бивствовања после њих, али и могућност новог освита (Heidegger 2002: 81–82). Хелдерлинова „митологија" притом остаје митологија, у потпуности паганска: и Христос, када се (по)јави између Диониса и Херкула, не представља зачетника религије већ тек последњу божанску представу пред „сутон богова", последњу манифестацију светости једног света пред празнину која наступа иза њега.

Наиме, кад пре неког времена, за нас давно,
Узнесоше се горе сви који усрећише живот,
Када одврати отац од људи своје лице,
И с правом жаловање кад започе на земљи,
Кад мирни геније један на крају се јави, с небеском
Утехом, објави дана свршетак и нестаде,
У знак да он ту беше једном и да ће доћи
Опет, [...]

(Helderlin 1969d: 83)

Песник тај одсутни, посвећен, хармонични живот Грка и њихових богова треба увек изнова да открива и казује. Хелдерлин то чини не само славећи грчки пантеон, него и испевајући величанствене химне Дунаву и Рајни, елегијским духом продуховљујући земни, нарочито немачки свет. „Обешчовеченом човечанству" и „обесвећеном животу" (Marić 1969: 26) неопходан је тај улог који само песништво може да пружи. Хелдерлинов Емпедокле у истоименој драми тако и казује:

Па шта би небо било, и шта море
И острва и звезде, све што лежи
Пред очима човека, шта би била
Та мртва игра струна, да јој звук
И говор ја и душу не дам? Шта су
Бози и њихов дух, без моје објаве?

(Helderlin 1969a: 132–133).

Такав песник-објавитељ онда захтева и одговарајућег читаоца: „Ко тек помирише моју биљку, неће је упознати, а ко је убере само да би учио на њој, такође је неће упознати." Тако вели Хелдерлин, не више у *Емпедоклу* већ у Предговору свог *Хипериона* (Hölderlin 2005: 2). Егоизму и утилитаризму модерног грађанског друштва, заједничкој теми немачког романтизма, и он супротставља светлост и аутентичност Грчке, али посебним средствима и с посебним набојем, рекло би се (уп. Helderlin 1990: 45–116). По неуспелом устанку,

тематски везаном за устанак Грка против Турака 1770. године, разочарани Хиперион бежи из Грчке међу Немце и, у једној од најопоријих речи о њима, због којих је и изражавао страх да спис неће бити добро прихваћен, затиче – „варваре". Они су варвари „од старине", али их је још варварскијим учинила њихова марљивост и наука, па чак и религија. Они су потпуно неспособни за ма који „божански осећај" и „до сржи искварени". „Тупави и нескладни као крхотине одбачене посуде", они су „својом претераношћу и бедом увреда за сваку лепо васпитану душу".

> Видиш занатлије, али људи нема, видиш мислиоце, али људи нема, свештенике, али људи нема, господаре и слуге, младе и стасале, али људи нема. [...]. Немци воле да остану при најнужнијем и зато је код њих тако много шепртљавог а тако мало слободног, истински радосног. Али и то би се могло преболети, само када ти људи не би били безосећајни за сав лепи живот, само када на таквом народу не би посвуда почивало проклетство од бога напуштене неприродности. [...] Не постоји ништа свето што у том народу није лишено светости, што није срозано на кукавну привремену помоћ, па и оно што је и међу дивљацима најчешће очувано божански чистим, ови у свему прорачунати варвари се и тиме баве као неким занатом и не могу другачије, јер кад је људско биће једном дресирано, онда служи својој сврси, онда тражи своју корист, не заноси се више, сачувај боже! остаје сталожено и кад слави и кад љуби и кад моли, [...]. Кад би макар били скромни, ти људи, кад не би од себе правили закон за оне боље међу собом! кад само не би хулили на оно што нису, а ако већ хуле, кад се само не би ругали божанском (Hölderlin 2005: 278–280).

Према једној интерпретацији, Хелделинова сугестија је да би Немци требало да се из основа препороде, попут Француза, кроз револуцију и револуцијом, али истовремено уопште не као Французи, по угледу на представу о човеку и друштву античког Рима, већ по узору на древну слободарску Грчку.[8] Хелдерлин би онда „оптуживао" Немце да нису способни за такав преображај (Константиновић 1987: 67). А та неспособност се не би односила толико, или уопште не, на њихове друштвено-превратничке потенцијале, већ радије,

8 Чинило се да такав национални узор надмоћно конкурише римско-латинској духовној баштини Француза, чији гламур и префињеност је немачки протестантски пуританизам нескривено презирао. И немачку лектиру, према Берлину (Isaiah Berlin), тада већ увелико обележава „снажна мржња према Француској, перикама, свиленим чарапама, салонима, корупцији, генералима, царевима, свим великим и сјајним фигурама овог света који су једноставно инкарнација богатства, покварености и ђавола". „То је природна реакција" – тумачи даље Берлин – „побожног и пониженог становништа. То је посебан облик антикултуре, антиинтелектуализма и ксенофобије, којем су Немци у том тренутку били нарочито склони. То је провинцијализам који су неки немачки мислиоци неговали и обожавали у осамнаестом веку и против којег су се Гете и Шилер борили читавог живота" (Berlin 2006: 52–53).

можда као симптом, на мањак богова који би се достојно славили, на напуштеност њиховог света од богова – Шилер би то сјајно назвао природом која је испражњена од божанског, „разбожаном природом *[entgötterte Naturr]*“:

Јер они који ватру небеску зајме нама,
Богови, они и свету дарују нам патњу,
С тог нека буде тако. Чини се да сам
Земље син; створен да волим, да патим.
(Helderlin 1969e: 85)[9]

„Земље син“ захвалан је син. Када он пева, не проговарају толико богови кроз своју земљу, колико упућују на њу у свом одсуству. Хелдерлинови стихови постају „родољубиви“ и не морају се, или чак не могу (про)тумачити ни као ламент над обезбожаним светом, ни као кроз палу Немачку обновљена Грчка, већ можда понајпре као налог „народу“ песника који је у дослуху са оним Судбоносним – да буде веран „завичају“.

Приступ томе завичају је, истина, сложен. Из празног и недогледног трајања туђинске „ноћи света“[10] изводи тек крај једног времена, тренутак вечности, безвремено сада, пролом неба који отвара бескрај, повратак богова, буђење природе – кроз песника који својим словом посредује и задаје задатак немачкој садашњици:

Служили смо мајци земљи,
А недавно и светлу сунца служили смо,
Не знајући то; ал Отац,
Који над свима влада, воли
Највише да о чврстоме слову
Старамо се, а добро тумачимо
Постојеће. Томе следи немачки пев.
(Helderlin 1969b: 101)

9 Патња је стварна. Ти стари богови у повлачењу, за Хелдерлина више нису пуке метафоре, већ су сада непосредно доживљени као истовремено чулна и духовна стварност: „Ono što Schiller tek zahtijeva u Hölderlina je postignuto. Dok je onaj naspram potisnutog grčkog svijeta stajao samo rezignirano i 'sentimentalno', dotle Hölderlin ponovno stoji naspram njega naivno i s vjerom. Za Schillera antički likovi bogova, Helios i Afrodita, ma koliko on čeznuo u prošlosti za njima, ipak ostaju samo 'lijepa bića iz zemlje bajki' [Schiller 1920: 156], čiji trag živi samo još u vilinskoj zemlji pjesama. Um ovdje treba iznova izgraditi ono što je zrenje prirode zauvijek izgubilo. [...] Međutim, za Hölderlina je karakteristično baš to da je taj dualizam za njega od samog početka prevladan snagom izvorne osobitosti njegova osjećanja prirode. Antičke likove bogova on ne treba ponovo umjetno uspostavljati u refleksiji, jer njemu su oni, zbog temeljnog usmjerenja i osnovnog zakona njegove fantazije, na umjetnički način neprekidno unutarnje prisutni“ (Cassirer 2005: 365–366).

10 „Предуго већ ми владаш изнад главе / Ти у тамном облику, ти боже времена! / Пресурово, препуно зебње свуд је у кругу / И све се осипа, колеба, где год гледам. // [...] // Допусти најзад, Оче, отворена да те ока / Сусретнем! Па ниси ли ти први дух / Пробудио из мене зраком својим? / Дивотно ме животу привео, Оче! –“ (Helderlin 1969f: 61).

Оставинска расправа

Према Хајдегеру, у доба када Винкелман, Гете (Goethe) и Шилер посежу за антиком не би ли оживели грчку културу, Хелдерлин већ мисли нешто изворније: „судбину човекове суштине" (Hajdeger 2003: 285). „Изворност" се овде одмерава с обзиром на упућеност мишљења на „бивствовање" (Hajdeger 2003: 298). Хелдерлинова елегија „Повратак" *(Heimkunft)* у том је погледу за Хајдегера узорна, али под другим именом: под речју „завичај". С једне стране, Хајдегер уверава да се завичај ту мисли „саобразно историји бивствовања", што је његов „суштински смисао", а не „патриотски или националистички". С друге стране, „суштина завичаја" сигнализира „намеру да се безавичајност нововековног човека мисли са становишта суштине историје бивствовања". Хелдерлин истовремено, кредитира га по својој мери Хајдегер, „води рачуна о томе да његови 'земљаци' нађу своју суштину", али њу „уопште не тражи у себичности свог народа": „Он је пре види у контексту припадности судбини Запада. Али ни Запад се не замишља регионално, као нешто насупрот Истоку, чак се не замишља ни као Европа, већ се замишља на светскоисторијски *[Weltgeschichte]* начин из близине извора" (Hajdeger 2003: 300) Узалуд Хајдегер настоји да „интернационализује" своје разумевање Хелдерлиновог песништва, приметиће на ове редове Лаку-Лабарт. И безавичајност призива завичај.

> Ништа не мења на ствари кад, тридесетих година, проблематика *Heimatlosigkeita* (раскорењености, како се то радо каже у интернационали конзервативне револуције) приморава да се Кантово (по свом стилу нераскидиво *Aufklärer* и метафизичко) питање „Шта је човек" замени питањем „Ко смо ми?" Што значи „Ко смо ми Немци?" И један је могући одговор: „Филозофски народ *par excellence* или народ песника и мислилаца" (Laku-Labart 1994: 44).

Потом треба и друге речи, поред „завичаја", превести тако да не асоцирају на партикуларност, да је се одричу, те приказати као да управо приводе оном „светскоисторијском" смислу. Тако ни сама „Немачка" није више само Немачка:

> „Немачкост" се не каже свету да би се свет опоравио уз помоћ немачког бића, него се она каже Немцима да би из судбинске припадности другим народима они постали светскоисторијски заједно с њима. Завичај тог историјског становања јесте близина бивствовања (Hajdeger 2003: 301).

Будући да Хајдегер сматра да безавичајност почива на одступању или чак одустајању од оног питања смисла бивствовања које је меродавно и за аутентичну егзистенцију човека, само одатле, из бивствовања и у присности с њим, може да почне превладавање те посвемашње безавичајности „у којој не блуде само људи већ и чове-

кова суштина“. Безавичајност је консеквентни „знак“ оног „заборава бивствовања“ због којег његова истина остаје немишљена.

> Као судбина која шаље истину, бивствовање остаје скривено. Али судбина света најављује се у поезији, а да још није очигледна као историја бивствовања. Хелдерлиново светско-историјско мишљење које је изнесено у песми „Спомен“ јесте зато суштински изворније па отуд и значајније за будућност него Гетеов пуки космополитизам. Из истог разлога Хелдерлинов однос према хеленизму јесте нешто што се суштински разликује од хуманизма. Зато су, када су били суочени са смрћу, они млади Немци који су знали за Хелдерлина мислили и преживљавали нешто друго а не оно што је јавност показивала као типично немачки став (Hajdeger 2003: 301–302).[11]

Хелдерлин пева о епохи која „прождире све традицијом предане форме“ и која стога поставља јединствени захтев, превасходно пред песнике, са њиховим „именовањем које је казивање и показивање“ (Pöggeler 2002: 337). Ту епоху не обележава само то да су „одбегли богови и Бог“, већ она „није више у стању да недостајање Бога уочи као недостајање“, због чега и „свет остаје без темеља на коме почива“ (Hajdeger 2000a: 209). Уколико је уопште могућ, преокрет из те оскудице „на прави начин“ може да се деси једино ако се свет недвосмислено „окрене од бездана“ у коме стоји. Дотад, поручује Хајдегер, ноћ света мора да се „искуси и да се издржи“, за шта је неопходно да постоје „они који сежу у бездан“: неопходан је Хелдерлин који не чека да богови васкрсну и искрсну, већ зна да се мора припремити обитавалиште за њих тамо где су уминули. „Ко међу смртницима мора, пре него други смртници и другачије него они, да сегне у бездан, сазнаће обележја која бележи бездан. За песника, то су трагови одбеглих богова“ (Hajdeger 2000a: 211).

Са стране одбеглих богова, бог вина Дионис расветљује светску ноћ безбожника. Он чува „суштинску наспрамност неба и земље као место свадбене свечаности људи и богова“, где безбожни људи још једино могу пронаћи трагове богова. Стога су песници „свештеници бога вина“, који су „од земље до земље ходили у светој ноћи“, како каже Хелдерлин одговарајући на питање „чему песници у оскудно

11 Мислили су и преживљавали, јамачно мисли Хајдегер, „завичај“, али не као „puko mjesto rođenja, također ni kao tek bliski krajolik, nego kao moć zemlje na kojoj čovjek svagda, već prema svome povijesnom opstanku, 'pjesnički obitava'“ (Heidegger 2002: 77). Хелдерлин у том смислу Хајдегеру сведочи о „temeljnom ugođaju kao istini nekog naroda“, отприлике у исто време и сличним речима као када заговара да на референдуму немачки народ мора „да бира самог себе“ – иступањем из међународне заједнице: „Istina je nekog naroda ona očitost bitka iz koje narod zna što povijesno hoće time što hoće sebe, hoće biti on sam temeljni ugođaj, a to znači istinu opstanka nekog naroda izvorno utemeljuje pjesnik“ (Heidegger 2002: 123). Песник се у тројству „величина“ (мислилац и државотворац су преостали), и, као „првенац“, жртвује на олтару будућности: „To su oni pjesnici koji u svom kazivanju najavljuju budući bytak nekog naroda u njegovoj povijesti, i pri tome ih se nužno prečuje. Hölderlin je jedan takav pjesnik“ (Heidegger 2002: 125).

време?“ (Helderlin 1969d: 83). Песници су смртници, тумачи Хајдегер, који у оскудно време „сродним смртницима крче пут к обрту“: „Зато песник у време светске ноћи изриче оно што је свето. Стога је светска ноћ, у Хелдерлиновом језику, света ноћ“ (Hajdeger 2000a: 212). Траг који води светом могу да виде још само они смртници који препознају опасност „нихилизма“ која се надвила над човеком, „претњу која се тиче човекове суштине у његовом односу према самом бивствовању“, бездан који је испод свега бивствујућег. То је и смисао који Хајдегер придаје стиховима: „Али где је опасност, / Расте и спасоносно“ (Helderlin 1969b: 95). Будући да је угрожена суштина човека, спасење мора доћи са места „где постоји обрт са смртницима у њиховој суштини“, од оних „најсмртнијих међу смртницима“, који су „најодважнији“ (Hajdeger 2000a: 232) – од песника.

„Пун заслуга, ипак песнички станује / Човек на овој земљи“ – то је један од пет кључних Хелдерлинових „исказа“ које Хајдегер издваја.[12] „Песнички ’становати’ значи: пребивати у присутности богова и бити ганут близином суштине ствари“ (Hajdeger 1982a: 139). Поезија је, међутим, и „носећи темељ историје“, па је тако двоструко везана. Песничко стварање је „исконско именовање богова“, али песничка реч добија моћ именовања тек када „богови сами говоре о нама“. Шта нам то говоре види се већ из следећих Хајдегерових реченица: „Установљавање бића повезано је са божјим знацима. А у исти мах песничка реч јесте само тумачење ’гласа народа’“ (Hajdeger 1982a: 144–145). Суштина поезије је онда „уклопљена у законе божјих знакова и гласа народа“, а сâм песник је на тој средокрађи између богова и народа: „Он је неко ко је избачен у то *Између*, између богова и људи. Али само и најпре у том Између одлучује се шта је човек и где он смешта своје постојање“ (Hajdeger 1982a: 146).

Хелдерлинова поезија стога није ванвременска већ је „историјска у највећој мери, јер унапред одређује неко историјско време“. Она припада одређеном времену не као нечем већ постојећем, већ тако да, изнова установљавајући суштину поезије, тек одређује ново време: „време одбеглих богова и наилазећег Бога“. У том оскудном времену пребогат је његов песник који, уместо да малакше, „истрајава у ништавилу ноћи“ и „крајње усамљен у својој судбини, осваја истину – сâм за све, и зато је осваја суштински“ (Hajdeger 1982a: 147). Осваја је песник / мислилац,[13] усамљена фигура „свето-

12 Том двостиху Хајдегер посвећује и посебан есеј, где је акценат на „становању“. Ратарска нега растиња и подизања здањâ, стварање дела и произвођење оруђа „последице су суштине становања, али нису основ становања, нити су његово утемељење“; другачије „грађење“ је неопходно за истинско становање, уверава Хајдегер (Hajdeger 1982b: 154). У предавању „Грађење, становање, мишљење“ изричито се налаже да смртници тек „морају научити да станују“ и увек изнова потраже суштину становања (Hajdeger 1982c: 102–103).

13 Хајдегер Хелдерлина не сматра песником који је успут био и филозоф, већ „jednim od naših najvećih, tj. naših najbudućijih mislilaca, jer je on naš najveći *pjesnik*“, па је и

вног свештеника“ – спреман да такав свој статус 1803. године плати нервним сломом који неповратно урушава Хелдерлиново „душевно здравље“.

Али Хелдерлин истиче и да човек станује песнички *на овој земљи*, тиме (у)казујући да није реч о песничком одвајању од земље у уобразиљи, већ о самој „суштини певања“ (Hajdeger 1982b: 155). Певање и становање се наизменично дозивају и „припадају једно другом“, при чему „поетско стварање гради суштину становања“. А то што станујемо „скроз непеснички“ не одузима нимало истинитости песникових речи „Песнички станује човек.“ Становање може да буде непесничко само зато што је оно у суштини песничко, па и то како станујемо непеснички може се сазнати једино ако знамо „оно песничко“, као што су и евентуални обрт у нашем непесничком становању и удео који наша дела могу да имају у њему сазнатљиви само из познавања оног песничког (Hajdeger 1982b: 167–168). Управо то „песничко“ је предмет курса посвећеног Хелдерлиновим химнама *Германија* и *Рајна*, који Хајдегер држи у зимском семестру 1934/35. године. У једној дигресији, о којој имамо само посредно сведочанство (Laku-Labart 1994: 39), Хајдегер тада каже:

> Крајњи циљ овог курса остаје да напокон у нашем повесном *Daseinu* изнова створимо простор и место за оно што песништво јесте. То се може догодити једино ако се сами сместимо у подручје моћи *[Machtbereich]* једног збиљски песничког песништва, отварајући се његовој збиљности. Зашто је у ту сврху изабрано Хелдерлиново песништво? Наведимо три суштинска разлога који мотивишу ту одлуку: 1. Хелдерлин је песник песника и песништва. 2. Истовремено, Хелдерлин је песник Немаца. 3. Пошто је Хелдерлин сасвим скривено и нејасно песник песника као песник Немаца, он није постао моћ у повести нашег народа.[14] А како још

„pjesničko okretanje njegovu pjesništvu“ могуће само као „misaono raspravljanje“ с оним што Хајдегер верује да је у његовом песништву постигнуто: с објавом бивствовања (Heidegger 2002: 5). Али Хајдегер и наглашава да се бивствовању које је обликовало песничко казивање не сме „brzo ogrnuti odjeća nekog 'filozofskog' jezika, da bi se tim putem pjesničko kazivanje preobrazilo u znanje mišljenja, a iz toga u korisno i unosno poznavanje stvari“: „Ako tu filozofiji stoji pripravna neka zadaća, onda ona može biti određena samo iz njezinih najvlastitijih nužnosti, tj. u grčko-njemačkom poslanju, iz kojega mišljenje, iz vlastitog izvora, stupa u izvorni razgovor s pjesništvom i njegovom nuždom“ (Heidegger 2002: 129; уп. Pöggeler 2002: 304–305).

14 Хајдегер на више места инсистира да Хелдерлин није само песник, него је „песник песника“, да он „iznova zasniva bit samog pjesništva“ (Heidegger 2002: 28): „Zapravo, Hölderlin nije pjesnik pjesnika time što naknadno reflektira o sebi i svoje pjevanje čini svojim vlastitim predmetom, nego zato što pjesništvo, a time i samoga sebe, vraća u njegovu izvornu bit i njezinu moć dovodi do iskustva, te iznova je zasnivajući, tu bit svome vremenu ponovno upućuje daleko unaprijed. [...] On kao pjesnik pjesnika nije zakašnjela pojava nego rana, i kao takav je još uvijek predaleko naprijed; on je još i danas prerano na redu“ (Heidegger 2002: 188). Он је јединствен по свом историјском месту и послању, јер не само да није тек песник и не само да није тек песник песника, него је и „песник Немаца“, „pjesnik koji Nijemce tek pjeva“, „pesnik s čijim delom Nemci tek treba da se suoče“

није, треба да то постане. Доприносити томе спада у „политику“ у највишем и највластитијем смислу и то у тој мери да онај коме пође за руком да нешто постигне на том терену нема потребу да расправља о „политици“.

Лаку-Лабарт у том Хајдегеровом говору о песништву, можда првом који ће изговорити по повлачењу из ректората, проналази „све Хајдегерово политичко проповедање“, којим врхуни раздобље његовог активизма из 1933–1934. године, и које најављује две године касније одржано предавање „Хелдерлин и суштина песништва“. Лаку-Лабарт је уверен да Хелдерлиново песничко проповедање овде ауторизује Хајдегерово политичко проповедање, да „кодирањем на веома учен и уједно веома незграпан начин, углавном изостављањем означитеља ’Немци’“, Хајдегер припрема своју будући рецепцију (Laku-Labart 1994: 40). Приметно је, рецимо, да је у наведеном цитату реч „политика“ под знацима навода, а захтев за политиком је у тој мери с оне стране видљивог национализма да би Хајдегер морао одлучно да га одбаци. Он се на то, међутим, никада није одважио, и дискурс који је отпочео са „повлачењем“ из националсоцијализма до краја је остао непромењен (Lacque-Labarthe 1989b: 275). Симптоматско читање проказује да је задатак био и остао: изградити неку врсту „архи-етике која би управљала Хајдегерово теолошко-политичко проповедање“:[15]

> Политика у смислу у ком је Хајдегер разумева, а да притом не жели чути да о њој говори (увек наводници...) ипак је тридесетих органски везана за национал-социјализам: за фашизам. Са свим компромисима које знамо и које лако можемо замислити. Упркос порицању, полупризнањима или лажима Хајдегер се од фашизма никад није могао одбранити. Уколико, дакле, постоји Хајдегерова политика тих година – а ја сматрам да постоји, свакако с оне стране „обичних“ компромиса, уписана у саме текстове, експлицитно или не – радо ћу утврдити да она проистиче из онога што ћу назвати (у недостатку бољег израза) архи-фашизмом. [...] Логика оног „архи“ апсолутно је застрашујућа. У том смислу јасно је да говор

(Hajdeger 2000b: 57; уп. Sallis 1992: 276), због чега би његово песништво требало „pustiti da postane moć našega povjesnog opstanka“ (Heidegger 2002: 189–190).

15 Тај задатак се сасвим директно (ис)поставља „немачким наставницима и друговима“ (Hajdeger 1992c: 59–61): истина догађања народа одређује задатак научног истраживања – које се подудара са националном судбином. „Народна наука“ не подноси „неукорењено“ слободно истраживање и апстрактну теорију. „Жудња за знањем“, ако се оно схвати као „воља за повесно-духовним налогом немачког народа“, претаче се у „вољу за државом“. Укорењен у народној држави, немачки народ доспева до самосвести, за шта кредит заслужује националсоцијалистичка перспектива. И то мора важити и за филозофско предузеће: филозофски рад није „настрано занимање неког особењака“, већ „спада тамо где и рад сељака“. У Хајдегеровом случају то значи једно поносно признање: „Унутрашња припадност мога рада Шварцвалду и његовим људима произлази из столетне, ничим заменљиве алеманско-швапске сраслости уз тло“ (Hajdeger 1992a: 121).

који је Хајдегер држао против „стварног фашизма“ није имао другу намеру него да испоручи *истину* фашизма (Laku-Labart 1994: 44–45).

Ото Пегелер (Отто Pöggeler) би, међу другима, да Хајдегеров „сусрет с Хелдерлином“, напротив, лиши асоцирања са безрезервним пристајањем уз националсоцијализам.[16] Јесте Хајдегер као ректор Универзитета у Фрајбургу скоро годину дана био у служби „новог почетка“, али је убрзо схватио да је преварен и, нашавши повод, дао је оставку. А потом је „pred posjetiocima režim nazivao 'zločinačkim' još u vijeme njegove vladavine, te predavanje o Hölderlinu iz 1934/35. odmah napada 'biologizam'“ (Pöggeler 2002: 301–302). У том предавању он је у противставу према националсоцијализму али, не уочавајући „način kako je Hölderlin preuzimao tendencije Francuske revolucije i s njima se razračunavao“, с националсоцијализмом ипак „dijeli odbacivanje 'zapadne' tradicije koja je u Francuskoj revoluciji imala jedan od svojih vrhunaca“: „Kada je u zbilji postalo očito što je nacionalsocijalizam htio i bio, Heidegger je, s obzirom na to 'zločinačko', odnos prema političkome mogao zadržati samo još kao povlačenje u najnutarnjije područje“ (Pöggeler 2002: 335). Реченицу-две даље Пегелер објашњава такву Хајдегерову обраду Хелдерлиновог наслеђа:

> Hölderlinu je stalo do toga da se i zavičaj, koji još leži uhvaćen u naslijeđenim formama života, probudi – da čuje 'zveket oružja' kojim Francuska revolucija postavlja znakove jedne nove povijesti i u sebe preuzima ono dionizijsko kojega je put ocrtao već Euripid u *Bakhama* u nenadmašnom opisu revolucije kao tragike i kao farse. Za Heideggerovo povlačenje u najnutarnjije područje zavičaj je naprotiv ono traženo koje on suprotstavlja svijetu (Pöggeler 2002: 335–336).

Хајдегер не уочава ту разлику. У чувеном интервјуу *Шпигелу* из 1966. године он изнова истиче да је његово мишљење „у чврстој вези“ с Хелдерлиновим песништвом и да Хелдерлина не сматра „било каквим песником“: „За мене је он песник који показује у будућност, који очекује бога и који, дакле, не сме да остане само предмет истраживања у књижевноисторијским представама“ (Heidegger 1992b: 176). Разлог се нешто касније види у обрту који је могуће извести само с обзиром на порекло потонућа, управо из исте оне западне традиције која почиње Грцима, па се Немцима „приписује посебан задатак“ – за који их квалификује „унутрашња сродност немачког језика с језиком и мишљењем Грка“ (Hajdeger 1992b: 177). И Хајдегер не крије да је то смисао његових „разговора с Хелдерлином“.

16 Понекад и сасвим отресито: „Ne mimoilazi li i Heidegger zbilju kada 1934. s Hölderlinom hoće jednom pogrešnom novom početku suprotstaviti istinski novi početak, kada 1943. nakon Staljingrada i upravo u danima kada se završava 'policijska akcija' protiv varšavskog geta, u freiburškoj auli s Hölderlinom traži 'povratak domu' i 'sveta imena', kada naposljetku s Hölderlinom i Proklom umobolnika uzima kao onoga koji drugo snuje? [...] Heideggerovo je mišljenje bilo mišljenje na putu; tko nije spreman zajedno ići tim putem i tako se i sam dati navesti na put, ne bi se uopće trebao upuštati u Hedeggerov susret s Hölderlinom“ (Pöggeler 2002: 338).

Асиметрична позиција саговорника и сумњива намера тог „разговора“? – Хајдегер се, према налазу Теодора Адорна (Theodor Adorno), „heteronomno oslanja na neupitni autoritet mišljenja koje se vlastitom odlukom fraternizira s Hölderlinom“, а остаје „krajnje ravnodušan spram specifično pesničkog“: „On uzdiže pjesnika, nadestetički kao utemeljivača, a da ne reflektira konkretno agens forme“ (Adorno 1985: 42–43). Сводећи песничко дело на изричај, он „jevtino heroizira“ песника код кога је „istinosni sadržaj posredovan prividom“, замењујући га „оснивачем“ који посеже у само бивствовање (Adorno 1985: 45). Заобилазећи естетички медиј Хелдерлиновог песништва, он га промовише у „političkog začetnika koji migove što dopiru do njega ’širi u svoj narod’“ и „nabada na poruke što ih bira u autoritarne svrhe“ (Adorno 1985: 46). Супстантивизовањем „бивствовања“ у Хелдерлиновој поетици – која је иначе избегава – Хајдегер (пре)слободно поставља своје тумачење и онтолошки хипостазира песничку творевину, закључује Адорно (Adorno 1985: 48).

Али Адорно признаје и да није довољно приговорити Хајдегеровој интерпретацији да је „самовољна“.[17] Многи Хелдерлинови стихови, као производ „филохеленске-филозофске традиције“, својим „митским слојем“ сасвим су погодни за Хајдегерова објашњења. Хајдегер, међутим, одатле екстраполира нешто што Хелдерлин не мисли, уверава Адорно: он превиђа поједине стихове који се не могу уклопити у његов занос – који приписује и Хелдерлину.[18] За рачун грчко-германског паганства он брише сваки траг сећања на

17 То је једна типска примедба Хајдегеру, која се не односи само на његово тумачење Хелдерлинових речи. Она је, међутим, исходовала и једном значајном одбраном или чак похвалом – његових грешака: „Филолози се понекад сурово забављају тиме што у неком Хајдегеровом преводу са грчког откривају двадесет пет грешака по страни. Али ове грешке су исправне! Или кажимо то боље овако: то су све праве грешке, а ипак су ове праве грешке више допринеле разумевању и близини ствари него све цеховске исправности. То врло добро могу просудити на примеру Хелдерлинових текстова, јер сам и сам ’стајао иза тих врата’. Рекао бих да има неизмерно много погрешних захвата које је Хајдегер извео у свом тумачењу Хелдерлина, али ја ипак дајем све најбоље радове света о Хелдерлину за само један једини Хајдегеров чланак са таквим грешкама“ (Gadamer 1989: 189–190).

18 Тако је, рецимо, на делу један тенденциозни анахронизам при позивању на „домовину“: „No riječ domovina u tih se sto i pedeset godina od nastanka pjesama pokvarila, izgubila nedužnost [...]. Ljubav spram bliskoga, čežnja za toplinom djetinjstva razvila se u isključivost, u mržnju spram drugoga, i to se ne može izbrisati iz riječi. Prožeta je nacionalizmom kakvog kod Hölderlina nema ni u tragovima. Njemačka desnica se u kultu Hölderlina koristila njegovim pojmom domovinskog, izopačujući ga na takav način kao da je u njemu riječ o idolima desnice, a ne o sretnom suglasju totalnog i partikularnog“ (Adorno 1985: 47). „Домовинско јединство“ се, исто тако, не показује онаквим каквим га Хајдегер интерпретира: „Kao ni domovina tako kod Hölderlina, majstora umetnutih jezičkih gesti, nije u središtu ni kategorija jedinstva: ona koja kao i domovina zahtijeva totalni identitet. Tu mu kategoriju Heidegger, međutim imputira [...]. Iz hamburškog vremena potječe epigram ’Korijen svega zla’: ’Biti složan božansko je i dobro; odakle onda pomama / ljudska da samo jedan i jedno da bude?’ Heidegger to ne citira“ (Adorno 1985: 48). Последње додуше није тачно: Хајдегер цитира овај двостих у: Hajdeger 1982b: 156.

јеврејско-хришћански елемент у немачком идеализму, а Адорно би, напротив, да Хелдерлиново песништво врати у сложени контекст друштвеног и теоријског наслеђа из кога је произашло (Brunkhorst 1990: 200–201; уп. Pöggeler 2002: 323). Адорно подсећа да читав покрет немачког идеализма, као ни било који други филозофски покрет, није чисто појмовни већ представља став свести према некој стварности, искуство те стварности које се изражава у медију мишљења. И то искуство, те колективне односе који обликују дело, а не ванвременски појмовни апарат, деле Хелдерлин и његови филозофски пријатељи, Шелинг и Хегел пре свих. Хајдегер би, међутим, по сваку цену да Хелдерлина одвоји од њих, и индивидуализује га у трагичног хероја једног епа (Adorno 1985: 49).

Ни Адорно не мисли да је упутно Хајдегеровој методи апстрактно супротставити алтернативну методу интерпретације, већ сугерише да би коректив радије ваљало потражити тамо где Хајдегер застаје: код односа (мисаоног) садржаја и форме, будући да се једино у томе односу установљује оно што филозофија, без насиља, може да очекује од песништва (Adorno 1985: 54). Фрагментарни карактер Хелдерлинових великих химни произлази отуд што су „konstitutivno nesposobne da budu dovršene“: „Hölderlinov postupak ne može izbjeći antinomije jer, kao atentat na harmonično djelo, polazi od njegove antinomične biti“ (Adorno 1985: 64). Хајдегер то не види, не устеже се да примети Адорно, не би ли поентирао како ону можда најсвојственију, иманентну структуру Хелдерлинових химни, њихову дијалектику форме и садржаја, ни на који начин није могуће повезати са Хајдегеровим тумачењима (Adorno 1985: 69).

Другим речима, Хајдегер преображава херојство класицизма у повесно превратништво, па песник постаје објавитељ историјске истине и мислећи сапатник полубожанства (Brunkhorst 1990: 196–197). Догађање истине својеврсно је откривење у историји спасења, које само велики песници и мислиоци слуте и – пате (Brunkhorst 1990: 198). Адорну је, међутим, стало и до оног објективног у „догађају“, али и до оног социјалног у песништву, до извесне анамнестичке солидарности, до са-патње са свима који пате, до, најзад, одређеног материјализма коме „никада није пало на памет да, као Хајдегер 1943. године (!), мисли како је ’радикалније’ дубље мислити убијање него пуко реално убијање“ – приступ који ће Брункхорст (Brunkhorst 1990: 199) назвати „најгорим идеализмом“. Разлог или изговор за такав приступ Хајдегер проналази у (до)пуштању да кроз песништво проговори само бивствовање.

Тридесетих година прошлог века то је, међутим, увек било бивствовање Немаца као „историјског народа“, па је Хелдерлинова поезија тумачена као „сингуларизирајућа“ и упућена „партикуларном колективу“ (Brunkhorst 1990: 205) Хелдерлин је за Хајдегера „усамљени песник и мислилац“, „патнички полубог у светој објави“,

рефлексивни „песник песника“, али се његова аутономија форсира само да би сугерисала ступање „у отворени понор, све до извора“ (Brunkhorst 1990: 207). Аутономија таквог песника добровољно се препушта послушности хетерономном бивствовању.

Усвајање и посвајање

Несумњиве су сличности фигура Хелдерлиновог певања и Хајдегеровог мишљења, у оних неколико есеја о Хелдерлину које Хајдегер пише непосредно пошто се националсоцијализам и он нису сагласили око властитих историјских улога, и који Хелдерлинов „немачки пев“ надахнуто колико и натегнуто тумаче. Али управо сличности њихових визија „пропасти или преобразбе отаџбине у хропцу“ (Helderlin 1997: 29–33) разликује већ и интонација: код Хелдерлина она нема онај Хајдегеров одлучни ритам сувереног наступања (уп. Heidegger 2002: 104–106). Напротив, могло би се рећи: његовим песништвом доминира трагизам носталгије, „тескобно ишчекивање, најмоћнија од свих романтичких чежњи за митопејом виталне религије“ (Von Hendy 2001: 43), чежња за оним потпуно другачијим чија шифра остаје: „Грчка“.[19]

Хајдегерово тумачење Хелдерлинове поезије, међутим, то не дотиче много – оно се већ унапред (ауто)имунизовало. Баждарећи одговор Хајдегер се тако пита није ли у његовим интерпретацијама реч о „естетском бекству“ филозофа у песништво, о грађењу „извештаченог мита“ од песниковог лика, о злоупотреби за филозофију његове поезије? Одговор гласи да анализа онога што је у тој поезији изречено представља „путању историје бивствовања“, која ће, уколико до ње доспемо, „мишљење увести у историјскобивствени дијалог с поезијом“:

> Тај дијалог књижевни историчари неминовно сматрају ненаучним насиљем над свим оним што је, по њиховом схватању, чињеница. Филозофи тај дијалог сматрају бескорисним скретањем у сањарење. Судбина, међутим, иде својим путем, нимало не марећи за све то (Hajdeger 2000a: 213).

Хајдегер је својеврсном „асимилацијом“ властитом становишту притом не само посавременио, него и „сакрализовао“ Хелдерлина (Lacque-Labarthe 1989a: 25). Али и више од тога и само наизглед парадоксално: вратио нас је првобитној немачкој асимилацији Грчке.

19 „Блажена Грчка! Ти доме небесника свију, / Истина је, дакле, што некад у младости чусмо? / Свечана дворана! Под је море! А столови брда, / Заиста смо за једну прадавно саздани сврху! / Али престоља, где су? Где храмови, а где сасуди, / Где нектара пуне песме бозима на весеље? / Где то, где сада сјаје изреке далекометне? / Делфи дремају, а где тутњи велики усуд? / [...] / Јер тако улазе небесници, тако потресајући до дна / Из сенки међу људе силази њихов дан“ (Helderlin 1969d: 81).

Наиме, ако опет послушамо Лаку-Лабарта, Хајдегерово решење проблема с којим се Немачка рвала од краја ренесансе и пада француског неокласицистичког империјализма – проблема „националне идентификације“ – није ни шилеровско-хегеловски дијалектичко, нити хелдерлиновско, већ је „винкелмановског типа“:[20] морамо опонашати старе да бисмо постали такви да се не можемо опонашати. Тај

> *Wiederholung* представља другачији модел, [...] у стварности бескрајно моћнији од свих других, јер је то модел идентификације са нечим (или опонашања нечега) *што се одиграло а да се није одиграло*, прошлости која није прошлост већ ће тек доћи, почетка тако великог да доминира сваком будућношћу и још преостаје да се изврши: укратко, једне провале која се мора истргнути из заборава екстремним насиљем борбе *[Kampf* или *polemos]* (Lacque-Labarthe 1989b: 299–300).

Делез (Deleuze) и Гатари (Guattari) својом лексиком објашњавају то одредбено кретање немачког усвајања „Грчке“. Читава се модерна филозофија „ретериторијализује на Грчкој као форми сопствене прошлости“, веле они, али је притом дошло до једне асиметрије или „обрнуте симетрије“ и потпуно супротног поступања. Модерни се мислиоци ретериторијализују код Грка, али у функцији нечега што Грци „још нису имали и још нису били, тако да их заправо ретериторијализујемо на себи“ (Delez, Gatari 1995: 131). Ми имамо појмове, Грци их нису имали јер нису ни постојали; Грци су имали „план имманенције“, ми га више немамо. „Хелдерлин је то најдубље исказао: оно што је за Грке ’родно’, за нас је ’туђе’, оно што тек треба да задобијемо, док су Грци, напротив, морали да задобију наше родно као оно што је њима било туђе“ (Delez, Gatari 1995: 130). У прилог таквој реконструкцији заиста би могло ићи оно што Хелдерлин пише Шилеру четвртог септембра 1795. године:

> Из незадовољства собом и оним чиме сам окружен, бацио сам се у апстракцију; покушао сам да развијем идеју бесконачног прогреса филозофије; покушао сам да докажем да је оно што треба упорно да захтевамо од сваког система, јединство субјекта са објектом у апсолутном ја (или како год желели да га назовете), несумњиво могуће на естетички начин, интелектуалном интуицијом, али је могуће на теоријски начин само путем бесконачне апроксимације (Hölderlin 1969: 846).

Три године касније, у једном другом приватном писму, из 1798. године, Хелдерлин већ другачије говори: „Истина, постоји болница

20 Али до непрепознавања, ако уопште „винкелмановског типа“. (Позни) Хајдегер, наиме, суштину идентитета проналази у његовом потицању из „оног допуштања саприпадања [саприпадања бивстовања и мишљења] које називамо догађај“: „Суштина идентитета је власништво догађаја“ (Hajdeger 1982d: 54). Тај „догађај“ се, онда, може тумачити и као национална еманципација, али се у намери свакако не ограничава на њу.

у коју се без зазора може да повуче сваки као ја унесрећен песник – то је филозофија“ (према Marić 1969: 14). Одговор филозофа, Хегела, гласио је да је поезија, свакако или управо и Хелдерлинова, само чезнутљиви вапај „лепе душе“ која „гасне у себи самој и ишчезава као неко безоблично испарење које се раствара у ваздуху“ (Hegel 1970a: 591). Обојица су у младости били инспирисани идејама Француске револуције (Hegel 1970b: 529; уп. Ritter 1989: 14). Временом је, међутим, за Хегела она постала значајан али мањкав догађај, који оличавају Робеспјер (Robespierre) и Наполеонов (Napoleon) империјализам, а за Хелдерлина апокалиптичка визија друштва. Хегел се потом окреће републиканском политичком идеалу античког доба (Hegel 1970c: 488–505), да би напокон закључио како је грчки дух неповратно „узмакао са земље“ и да модерно човечанство више не може да се „врати Грцима“ (Hegel 1970d: 44). Хелдерлин, са своје стране, суморним тоновима али непоколебљиво оставља или чак отвара простор нади у будућност, која ће повратити божанску лепоту грчког света, лепоту коју још може да (сно)види једино трагични песник (уп. Henrich 1981).

Свашта ми може да расветли мудрац, али
Где бог се један појави
Друкчија завлада јасност.
(Helderlin 1969c: 90)

Један „филозоф апсолута“ и један „песник повратка“, могло би се рећи (Starobinski 1991: 298). А у оба случаја одговор на потребу коју су осећали сви значајни немачки мислиоци и књижевници те епохе, потребу да се превладају поделе и залечи фрагментаризовани свет. Изгубљено јединство листом су „откривали“ у друштвеном, религијском и филозофском животу старих Грка и – у потрази за собом – почели су да се огледају у њему и огледају с њим (уп. Stern 2001: 30). То огледање и даље траје, са неизвесним исходом, не само у погледу пуке коректности тумачења, него и када је реч о томе на чију штету и/или на чију ползу се оно одиграва.

Литература

Aćin, Jovica. „Napomene“. *O pesničkoj umetnosti.* Fridrih Helderlin. Beograd: Rad, 1997, 106–154.

Adorno, Theodor W. „Parataksa: O Hölderlinovu kasnom pjesništvu“. *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*. Prev. Nadežda Čačinović-Puhovski. Zagreb: Školska knjiga, 1985, 37–72.

Berlin, Isaija. *Koreni romantizma*. Prev. Branimir Gligorić. Beograd: Službeni glasnik, 2006.

Brunkhorst, Hauke. *Theodor W. Adorno. Dialektik der Moderne*. München: R. Piper, 1990.

Butler, E. M. *The Tyranny of Greece over Germany*. Cambridge: Cambridge University Press, 1935.

Cassirer, Ernst. „Hölderlin i njemački idealizam". U: Friedrich Hölderlin. *Hiperion ili Eremit u Grčkoj*. Prev. Damir Barbarić. Zagreb: Demetra, 2005, 357–398.

Delez, Žil i Feliks Gatari. *Šta je filozofija?*. Prev. Slavica Miletić. Sremski Karlovci / Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995.

Diels, Hermann. *Predsokratovci: fragmenti*, tom 1. Prev. Zdeslav Dukat. Zagreb: Naprijed, 1983.

Frank, Manfred. *Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

Gadamer, Hans-Georg. „Heidegger i Grci". Prev. Slobodan Žunjić. *Filozofski godišnjak* 2 (1989): 170–190.

Gaillard, Françoise. „Novo začaravanje svijeta". Prev. Bosiljka Brlečić. *Postmoderna – Nova epoha ili zabluda*. Ur. Ivan Kuvačić i Gvozden Flego. Zagreb: Naprijed, 1988, 119–134.

Hajdeger, Martin. „Helderlin i suština poezije". Preveo Božidar Zec. *Mišljenje i pevanje*. Martin Hajdeger. Beograd: Nolit, 1982a, 129–148.

Hajdeger, Martin. „Pesnički stanuje čovek...". *Mišljenje i pevanje*. Prev. Božidar Zec. Beograd: Nolit, 1982b, 149–169.

Hajdeger, Martin. „Građenje, stanovanje, mišljenje". *Mišljenje i pevanje*. Prev. Božidar Zec. Beograd: Nolit, 1982c, 83–103.

Hajdeger, Martin. „Načelo identiteta". *Mišljenje i pevanje*. Prev. Božidar Zec. Beograd: Nolit, 1982d, 41–56.

Hajdeger, Martin. „Zašto ostajemo u provinciji?" U: *Martin Hajdeger i nacionalsocijalizam: dokumenti i interpretacije*. Ur. Slobodan Žunjić. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1992a, 120–123.

Hajdeger, Martin. „Filozof i Treći rajh: intervju sa 'Špiglom'". U: *Martin Hajdeger i nacionalsocijalizam: dokumenti i interpretacije*. Ur. Slobodan Žunjić. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1992b, 154–180.

Hajdeger, Martin. „Nemački nastavnici i drugovi". U: *Martin Hajdeger i nacionalsocijalizam: dokumenti i interpretacije*. Ur. Slobodan Žunjić. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1992c, 59–61.

Hajdeger, Martin. „Čemu pesnici?" *Šumski putevi*. Prev. Božidar Zec. Beograd: Plato, 2000a, 209–253.

Hajdeger, Martin. „Izvor umetničkog dela". *Šumski putevi*. Prev. Božidar Zec. Beograd: Plato, 2000b, 7–59.

Hajdeger, Martin. „Pismo o humanizmu". *Putni znakovi*. Prev. Božidar Zec. Beograd: Plato, 2003, 279–322.

Heidegger, Martin. *Hölderlinove himne „Germanija" i „Rajna"*. Prev. Ivan Bubalo. Zagreb: Demetra, 2002.

Hegel, G. W. F. *Phänomenologie des Geistes*. Werke, tom 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970a.

Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Werke, tom 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970b.

Hegel, G. W. F. *Jenaer Schriften*. Werke, tom 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970c.

Hegel, G. W. F. *Frühe Schriften*. Werke, tom 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970d.

Hegel, G. W. F. „Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus". Werke, tom 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970e, 233–235.

Helderlin, Fridrih. „Empdoklova smrt". *Odabrana dela*. Prev. Ivan V. Lalić. Beograd: Nolit, 1969a. 111–134.

Helderlin, Fridrih. „Patmos (Landgrofu od Homburga)". *Odabrana dela*. Prev. Ivan V. Lalić. Beograd: Nolit, 1969b, 95–101.

Helderlin, Fridrih. „Proslava mira". *Odabrana dela*. Prev. Ivan V. Lalić. Beograd: Nolit, 1969c, 90–94.

Helderlin, Fridrih. „Hleb i vino". *Odabrana dela*. Prev. Ivan V. Lalić. Beograd: Nolit, 1969d, 79–84.

Helderlin, Fridrih. „Dom". *Odabrana dela*. Prev. Ivan V. Lalić. Beograd: Nolit, 1969e, 85.

Helderlin, Fridrih, „Duh vremena", *Odabrana dela*. Prev. Ivan V. Lalić. Beograd: Nolit, 1969f. 61.

Helderlin, Fridrih. *Nacrti iz poetike*. Prev. Jovica Aćin. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1990.

Helderlin, Fridrih. *O pesničkoj umetnosti*. Prev. Jovica Aćin. Beograd: Rad, 1997.

Hölderlin, Friedrich. *Friedrich Hölderlins Leben. In Briefen von und an Hölderlin*. Ur. Carl C. T. Litzmann. Berlin: W. Hertz, 1890.

Hölderlin, Friedrich. *Werke und Briefe*. Ur. Friedrich Beissner. Frankfurt am Mein: Insel, 1969.

Hölderlin, Friedrich. "Der Grund zum Empedokles". *Sämmtliche Werke und Briefe*, tom 2. München: Hanser, 1984, 381–395.

Hölderlin, Friedrich. *Hiperion ili Eremit u Grčkoj*. Prev. Ratomir Škunca. Zagreb: Demetra, 2005.

Henrich, Dieter. "Hegel und Hölderlin". *Hegel im Kontext*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, 9–40.

Konstantinović, Zoran. „Savremenici nemačke klasike". *Njemačka književnost*, tom 2. Zoran Konstantinović, Ivan Pudić, Dragoslava Perišić, Katalin Kovačević, Zoran Žiletić, Mirko Križman, Dušan Ludvik, Miloš Đorđević, Strahinja Kostić. Sarajevo: Svjetlost, 1987, 62–75.

Krstić, Predrag. *Korenovanja: čari radikalizma*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2025.

Lacque-Labarthe, Philippe. "The Caesura Of The Speculative". Prev. Robert Eisenhauer. *Typography: Mimesis*, *Philosophy*, *Politics*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989a, 208–235.

Lacque-Labarthe, Philippe. "Transcendence Ends in Politics". Prev. Peter Caws. *Typography: Mimesis*, *Philosophy*, *Politics*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989b, 267–300.

Lacque-Labarthe, Philippe. "Hölderlin and the Greeks". Prev. Judi Olson. *Typography: Mimesis*, *Philosophy*, *Politics*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989c, 236–247.

Laku-Labart, Filip. „Odvažnost pesništva“. Prev. Zoran Janković. *Beogradski krug* 0 (1994): 40–56.

Latur, Bruno. *Nikada nismo bili moderni: eseji iz simetrične antropologije*. Prev. Olja Petronić. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2010.

Marić, Sreten. „U predvorju Helderlinove poezije“. U: Fridrih Helderlin. *Odabrana dela*. Beograd: Nolit, 1969, 5–48.

Niče, Fridrih. *Volja za moć*. Prev. Dušan Stojanović. Beograd: Prosveta, 1972.

Pöggeler, Otto. „Heidegerov susret s Hölderlinom“. Prev. Ivan Bubalo. U: Martin Heidegger. *Hölderlinove himne „Germanija“ i „Rajna*. Zagreb: Demetra, 2002, 289–338.

Ritter, Joachim. *Hegel i francuska revolucija*. Prev. Anđelko Habazin. Sarajevo: Svjetlost – „Veselin Masleša“, 1989.

Sallis, John. “Heidegger’s Poetics: The Question of Mimesis”. *Martin Heidegger: Critical Assesments*, tom 4: *Reverberations*. Ur. Christopher Macann. London: Routledge, 1992, 267–278.

Schiller, Friedrich. ”Die Götter Griechenlands”. *Schillers sämmtliche Werke*, tom 1. Stuttgart: Berlin: J. G. Cotta’schen Buchhandlung, 1920, 156–160.

Starobinski, Žan. „Žan-Žak Ruso: prozirnost i prepreka“. *Žan-Žak Ruso: prozirnost i prepreka: i sedam ogleda o Rusou*. Prev. Ivan Dimić. Sremski Karlovci: Novi Sad / Izdavačka knižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 9–303.

Starobinski, Žan. *Otkrivanje slobode: 1770–1780 / 1789: znamenja razuma*. Prev. Jelena Stakić. Sremski Karlovci / Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2009.

Stern, Robert. *Hegel*, *Kant and the Structure of the Object*. London: Routledge, 2001.

Šlegel, Fridrih. *Ironija ljubavi: (izbor iz dela)*. Prev. Dragan Stojanović. Beograd: Zepter Book World, 1999.

Von Hendy, Andrew. *Modern Construction of Myth*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Winckelmann, Johann Joachim. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildbauerkunst*. Johann Winckelmanns sämtliche Werke, tom 1. Donaueschingen: Deutscher Classiker, 1825.

Žmegač, Viktor. „Antiklasicistička faza: Sturm und Drang“. *Njemačka književnost*. Ur. Viktor Žmegač. Zagreb: SNL, 1986, 59–72.

Електронски извори

Schiller, Friedrich. *Über naive und sentimentalische Dichtung.* Werke – Philosophische Schriften, 1795a. <https://www.wissen-im-netz.info/literatur/schiller/werke/philosophisch/dichtung/index.htm> 13. 10. 2010.

Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, *in einer Reihe von Briefen*. Werke – Philosophische Schriften, 1795b <https://www.wissen-im-netz.info/literatur/schiller/werke/philosophisch/aestetisch/index.htm> 19. 12. 2010.

Predrag Krstić

Hölderlin, Greeks, and Germans: A Quest for National Identity

Summary

The first part of this paper presents and examines the "fascination" of German thinkers and writers of the late 18th and early 19th centuries with ancient Greece. The visions of Schlegel, Winckelmann, and Schiller regarding the Greeks and Germans introduce Hölderlin's inheritance and deviation from them, which is given particular attention. The second part of the paper is dedicated to the comments and interpretations of Hölderlin's legacy. Heidegger's interpretations, which occupy the largest portion, have elicited reactions from, among others, Adorno, Lacoue-Labarthe, and Brunkhorst. In the debate over Hölderlin's legacy, the text traces their perspectives on Greek-German connections in modernity. The final part of the paper, returning to the beginning of German cultural assimilation and/or appropriation of the Greeks, points to a model of "national identification" in the idealized and unattainable Other – a model in which German thought continues to reflect itself in Greeks and engage with them, with uncertain outcomes, not only regarding the mere correctness of interpretations but also in favor of whose costs and/or benefits this reflection takes place. It is concluded that almost all significant German thinkers and writers of the late modern period felt the need to overcome divisions and heal the fragmented world in which they lived. They "discovered" the lost unity in the social, religious and philosophical life of the ancient Greeks and – in their search for self-determination – (re)constructed both Greece and Germany.

Keywords: Germania, Graecomania, Hölderlin, poetry, philosophy, homeland, nation

Примљено: 12. 3. 2025.
Прихваћено: 7. 12. 2025.

Оливера ЖИЖОВИЋ
oljazizovic@gmail.com
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

ФАУСТОВСКИ ЕКСПЕРИМЕНТ ПРОФЕСОРА ПРЕОБРАЖЕНСКОГ У „ПСЕЋЕМ СРЦУ“ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Апстракт: Полазећи од самоодређења Михаила Булгакова који је себе видео као „мистичног писца“, превасходно заинтересованог за мрачне аспекте човека и страшне црте сопственог народа, у раду се разматрају дубљи, мистични слојеви Булгаковљеве сатирично-алегоријске приповетке „Псеће срце“, те њене „мрачне боје“. Истраживање је усмерено на противречну и амбивалентну природу главног јунака Филипа Филиповича Преображенског, и његов научни, квазимагично-религиозни експеримент, уз истицање кључних подударања, али и једне важне разлике између ове Булгаковљеве приповетке и Гетеовог *Фауста*.

Други део рада посвећен је метафорично-психолошком читању „Псећег срца“, уместо дословног или алегоријског, које отвара могућност сагледавања демонског као *дела душе главног јунака*, а Шарика / Шарикова као отеловљења тамне, мрачне, демонске стране професора Преображенског, али и руске интелигенције, односно њене научне елите.

Кључне речи: Михаил Булгаков, „Псеће срце“, Гетеов *Фауст*, Вердијева *Аида*, психолошко читање, несвесно, ид, индивидуална и колективна Сенка

У писму које је Михаил Булгаков упутио совјетској влади 28. марта 1930. године, а после забране штампања и извођења свих његових дела, након што је себе најпре одредио као борца против цензуре, те „ватреног поборника слободе штампе“, истакао је још две, по сопственом уверењу, кључне црте свог стваралаштва. Посреди су *мистицизам*, са једне стране, и *сатира*, са друге, или како то сам формулише:

> [Црте] које се испољавају у мојим сатиричним приповеткама [јесу]: *мрачне и мистичне боје* (ја сам – мистичан писац), којима су осликане безбројне изопачености нашег свакодневног живота, јед, којим је прожет мој језик, дубок скептицизам у погледу револуционарног развоја, који је у току у мојој неразвијеној земљи, и стављање насупрот њему драге и Велике Еволуције, а најважније – *сликање страшних црта мог народа*, оних црта које су *много пре револуције* изазвале најдубљу патњу код мог учитеља М. Ј. Салтикова-Шчедрина (Bulgakov 2012: 85).[1]

1 Сва истицања, уколико није другачије назначено – О. Ж.

ORCID 0000-0001-9980-6642
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.15
Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
821.161.1.09-32 Булгаков М. А.

А Салтиков-Шчедрин је, као што је познато, у свом стваралаштву на јединствен начин спајао фантастику и актуелну политичку стварност, док је у својим скаскама или, како их је сам називао, „бајкама за децу повеликог узраста“, посезао за животињама као књижевним ликовима. Управо то ће учинити и Булгаков у приповеци „Псеће срце“, једној од кључних сатиричних приповедака на које се позива у овоме писму.

Главни јунак „Псећег срца“, професор Филип Филипович Преображенски, лекар је који се у својој приватној пракси бави иновативним методама подмлађивања, док је као истраживач посвећен проучавању рада мозга и жлезда са унутрашњим лучењем, пре свега хипофизе. Као научника га, међутим, по сопственим речима, занима превасходно „еугенетика, побољшање људске расе“ (Булгаков 1971: 288). У једном од својих експеримената Преображенски пресађује људску хипофизу и полне жлезде двадесетосмогодишњег мушкарца,[2] страдалог у кафанској тучи, у пса луталицу Шарика, што пас неочекивано преживи, те се након операције, у кратком временском периоду, трансформише у одрасло људско биће, Шарикова. Захваљујући изузетној адаптибилности он убрзо постаје пролетер, односно бољшевик, дакле професору Преображенском сасвим опречно биће по политичким, класним, социјалним, идејним, моралним, културним, естетским, па и људским вредностима. Након што Шариков крене да све озбиљније угрожава лични и професионални живот свога „творца“ и домаћина, девастирајући му у једном тренутку и стан, те доводећи у питање чак и професоров физички опстанак, Преображенски ће, заједно са својим асистентом Борментаљом, извршити обрнуту операцију и новостворено биће вратити у првобитни, псећи облик.

Налик сложеној историји настанка и објављивања и других Булгаковљевих дела, ни „Псеће срце“, написано 1925. године, није угледало светлост дана током пишчевог живота, већ безмало пола века касније, тачније: у Русији је објављено 1987, дакле више од шездесет година након настанка, док је на Западу, у Немачкој и Великој Британији, до тога дошло двадесетак година раније, 1968. И док су истраживачи најпре били усредсређени на друштвено-историјске и политичке теме, односно на сатирично-алегоријски слој приповетке, пажња је постепено померана на питања преплитања бољшевичке револуције и експерименталне револуције у тадашњој науци, односно на медицинска истраживања, експерименте и процедуре из двадесетих година XX века на пољу еугенике, спровођене зарад покушаја реализације бољшевичких утопијско-дистопијских идеја о стварању новог совјетског човека.

2 У приповеци, тачније у свесци доктора Борментаља налазе се два различита податка: најпре се наводи да је Клим имао 28 година, док се на „уметнутом листу“ налази податак о 25 година (Булгаков 1971: 242, 250).

Новија истраживања више се усредсређују на мистични слој „Псећег срца“, онај на који је и сам Булгаков својевремено указивао, сматрајући га кључним и стављајући га поред, па чак и изнад сатиричног слоја. Тако се с временом све више почело писати о филозофским, духовним и метафизичким темама приповетке, о њеној „усмерености на питања постојања“ и „најмање три слоја“: „стварном, метафоричном и мистичном“ (Худзиньска-Паркосадзе: https); о томе да ће читалац, осим оштре сатире на савремену стварност писца, у њој открити и „елементе фантазије, мистицизма, психолошку аутентичност и филозофске погледе писца“ (Рыжкова 2005: 4); да се Булгаков „у својим заплетима никада не ограничава само на ’овосветску’ стварност“, будући да његови повлашћени јунаци „успевају да дотакну извесну дубоку суштину бића и на овај или онај начин ’одговоре’ на тај додир [...]“ (Яблоков 1999: https); те да се слика Преображенског налази „на пресеку две парадигме: друштвено-историјске и митопоетске, ванвременске“, као и да се „у његовој слици (као и у слици Шарикова) вечност открива у ’привременом’ облику“ (Яблоков 2010: https).

Имајући у виду универзалност, сложеност и вишеслојност ове приповетке, као и то да се управо навршило сто година од њеног настанка а да није изгубила на актуелности, и ми ћемо се превасходно усредсредити на аспекте који нису уско повезани са друштвено-историјском и политичком стварношћу Совјетског Савеза током треће деценије XX века, тачније – њих ћемо, следећи Булгакова, посматрати само као оквир и подстицај за испољавање нечег трајно присутног у људској природи. Покушаћемо, дакле, да се приближимо мрачној и мистичној страни „Псећег срца“, те оним „страшним цртама“ у човеку, које су заокупљале и мучиле и неке друге Булгаковљеве претходнике, попут Гетеа, са којим је аутор *Мајстора и Маргарите*, посебно када је реч о *Фаусту*, у различитим регистрима и различитим фазама свог стваралаштва радо ступао у дијалог.

На доминантно присуство антиномичности у „Псећем срцу“ већ је одавно указано. Покушавајући да их сумира, Т. Рижкова истиче да

> [У] било ком животном феномену, у било којој његовој манифестацији, писац открива спровођење дијалектичког закона „јединства (идентитета) и борбе супротности“. Антиномијски парови и борба огледају се, с једне стране, у дељењу стварности на опозиције: „Шарик – Шариков, Шариков – Преображенски, Преображенски – Швондер; хаос – поредак, хладно – топло, тама – светлост, пакао – рај, звер – човек, револуција – еволуција, друштвено – индивидуално, реално – мистично), док, са друге стране, у сваком од чланова опозиционог пара писац одржава сложеност и недоследност, али и налази нешто заједничко што уједињује супротности у јединствену целину, чиме се наглашава њихов дијалек-

тички идентитет (стан на Перечистенки је рај и пакао; Преображенски је творац и убица; конзерватиВац у друштвеном положају и револуционар у науци, и тако даље)“ (Рыжкова 2005: 9).

Мада су сложеност и борба супротности присутни у већини ликова, што у комбинацији са Булгаковљевим особеним приповедачким поступком појачава утисак амбивалентности и двосмислености, Преображенски ипак предњачи у томе. Експеримент који он предузима представљен је не само као научан већ и као квазимагично-религиозан, због чега се у овом јунаку спајају црте божанског и ђаволског, стваралачког и рушилачког. Асистент Борменталь га у једном тренутку назива *творцем*, верујући да се „у науци отвара нова грана“, а „хомункулус је створен без Фаустове реторте“ (Булгаков 1971: 248).[3] Нешто касније приповедач ће га директно упоредити са „седим Фаустом“, а претходно и са „вампиром који се насисао крви“ (Булгаков 1971: 279, 240). У приповеци се, заправо, смењују одређења професора као „величине светског формата“ и научника који је „први не само у Москви већ и у Лондону и у Оксфорду“, али је, што кроз директна именовања што кроз поређења, он виђен и као „маг“, „чаробњак“, „врач“, „жрец“, „древни пророк“, већ поменути „творац“, па чак и „божанство“. Уосталом, и његово презиме, које значи „онај који се трансформише“, садржи у себи корен речи *образ*, која потиче из црквеног речника и значи *слика*, чиме се упућује на библијску причу о стварању, када Бог ствара човека по свом лику (Mondry 2015: 342). Операцију пресађивања људске хипофизе и тестиса са човека на пса Преображенски обавља између 23. и 24. децембра, да би између 6. и 7. јануара пас изговорио прву реч, када му отпада и реп, те се „рађа“ као „нови човек“. Све се, дакле, дешава између католичког и православног Бадњег дана и Божића, и то у професоровом стану на Перечистенки, чиме се „у круг асоцијација укључује [и] лик Пречисте Богородице“ (Гаспаров 1993: 95).

Штавише, Б. Гаспаров наглашава успостављање везе Преображенског и Шарикова са сликама Бога Оца и Бога Сина (Гаспаров 1993: 96), док Ј. Савина одлази корак даље те сматра да се „’тата’ Преображенски, као Бог Отац, и Шариков, као Бог Син, могу представити као две стране неке врсте псеудо-Тројства, где демон-пас делује као треће лице, Свети Дух“ (Савина 2005: https).

Гаспаров подсећа читаоце и на ироничну сцену Преображења: за разлику од Христа, који се појављује у белој одећи, док га глас с неба назива љубљеним Сином, „Шариков излази пред професора

3 Мада код Гетеа хомункулус не ствара Фауст већ његов помоћник Вагнер – донекле карикиран лик младог, амбициозног, али не превише виспреног научника, који ће на универзитету заузети Фаустово место – овај вештачки створени човечуљак збиља је, на известан начин, створен из „Фаустове реторте“, односно из фаустовског, делатног принципа и његових стремљења. Сходно Гетеовој замисли, хомункулус је, по неким својим одликама, близак не само Мефисту већ и Фаусту.

у ружној одећи, са шареном краватом, и изазива његово огорчење кад га назове ’тата’“, а он се „одриче свог ’очинства’“ (Гаспаров 1993: 96). Вреди поменути и детаљ са професоровог (украденог) штапа, добијеног од колега лекара за јубилеј, на којем је био уграviран римски број X, што је, уједно, криптограм Христовог имена, а требало би се сетити и прве речи коју изговара преображени пас: „абир“, односно „абир-валг“, коју професор дешифрује као „Глав-риба“ („Главна риба“), чиме се опет упућује на Христа и најзначајнији ранохришћански симбол. Будући да је посреди обрнуто писање ове речи, то јест изговарање унатраг, размишљање води ка „анти-Божићу и појави Антихриста уместо Христа“ (Савина 2005: https).

Све наведено указује да су у „Псећем срцу“ алузије и упућивања на Бога Оца и Христа пародијски и иронично интонирани, тачније да су новозаветна јеванђеља присутна као својеврсни негатив предочених збивања. Не само да поменуто рођење, односно преображење није Господње, већ с временом постаје све јасније да је новостворено биће „очигледна антитеза преображеног Христа по свом изгледу, понашању и односу према ’оцу’“ (Szarucz 2012: 68), те да је посреди инкарнација ђавола.

Истовремено, или управо због тога, Бог је упадљиво одсутан из света приповетке или, прецизније, *нема īа у свести* Преображенског и његовог асистента Борменталја, као ни међу домаћицама куће, Даријом Петровном и Зином, а поготову га нема у свести професорових пацијената. Изостаје и било каква представа Бога и ванвременског аспекта збивања, налик „простору“ вечности у *Мајстору и Марīаритu*. Приметно је само његово вербално присуство, тачније зазивање, практиковано од свих актера, али је оно неретко праћено готово истовременим и још учесталијим помињањима и зазивањима ђавола. Једино „божанство“ у свету дела јесте Преображенски, кога на тај начин перципирају пас Шарик и Борменталь, први због удобности професоровог раскошног стана и обиља хране која му стоји на располагању, а други због професоровог знања и научних способности. Када се, међутим, устреми на Шарика зарад експеримента који намерава да спроведе над њим, професор се преображава у „подлаца“, „узбуђеног разбојника“, „вампира“ и „убицу“. Развој догађаја иронизује и Борментаљево првобитно, наивно одушевљење „еволутивним“ резултатом операције којом је пас трансформисан у човека, чиме се указује на његово суштинско неразумевање природе експеримента и новостворено бића, али и природе самог Преображенског. На уму треба имати и то да је Шарик, одмах по доласку у стан, ујео Борменталја за ногу, и „преобразио“ га у „уједеног“ и „жртву пса“,[4] што је, уз последично шепање након уједа, „ђаволји знак“, односно сигнал да је и асистент „инфициран“, то јест „запоседнут“, а да тога није свестан.

4 Превод дат према оригиналу: „укушенный“ и „пострадавший от пса“.

За разлику од алузивног и иронизованог призивања јеванђеља, уз паралелно одсуство Бога из свести свих јунака, Булгаков прилично јасно гради професоров лик на фону Фауста, пре свега Гетеовог, али и Гуноовог и Берлиозовог.[5] И док се о *Мајстору и Маргарити*, како је својевремено указала И. Вулетић, може говорити као о роману који обилује мотивима и темама из Гетеовог *Фауста*, али се, и поред тога, по свом смислу не може сматрати фаустовским делом (Vuletić 1981: 81), приповетка „Псеће срце" јесте фаустовско дело, мада се у њој на Фауста експлицитно реферише само два пута. Осврћући се на став Р. Моултона да је у основи приче о Фаусту „покушај да се одговори на једно од најједноставнијих питања из Библије: Шта ће добити човек ако задобије цео свет, али притом изгуби душу?" (Moulton 1911: 211; нав. према Vuletić 1981: 79), Вулетић истиче да „прича о Фаусту нужно садржи не било какво губљење душе, него *свесну сарадњу човека и ђавола*, у којој оба партнера учествују одређеним улозима" (Vuletić 1981: 79). Посреди је задобијање „целог света" (на које указује Моултон), али се то плаћа губитком душе.

Такав уговор – уговор са ђаволом – потписао је и професор Преображенски када је одлучио да блиско сарађује са некадашњим револуционарима, то јест са новом бољшевичком влашћу, захваљујући чему је, за разлику од огромне већине својих суседа, сугрђана и сународника, не само задржао привилегије које је већ имао, него је стекао и нове. Па ипак, његов примарни циљ нису биле привилегије и старање о сопственој удобности, већ наставак *рада*, односно настојање да му буде омогућено да обавља свој *посао*, зарад *дела* којем је тежио: *побољшања* људске врсте. Посреди је *par excellence* гетеовско-фаустовска (и просветитељска) идеја, односно мотивација, при чему су овоземаљско делање, активност и човеково неуморно стремљење кључни чиниоци који – на есхатолошкој равни – воде спасењу.

Осим потписаног уговора са ђаволом, Преображенски се и у својој приватној лекарској пракси бавио једном *ђаволском работом*: *подмлађивањем* својих класних, идеолошких и политичких непријатеља, сада победника. Он им је, наиме, за значајне суме новца, побољшавао потентност или пак враћао одавно изгубљену сексуалну функцију – пресађујући им полне жлезде животиња, рецимо мајмуна – не би ли могли да наставе да задовољавају своје нагонске, животињске потребе, по правилу морално проблематичне. У разговору са својим асистентом и учеником професор, међутим, негира да подмлађивање врши зарад новца, истичући да је он пре свега научник, те да су и те интервенције део његових научних трагања, тач-

5 Експлицитно помињање, реминисценције и алузије како на Гетеовог *Фауста* тако и на Гуноову, односно Берлиозову оперску верзију и мотиве и теме из ових дела присутно је и у Булгаковљевом *Господину де Молијеру*, *Белој гарди*, драми *Адам и Ева*, *Позоришном роману*, а највише у *Мајстору и Маргарити*.

није резултата до којих је дошао, јер на подмлађивање је, каже, „налетео“ бавећи се еугеником. Притом се, треба и то имати на уму, „у првим деценијама XX века еугеника обично сматрала ’грађанском религијом’“ (Laursen 2007: 501).

На овај начин су две кључне Фаустове тежње – она ка знању и она ка задовољавању чулне, телесне, еротске насладе – код Булгакова раздвојене на научника и истраживача, са једне стране, и његове пацијенте, са друге (док професор за себе задржава искључиво гастрономске ужитке). У традицији је цена тих порива пакао, а посао подмлађивања људи, који обавља Преображенски, налик Гетеовом Мефистофелесу који је подмладио Фауста – ђаволља је работа. Старајући се о таквој врсти подмлађивања Филип Филипович на себе преузима Мефистов посао, те поприма ђаволља својства и функције.

Приповетку, штавише, отвара сцена у којој професор *тражи свог ђавола*, па га, сходно томе, и налази. Затичемо га, наиме, како зарад планиране операције у свој радни и животни простор намамљује гладног, промрзлог и повређеног уличног пса, нудећи му јефтину кобасицу. Пас ће се, након извршене трансплантације, са становишта свакодневице трансформисати у човека, док ће се на мистичном нивоу преобразити у ђавола. Тиме се алудира на црну пудлицу која код Гетеа најпре прати Фауста и његовог асистента Вагнера, да би се потом, у Фаустовој радној соби, преобразила у Мефистофелеса (Гете 1997: 43–49). И Гетеов и Булгаковљев ђаво отпочињу своје метаморфозе од псећег облика, при чему је пас најпре питом и доброћудан, све док се у кабинету научника не објави као ђаво.

Почетном сценом Булгаков алудира и на Блокову „Дванаесторицу“, с идентичним мизансценом: градске улице, вече, снег, ветар, мећава, плакати и буржуј, и пас луталица који га прати – све то у револуционарном окружењу и контексту. Притом су и Блоковог пса интерпретатори повезивали са пакленим, ђаволским принципом који жели да држи корак са новим светом.

Налик почетку, и крај „Псећег срца“ је под окриљем Гетеовог *Фауста*. Неутаживо фаустовско стремљење призвано је завршном сликом професора који, упркос проживљеном искуству које га умало није коштало живота, наставља своја истраживања. Сетимо се да је и Фауст одбио напитак мудрог Хирона, који је желео да га излечи од надљудских тежњи и опасних потрага (Гете 1997: 285–287), да би се на крају свог животног пута радовао напретку човечанства кроз покоравање природе, не схватајући – ослепео од бриге – да се налази пред онима који му копају гроб (Гете 1997: 427–429).

Посреди су тежње и стремљења карактеристичне за заокрет у погледу на свет, који се десио у XVIII веку, означивши почетак модерног доба у пуном смислу те речи. Кључне тачке тог, превасходно научног погледа на свет јесу ослањање на разум и чињенице (на које

се и Преображенски, уз пажљиво посматрање и испитивање стварности, искључиво ослања), извесност, те критика религије, чуда и црквених догми, уз инсистирање на томе да делање и тежња ка сазнању нису и не могу бити грех или проклетство, *без обзира на савезника*. Није случајно ни то што је Фауст научник чија жеља за знањем и делатно стремљење напред, као и одушевљење прогресом чине да тамне стране тога процеса буду скрајнуте и занемарене, укључујући и убиство старца, Филемона и Баукиде, с краја Гетеове драме.

Може ли, међутим, зло бити средство за остварење вишег добра, како тврди Гетеов Мефисто, а прећутно прихвата Преображенски? За Булгакова то је једно од кључних питања, којем ће се у свом стваралаштву изнова враћати. Оно ће временом постајати све заоштреније, будући да је у Совјетском Савезу број људских жртава, тобоже нужних и неопходних, не само за време црвеног терора већ и касније, током тридесетих година XX века, све више растао, попримивши на крају непојмљиве размере. Животе ће тада изгубити, или ће бити ухапшени и бројни припадници руске интелигенције, укључујући и оне са Перечистенке, где је живео професор Преображенски.

Вреди се на овом месту сетити речи Булгаковљевог пријатеља С. Јермолинског, који истиче да је на Перечистенки (касније преименованој у улицу Кропоткина) „живео посебан слој тадашње московске интелигенције". Ту су „од давнина живели московски професори", чија „имена и данас представљају понос руске друштвене мисли", а најнапредније гимназије налазиле су се управо у том крају. Осим научника, ту су живели и писци, сликари, уметници.

> Њихови станови, збијени у једну, ређе две собе, претворени у комуналне станове – најчешћи тип становања за Московљане у то време – подсећали су на замрзнуте музеје из предреволуционарног доба; собе су им биле „пуне махагонија, старих књига, бронзе и слика" (Ермолинский 1990: https).

У тај круг ушао је и аутор „Псећег срца" након женидбе Љ. Белозјорском, са којом је и сам једно време живео у том крају. Круг се распао након хапшења неких њихових чланова 1929. године, што баца светло на могућу, чак врло вероватну будућу судбину Преображенског, тачније њему сличних (јер, поштујући оквире текста, не можемо излазити изван граница онога што је у приповеци предочено).

Не упуштајући се у спекулације о даљој овоземаљској судбини Булгаковљевог главног јунака, на основу предоченог, а следећи класичну обраду фаустовског мотива коју нуди Гете, али и Берлиозову музичку обраду, *Фаустово проклетство*, на коју се Булгаков овде такође ослања, ипак можемо рећи да за Преображенског – на есхато-

лошкој равни – *нема спаса* и неће га, не може га бити. Јер, за разлику од Гетеовог Фауста или пак Булгаковљевог Мајстора, у животу Филипа Филиповича нема жене ни *љубави* према жени (налик Грети, односно Мајсторовој Маргарити), нити постоји љубавни план приче који је, уз овоземаљску делатност и стремљење, код Гетеа кључан за спасење. Нема несебичне, велике овоземаљске љубави, љубави према Другоме, нити има оне која га је волела – чисто и несебично – и која га може спасти у одсудном тренутку.

На овоме месту намеће се питање о души (вечном, бесмртном делу човека, за који се ђаво и бори са Богом), као и питање срца, овога пута професоровог, а не толико срца Шарика / Шарикова. Мада је изгледало као да је „откриће ендокриног система отклонило потребу за религиозним концептом 'душе'", И. Хауел примећује да, упркос томе, „мистерија људског срца остаје неприкосновена – ни биолошко порекло ни културно наслеђе и друштвена условљеност нису гаранција његовог квалитета" (Howell 2006: 560, 561). Ово се односи како на Шарикова тако и на професора Преображенског.

У приповеци се, међутим, помиње само душа Шарика – „болна", „горка", „усамљена" и „уплашена" (Булгаков 1971: 193[6]) – те само пас, и то док је у статусу бескућника и луталице, препознаје какве су душе људи, што чини на основу очију, које су за њега поуздан барометар. Слично је и са бесмртношћу душе, у коју у свету дела не верује нико изузев Шарика. Као репрезент тада преовлађујућег погледа на свет, дактилографкињин љубавник, рецимо, констатује:

> Сада сам председник и све што накрадем одлази на женско тело, на чоколадне бомбоне, на скупоцена вина. Јер у младости сам се нагладовао преко сваке мере, доста ми је тога и преко главе – а *загробни живот не постоји* (Булгаков 1971: 192–193).

Шарик пак у критичним тренуцима, када му се чини да умире – пред успављивање због санирања опекотине, а потом и уочи операције – размишља о вечности у коју ће, како верује, отићи његова душа. У првом случају он се у мислима опрашта од Москве, пролетера и краковске кобасице, додајући: „Одлазим у рај као награду за дуге псеће муке" (Булгаков 1971: 202–203). Уочи операције, неколико тренутака пре губитка свести, насред ординације му се указује „језеро и у чуновима весели веслачи – необични ружичасти пси" (Булгаков 1971: 236).

Ову, предсмртну визију „пса иза гроба" Х. Мондри повезује са древним митом о преласку реке између света живих и мртвих, подсећајући да су „у египатској митологији животиње такође биле укључене у есхатолошка путовања чамцем преко реке Нил". Чиње-

6 Превод незнатно модификован према оригиналу.

ницу да су пси ружичасти и весели ауторка схвата као „пародичну слику достигнуте бесмртности и васкрсења“, чиме је сугерисано да „то није последње путовање, већ путовање у загробни живот“ (Mondry 2015: 346).

Индикативно је да се појмови душе и њене бесмртности, као и појам духа (који се „још није угасио“, јер „*жилав је ūсећи дух*“) у приповеци везују искључиво за Шарика, као што је индикативно и то што само он сања, или има визије, са чијим смо садржајима делимично и упознати (налик делићу веома „пријатног сна“ у којем је препариранoj сови истргао „из репа читаву прегршт перја...“ (Булгаков 1971: 210), што, очито, представља фројдовско испуњење жеље). Притом је, рецимо, Исус у приповеци експлицитно поменут само два пута,[7] опет у виду вербалног зазивања – „Господе Исусе“ – за којим, сада већ очекивано, посеже управо Шарик, а касније и једна старица „с марамом око главе“, која се на тренутак појављује у професоровом стану, током поплаве коју је изазвао Шариков (Булгаков 1971: 205,[8] 263).

Док пас луталица жали дактилографкињу, и с њом саосећа, поред осталог и зато што је љубавник „подвргава француској љубави“, па има и „женску болест француског порекла“ која јој не да мира (Булгаков 1971: 192), тема срца у професоровом животу присутна је само на индиректан – мада, истина, донекле опсесиван начин. Посреди је његово слушање Вердијеве *Auge* увек када је ова опера на репертоару Бољшог театра. Уједно, то је био једини разлог због којег је Преображенски, осим одлазака на седнице Сверуског удружења хирурга, увече напуштао свој стан, тачније радни кабинет (Булгаков 1971: 230).

Више интерпретатора тумачило је професорово певушење музичке фразе из *Auge* – „На свете обале Нила...“ – у кључним тренуцима приповетке, подсећајући да овај стих најпре изговара фараон, позивајући војсковођу Радамеса да поведе војску у Етиопију и угуши тамошњу побуну која је управо избила, у чему га следе хорови министара и капетана, са једне стране, и свештеника, са друге. Наведена музичка фраза углавном је тумачена као успостављање аналогије, односно идентификовање, па и (само)поистовећивање Преображенског са свештеницима египатске, дакле паганске религије. Н. Натов пак сматра да су Радамес и његова победа за Преображенског „постали симбол победе над опасношћу и испуњење опредељења“, те да је апел египатског фараона да се крене напред, ка обалама свете реке, за професора представљао

7 Осим тога, приповедач на једном месту помиње Зинину шетњу са псом по Перечистенки, до Храма *Христа* Спаситеља, срушеног у децембру 1931.

8 Превод незнатно модификован према оригиналу.

„позив да се савладају непознати ризици научног експеримента“ (Natov 2005: 178).

Натов, међутим, примећује да „Преображенски увек пева само први део фараонове арије, изостављајући позив на смрт и уништење“, који следи иза наведене фразе, мада је „Радамесова победа над Етиопљанима захтевала не само личну храброст и смелост, већ и насиље, убијање и уништавање“ (Исто: 179). Ј. Павлов се пак усредсређује на стихове: „Богови ће нам показати пут“, које фараон изговара одмах после позива да се крене на свете обале Нила. Потом, вреди додати, следе и речи свештеника Рамфиса – „Богови вас благосиљају / на дугом и опасном путу. / Упућујте им своје молитве / како би вам дали победу (Гисланцони 1870: https) – које Преображенски такође изоставља, игноришући улогу божанског у (сваком) значајном подухвату. Због тога, по мишљењу Павлова, Булгаков „одриче Преображенском путовање на свете обале Нила, као што је, касније, Мајстору одрекао светлост, рај“ (Павлов 2003: https).

За Х. Мондри наведени позив „има јак есхатолошки призвук“, којим се „сугерише митологија одласка у свет мртвих и даље“. Ова ауторка, међутим, подсећа да је у староегипатској есхатологији „срце било далеко важнији орган од мозга“, због чега су приликом балсамовања „срце и јетра често чувани и враћани у тело, док је мозак одбациван“. Стога истиче да „веровање у централност срца чини једно од полемичких значења Булгаковљевог ’Псећег срца’“, питајући се да ли Преображенски, следећи тадашњу науку о реанимацији псећих глава,[9] прави грешку када инсистира на значају мозга и полних жлезда (Mondry 2015: 346, 348).

За нас је, међутим, индикативна читава радња опере, чије тематско језгро, као што је познато, чини љубавна прича између фараоновог војсковође Радамеса и Аиде, етиопијске принцезе заточене на двору египатског фараона. Посреди је забрањена љубав, праћена издајом коју чине заљубљени, изневеривши тиме свако своју отаџбину и народ. Због скривене наклоности према Радамесу Аида прижељкује његов *ūобеднички* повратак из похода на њену родну Етиопију и оца који предводи војску не би ли њу ослободио из ропства, док Радамес издаје Египат саопштавајући Аиди куда ће египатска војска кренути у нове ратне походе, што је информација потребна њеном народу како би могли поново да нападну. Сарадња са непријатељем у оба случаја је мотивисана личним осећањима и снажном наклоношћу према конкретном појединцу, што се завршава заједничком смрћу заљубљених, чиме су, сходно устаљеном

9 Мисли се на злогласне експерименте „реанимације“ одсечене псеће главе, који су вршени средином 1920-их, а који су у делу научне јавности доживљени као корак ка могућој бесмртности и васкрснућу, или као средство за разумевање односа између тела и душе.

обрасцу, подвучене снага и бесмртност њихове љубави. На крају опере Аида и Радамес углас певају да се, након свих патњи и туге, њихова срца уједињују заувек, и лете „тамо где срећи нема краја“, „тамо где нема краја светлом животу“ (Гисланцони 1870: https). Њихове душе, дакле, лете ка светлости вечног дана: у бесмртност и вечни живот.

Преображенски ће у свету дела „волим...“ изговорити само једном, евоцирајући притом Аидин и Радамесов чувени дует, док саопштава Борментаљу да је те вечери слободан и да неће заједно радити, јер је (огледни) зец угинуо, а у Бољшом театру се даје *Аида*, коју одавно није слушао (Булгаков 1971: 225).

Често ће, у различитим контекстима, професор певушити и фразу „Од Севиље до Гранаде...“, из „Дон Жуанове серенаде“ П. Чајковског, компоноване на речи А. Толстоја. Интерпретатори ће ове стихове углавном посматрати као сигнал ироничног судара високог и ниског: најпре на пољу музике: елитне, класичне, професионалне, са једне стране, и популарне, ниске, народне, свакодневне, аматерске, коју воле Шариков и Швондер, са друге. У дубљем слоју реч је о контрастирању „светлог, храброг, отвореног, привлачног, романтичног“ јунака, односно „традиционалне, ’вечне’ књижевне слике Дон Жуана“ са „сликама ситних и вулгарних филистара“ – професорових похотних пацијената – чиме се открива „недостатак норми и хармоније у савременом животу“ (Рыжкова 2005: 65– 66).

Насупрот вечне љубави и спремности заљубљених да за њу умру, што је заједничко обележје обе композиције чије делове Преображенски готово опсесивно певуши, у његовом животу, као што је речено, нема делатне љубави према ма ком конкретном људском бићу. Изостаје, дакле, и љубав према жени, макар она била идеолошки, класни и политички противник, перципиран као непријатељ. Насупрот томе, Преображенски је заокупљен апстрактном категоријом људског рода и тежњом да га побољша, док отворено ради за своје непријатеље, које презире, па чак и мрзи.

Својом делатношћу он се, штавише, огрешује и о Вечно женско, нарушавајући женски, рађајући принцип, што у једном тренутку и сам схвата – након што је приморан да се суочи са поражавајућим резултатима свога експеримента. Преиспитујући сопствени научно-истраживачки рад, професор се јада Борментаљу:

> Пет година сам дреждао над тим хипофизама... Знате колики сам посао обавио – незамислив. А сад је искрсло питање – чему све то? Да једног лепог дана умиљато куче претворим у такав олош да ти се коса диже на глави.

На асистентово питање – да ли би исход био другачији да је то био Спинозин мозак? – Преображенски одговара:

> Објасните ми, молим вас, због чега је потребно вештачки фабриковати Спинозе, када је свака сељанка кадра да их роди у било које доба? (Булгаков 1971: 287[10]).

Борментаљево посезање за Спинозом индикативно је када се у виду има да је за овог филозофа Бог – природа (односно природни закони), а природа – Бог, што је заправо атеистички став будући да Бога, у правом смислу те речи, у таквој концепцији нема, као што га нема ни у научним концепцијама Преображенског и Борментаља.

А када је Бог сврgнут, односно *потиснут у несвесно*, упражњено место мора бити попуњено. По правилу, посебно када је реч о Булгаковљевом стваралаштву, на сцену тада ступа ђаво. А он, као што је познато, може попримити различита обличја, којима појединци, а неретко и читаве групе почињу да се клањају: од новца, преко класе, расе, нације, до разних *изама*, па и науке. Преображенски је, сетимо се, син свештеника, те је за Бога морао „знати", мада га је, очито, налик многим руским и западноевропским интелектуалцима, посебно научницима и лекарима, у неком тренутку одбацио, тачније – скрајнуо и потиснуо у несвесно. Тиме је и његов рад потпао под демонско окриље.

Отуда и професорова свесна тежња ка задобијању телесне, материјалне, овоземаљске бесмртности, уместо оне душевно-духовне. Јер, ако постоје Бог и вечни живот, трагање за материјалном бесмртношћу непотребно је, сувишно и бесмислено. Мада та тежња и циљ нису експлицитно назначени, професор им очито тежи, будући да у пракси већ спроводи експерименте подмлађивања. То потврђује и Гуноова оперска верзија *Фауста*, на коју се Булгаков такође ослања, а у којој је кључна тежња насловног јунака: вечна младост, односно задобијање бесмртности. И Гилгамеш је, уосталом, тражио „травку *вечне младости*" не би ли победио смрт. У случају „Псећег срца" посреди су, како примећује Крементсов, „блиске везе између различитих визионарских биолошких пројеката са њиховим заједничким циљем подмлађивања и, коначно, бесмртности" (Krementsov 2014: 129).

Када је о демонском пак реч, на уму треба имати и то да се већ у *Браћи Карамазовима* Достојевског, а посебно у модернијим књижевним остварењима – попут, рецимо, Мановог *Доктора Фауста* – појава ђавола са којим се ступа у дијалог, или потписује уговор, не може посматрати дословно, већ метафорично: као *део душе јунака*. Тако је и у „Псећем срцу" – чији се мистични слој не може третирати ни дословно ни алегоријски. Преображенски, наиме, ствара Шари-

10 Превод незнатно модификован према оригиналу.

кова по свом лику, образу, и то *по* оном *тамном*, *мрачном*, *демонском делу себе*, који Сигмунд Фројд назива *ид* (поистовећујући га са нагонима и дејством принципа задовољства), док Карл Густав Јунг говори о *Сенци*, тамној страни људске душе, која може бити *индивидуална*, али и *колективна*. Шарик / Шариков је отеловљење и манифестација управо тих професорових аспекта.

За Шарика је кључно питање било како преживети – физички и дословно – у суровом свету и непријатељском окружењу. Посреди је биолошки ниво опстанка, који је морао бити проблем и за Преображенског, током Револуције и црвеног терора. Налик Шарику, и он га је решио покоравањем онима који су му могли обезбедити услове за живот и даљи „развој" и „напредак", притом, како се показало, одличне услове. Тиме су се, међутим, и један и други одрекли кључних делова себе: сопствене слободе и важног дела свога идентитета (видети: Žižović 2024).

Шарик је, дакле, манифестација професоровог телесног, „животињског" нивоа постојања, његове прилагодљивости и „ропских" аспеката, као и живота и блиске сарадње са сопственим идеолошким и политичким непријатељима и потенцијалним убицама, којима помаже у њиховим експериментима, постајући, што свесно што несвесно, средство за остварење њихових идеја и циљева. Шарик прихвата огрлицу и поводац, поредећи их са актен-ташном и својеврсном улазницом у њему до тада неприступачан и далек свет. Како време буде пролазило, и Преображенском ће материјална удобност и обезбеђивање услова за научни рад постати искључиви приоритети. Притом ће и Шариков (попут Шарика, када му се за то указала прилика, и Клима, свог нетраженог донора) бити заинтересован превасходно за задовољење својих телесних, нагонских и инстинктивних потреба, које су, несумњиво, легитимне и неизбежне, јер без њих нема живота и опстанка, али које, барем када је реч о човеку, јесу проблематичне уколико им је све друго подређено. Јер, писано је да не живи „човјек о самом хљебу, него о свакој ријечи Божијој" (Лк 4: 4).

У „Псећем срцу" таква реч упадљиво изостаје, у чему низ интерпретатора види разлог професоровог неуспеха. Јер, како примећује В. Акимов,

> [А]ко реч не постане дело, такав човек постаје само имитација, симулација истинског човека. [Ни] највештији прсти професора Преображенског, управљајући телом, нису могли да „убаце" душу у њега. *Душа није у његовој надлежности!* Преображенски није „стваралац", како је задивљени Борменталь пожурио да га назове. Удаљеност између науке и духа очигледно је, у основи, непремостива (Акимов 2008: 90, 88; подвукао В. А.).

Шарик јесте трансформисан у човека, али није постао човек, односно дух, душа и личност, будући да та врста стварања није у људском, већ у Божјем делокругу.

Цена коју ће Шарик / Шариков платити биће прилично висока, док Преображенски – научник који зна шта је експеримент, те да, уколико се покаже прескупим или погрешним, од њега треба одустати – прави корак уназад, и враћа Шарикова у његово првобитно, животињско обличје. Враћа га, дакле, тамо где му и јесте место, а одакле га је, играјући се Бога, неопрезно „извукао", дајући му значајан простор у свом стану, односно у простору сопственог ега, чиме је са маргине извукао и у центар личности довео садржаје који „природно" бораве у Сенци. Њих, како сматра Фројд, зауздава супер-его, дакле моралне норме, односно, из Јунгове перспективе, они могу и треба да буду приведени к свести и у њу интегрисани, али је за човека, као и ширу заједницу, погубно када им се дозволи да избију у први план и загосподаре целином. А управо се то десило у Русији током и након Октобарске револуције, баш као и у стану професора Преображенског након што је са улице покупио и у свој радни и животни простор довео пса Шарика.

Усредсређеност *ида* искључиво на оно материјално и телесно манифестује се и у научно-истраживачким погледима Филипа Филиповича. Његова научна оријентација је наглашено *физиолошка* и *материјалистичка*, што је симболично наговештено фотографијом Илије Мечникова, колеге нобеловца, коју професор држи на свом радном столу у кабинету. У контексту Булгаковљеве приповетке важна су Мечниковљева истраживања на пољу старења – иначе споредна и мање значајна у целини његовог научног рада – те залагање Мечникова, као једног од оснивача тада нове науке о имунологији, да се успостави и посебна наука о старењу, за коју је предложио назив: геронтологија.

Мечниковљева теорија старења говори о „'тровању' организма токсинима које производе бактерије које насељавају црева", уз сугестију „да би инхибирање раста штетних бактерија у цревима заменом здравим бактеријама (као што су бактерије присутне у јогурту, које киселе млеко), значајно продужило људски живот" (Krementsov 2014: 130). Булгаковљева иронија, поигравање и хуморизација су и на овом месту, као и у целини приповетке, несумњиви. Јер, Преображенски се бави подмлађивањем и покушајима да преокрене природни процес старења све док резултат његових трагања у једном тренутку не доведе до тога да сâм нагло остари. Остављајући по страни то што је исхрана Филипа Филиповича све само не дијететска и усклађена са Мечниковљевом теоријом, далеко значајније је то што пас, као „материјал" за планирани експеримент, разбија рам са Мечниковљевом фотографијом, доводећи у питање или, прецизније, разарајући научно *вјерују* оба научника.

Том приликом Шарик ће „разјаснити“ и сову: препарирану птицу која је стајала на грани причвршћеној за зид професоровог кабинета, у којем се налазила и фотографија колеге нобеловца. Тачније, распорио је стомак препарираној сови, што је себи обећао да ће учинити чим ју је угледао, а о чему је, видели смо, и дословно сањао. Познато је да је сова ноћна птица, која лови и једе зечеве и куниће, а такав је био и Филип Филипович: научник који ради до дубоко у ноћ, вршећи експерименте на зечевима. Уједно, сова се повезује са интелектом и мудрошћу, али и са хтонским, демонским. Шарик ће „разбуцати“ или, као сам каже, „разјаснити“ управо те професорове аспекте, а тиме и природу експеримента који је над њим спроведен у оквиру еугеничких тежњи, доводећи у питање и професорово ослањање на разум и чињенице.

Јер, Преображенски је настојао да научно, пре свега биолошки и физиолошки, продре у оно што је несхватљиво и неухватљиво, а што човек не може „имати у рукама“ чак ни када у њима дословно држи људски мозак и сецира га. То је више него добро знао *мистични писац* Михаил Булгаков, који је свој некадашњи лекарски позив заменио трајном опредељеношћу за дух, душу и срце, тако далеке његовом јунаку Преображенском. За Булгакова је, уосталом, кључно било *стицање свести о ономе што човека превазилази*, а ту идеју, важну и у „Псећем срцу“, до краја ће развити у свом опроштајном роману, *Мајстору и Маргарити*.

Стога лик Филипа Филиповича, како истиче Д. Бургин, на известан начин антиципира и ликове Мајстора и Воланда.

> Он је, попут Мајстора, креативна личност, сам у свету нечувене баналности над којим тријумфује на очигледан, али исто тако и двосмислен начин, не без жртвовања дела себе. [Истовремено, професор је делом и Воланд, али и Воландова жртва.] Он је воландовски велики дух у свом задовољавајућем тријумфу над силама ситних демона, али остаје и Воландов роб у оној мери у којој се чини да је његов дух, на крају, поробљен његовом опсесивном тежњом (Burgin 1978: 506).

Тежњом која је, као што смо видели, доминантно фаустовска.

Да је Шарик манифестација и живо отелотворење професорове Сенке потврђује и то што *једино он* у свету дела зна за душу и верује у њену бесмртност (и у хришћанском и у староегипатском смислу, чиме се, опет гетеовски, комбинују хришћанство и паганизам), има снажна осећања и способност да саосећа са другима, као и то што једино он помиње сопствени дух и поименце зазива Исуса. Познато је, наиме, да и светли, позитивни, али са становишта свести из неког разлога неприхватљиви аспекти личности могу бити потиснути у Сенку. Исто се дешава и са одређеним садржајима, идејама и представама које се перципирају као неприхватљиве или превазиђене, „примитивне“, што се, примера ради, током XVIII века и касније де-

сило са представама Бога и бесмртности људске душе. Карактеристике атипичне за пса, чак и натпросечног какав је Шарик, заправо су отеловљење професорових потиснутих, несвесних садржаја, чиме се може објаснити и то што пас, чим угледа Преображенског, непогрешиво *зна* ко стоји пред њим. Мада је тиме, како су неки интерпретатори приметили, збиља нарушена наратолошка перспектива коју један пас може имати, Шарик – интуитивно и психолошки – не само да може већ и *мора знати* с ким се најзад сусреће, и ко га, након свих потискивања и маргинализација, (до)води к себи.

Истовремено, Булгаков поставља још једно важно питање: о уделу и доприносу руске интелигенције Револуцији и стварању разноразних шарикова, односно *новоī совјēтскоī човека* (видети: Žižović 2024). Одговор на ово питање, као што смо видели, понајпре треба тражити у Сенци руске интелигенције и (само)презиру са којим је третирала ту исту, *сопствену* Сенку, али и у неговању конформистичког става да свако треба да се бави „својим непосредним послом" и тада ће владати ред уместо расула (Булгаков 1971: 223). Јер, управо тиме што је „гледао само своја посла", Преображенски је, у крајњем исходу, угрозио свој професионални и приватни живот, па чак и физички опстанак, дакле све оно што је иницијално настојао да заштити и сачува. Индикативан је у овом контексту Булгаковљев дневнички запис настао у ноћи 20. на 21. децембар 1924, неколико дана пре почетка рада на „Псећем срцу": „Станови, породице, научници, посао, комфор и бенефиције – све је то у гангрени" (Bulgakov 2012: 41[11]).

Тиме се баца светло и на колективну Сенку, те сугерише да су бољшевици и буржоазија, револуционари и контрареволуционари, висока и ниска култура, центар и маргина, елита и полусвет *нераздвојни*, те да су *лице и наличје исте појаве и део једне целине*. Јер, бољшевици и комунисти нису неки туђ, стран елемент, који се ниоткуда појавио у руском друштву и стварности, већ су отеловљење Сенке руског човека, и то ни мање ни више него Сенке интелигенције, односно њене научне елите.

Предочена динамика може бити и резултат тежње ка обнови, подмлађивању и преображају онога што је старо и истрошено, а опет зрело, високо развијено, софистицирано и мудро, кроз додир и прожимање са оним што је ново, младо, сналажљиво, па чак и бескрупулозно, а што долази са маргине и што, исто тако, „само" жели да (пре)живи. Слично је и са високом, елитном културом која се, када је истрошена, окреће маргиналној, уличној, народној или популарној култури, не би ли себе обновила, ризикујући притом да, уколико у томе оде предалеко, себе уништи.

11 Превод незнатно модификован према оригиналу.

Проблем, међутим, настаје када се маргиналним компонентама и садржајима *ида* или *Сенке* – индивидуалне и колективне – дозволи да заузму средишње место у личном унутрашњем простору појединца и његовом егу, односно у одређеној држави, друштву, групи или култури. Мада је реч о аспектима који су саставни део људске природе, односно *неискоренљива* компонента човекове психе, а не ексклузивно својство ма које нације (па ни руског, односно совјетског човека), оном маргиналном се не сме дозволити да преузме превагу и завлада целином. Јер, када се *подређеном* дозволи да заузме место *надређеног* – а он за то, по својим својствима и одликама, нема ни способности ни потенцијала – он постаје суров, окрутан и спреман да убије, не само метафорично већ и дословно.

Булгаков је више него добро знао да оно демонско, паклено, онострано, „није гост у стварности, већ њен становник, баш као и човек", те да нас „мистично окружује, коегзистира са нама", мада нису сви људи у стању да ухвате његов дах и примете његове манифестације. Знао је и да се „свет не може објаснити чистим разумом, логиком" – нити чињеницама и опажањем до којих је Преображенском искључиво стало – будући да свет „није логичан, већ мистичан" (Рыжкова 2005: 68). Отуда ни крај „Псећег срца" није разуман и логичан. Мада је Преображенски „интелигентно схватио своју грешку и 'исправио' је", вративши Шарикова у првобитно, псеће обличје, „његов колега-близанац, зли геније наставља свој посао" (Szarucz 2012: 74).

Божанска, стваралачка, баш као и демонска, рушилачка компонента настављају своје дејство и свој посао. Оне су одувек и заувек присутне у човеку. Стога крај „Псећег срца" неминовно наговештава почетак неког новог циклуса. Јер, *homo sapiens* је умногоме *homo creator*, *homo ludens* и *homo faber*, али је, несумњиво, и *homo diabolicus* и *homo destructor*. Отуда, као што „рукописи не горе", ни шарикови и њихови творци, филипи филиповичи, никада неће и не могу бити уништени.

Литература

Акимов, Владимир. *Свет правды художника. Перечитывая Михаила Булгакова: размышления*, *наблюдения*, *полемика*. Санкт Петербург: Ладога; Фонд им. Ю. Слепухина, 2008.

Библија. Свето писмо Старога и Новога завјета. Превели Ђура Даничић (СЗ) и Вук Стеф. Караџић (НЗ). Београд: Издање Британског и иностраног библијскога друштва, 1966.

Булгаков, Михаил. „Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны". *Собрание сочинений в пяти томах*: *том 2*. Москва: Художественная литература, 1989, 119–208.

Булгаков, Михаил. „Псеће срце“. *Псеће срце*. Прев. Миливоје Јовановић. Београд: Нолит, 1971, 190–306.

Гаспаров, Борис. „Новый завет в произведениях М. А. Булгакова“. *Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века*. Москва: Наука; Издательская фирма Восточная литература, 1993, 83–123.

Гете, Јохан Волфганг. *Фауст*. Прев. Бранимир Живојиновић. Подгорица: Цид, 1997.

Гисланцони, Антонио. Либретто оперы Дж. Верди *Аида*. 1870. Дирижер Туллио Серафин. Ла Скала, 1955. https://libretto-oper.ru/verdi/aida

Ермолинский, Сергей. „Из Записок разных лет. Михаил Булгаков. Николай Заболоцкий“. Москва: Искусство, 1990. https://m-bulgakov.ru/publikacii/iz-zapisok-raznih-let-mihail-bulgakov-nikolay-zabolockiy/p2).

Павлов, Юрий. „Два мира Михаила Булгакова“. *Журнал русской культуры*, 6. Москва: Союз писателей России, Российский фонд мира, 2003, 195–204. https://www.rospisatel.ru/pavlov-bulgakov.htm

Рыжкова, Татьяна. *Диалоги с Булгаковым*. Санкт-Петербург: Издательство САГА, Азбука-классика, 2005.

Садыхова, Севиндж. *Творчество М. Булгакова – сатирика*. Баку: Адильоглу, 2007.

Савина, Елена. *Мистические мотивы в прозе М. А. Булгакова*. Диссертация. Москва: „Московский городской педагогический университет“, 2005. Работа выполнена в государственном образовательном учреждении высшего профессионального образования „Московский городской педагогический университет“ на кафедре русской литературы XX века филологического факультета.

https://m-bulgakov.ru/publikacii/misticheskie-motivi-v-proze-bulgakova

Худзиньска-Паркосадзе, Анна. *Фантастические повести Михаила Булгакова как зеркало эпохи (Дьяволиада*, *Роковые яйца*, *Собачье сердце)*, 2005. http://bulgakov.lit-info.ru/bulgakov/kritika/hudzinska-parkosadze-fantasticheskie-povesti.htm

Яблоков, Евгений. „Беспокойное *Собачье сердце*, или горькие плоды легкого чтения“. *Октябрь*, 3, 2010. https://magazines.gorky.media/october/2010/3/ bespokojnoe-sobache-serdcze-ili-gorkie-plody-legkogo-chteniya. html

Яблоков, Евгений. „Homo Creator – Homo Faber – Homo Spectator (тема „мастерства“ у А. Платонова и М. Булгакова)“. *Russian Literature*, 46, 2, 1999. Amsterdam. http://www.eajablokov.ru/article17.html

Bulgakov, Mihail. *Dnevnik Majstora i Margarite*: *sa pismima Majstora*. Prev. Nada Uzelac. Beograd: Bukefal E.O.N., 2012.

Burgin, Diana. “Bulgakov’s early tragedy of the scientist-Creator: an interpretation of *The Heart of a Dog*”. *The Slavic and East European Journal*, 22 (4), 1978, 494–508.

Howell, Yvonne. “Eugenics, rejuvenation, and Bulgakov’s journey into the *Heart of Dogness*”. *Slavic Review*, 65 (3), 2006, 544–562.

Krementsov, Nikolai. *Revolutionary Experiments: The Quest for Immortality in Bolshevik Science and Fiction*. Oxford – New York: Oxford University Press, 2014.

Laursen, Eric. "Bad words are not allowed!: language and transformation in Mikhail Bulgakov's *Heart of a Dog*". *The Slavic and East European Journal*, 51 (3), (Fall), 2007, 491–513.

Mondry, Hanrietta. *Political Animals*: *Representing Dogs in Modern Russian Culture*. Leiden – Boston: Brill Rodopi, 2015.

Moulton, Richard Green. *World Literature (Versions of the Story of Faust)*. New York: The Macmillan Company, 1911.

Natov, Nadine. "The meaning of music and musical images in the works of Mikhail Bulgakov". *Bulgakov: the Novelist-Playwright*. Ed. Lesley Milne. Taylor & Francis e-Library (Routledge), 2005, 175–188.

Szarycz, Ireneusz. "The spiritual, cultural and political in Mikhail Bulgakov's tale *Собаче сердце*". *Slavia Orientalis*, LXI (1), 2012, 65–80.

Vuletić, Ivana. „Tema Fausta u Bulgakovljevom romanu Majstor i Margarita". *Književna kritika*, 5, 1981, 70–81.

Žižović, Olivera. „Preobražaj, (r)evolucija i identitet u *Psećem srcu* Mihaila Bulgakova". Izlaganje na Trinaestom međunarodnom interdisciplinarnom simpozijumu *Susret kultura*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2024 [u pripremi za štampu].

Olivera Žižović

Professor Preobrazhensky's Faustian Experiment in Mikhail Bulgakov's "Heart of a Dog"

Summary

Starting with the self-definition of Mikhail Bulgakov, who saw himself as a "mystical writer", primarily interested in the dark aspects of man and the "terrible traits" of his own people, this paper examines the deeper, mystical layers of Bulgakov's satirical-allegorical story "Heart of a Dog", as wells as its "dark colours". Along with the focus of the research on the contradictory and ambivalent divine-demonic nature of the main character, Professor Preobrazhensky, and his scientific, quasi-magical-religious experiment, light is also shed on the key similarities between Bulgakov's story and Goethe's *Faust.* Apart from the motivation of Professor Preobrazhensky and the contract by which he strikes a deal with the devil (i. e. former revolutionaries and Bolsheviks), by which he pledges his soul, it is shown that both the beginning and the end of the story have a Faustian intonation. Having reviewed the key differences between "Heart of a Dog' and Faust, and looking at the reasons why Preobrazhensky – on the eschatological level – will not and cannot be saved, his relationships to God, the immortality of the soul, the heart (feelings) and the spirit are also considered, and, consequentially, to the devil.

Metaphorical and psychological reading of the story, in place of a literal or allegorical one, reveals the possibility of perceiving the demonic aspect *as a part of the main character's soul*. Namely, Preobrazhensky creates Sharikov in his own im-

age and countenance, in the image of that dark, shadowy, demonic part of himself, which S. Freud calls *the id* (identifying it with the drives and actions of the pleasure principle), while C. G. Jung speaks of the *Shadow*, the dark side of the human soul, which can be *individual*, but also *collective*. Sharik / Sharikov is the epitome and manifestation of precisely these aspects of the professor. At the same time, this is also the Shadow of the Russian man, and neither less nor more the Shadow of the intelligentsia, more precisely, its scientific elite, which suggests that the Bolsheviks and the bourgeoisie, revolutionaries and counter-revolutionaries, high and low culture, centre and margin, elite and demi-monde are inseparable, and that they are the face and reverse side of the same phenomenon and are a part of a single whole.

Keywords: Mikhail Bulgakov, "Heart of a Dog", Goethe's *Faust*, Verdi's *Aida*, psychological interpretation, unconscious, id, individual and collective Shadow

Примљено: 3. 5. 2025.
Прихваћено: 29. 11. 2025.

Ведран ЦВИЈАНОВИЋ
vcvijanovic@singidunum.ac.rs

IRRATIONALITY AND THE TRAGIC IN EUGENE O'NEILL'S EARLY PLAYS

Универзитет Сингидунум
Београд

Abstract: This paper presents irrationality as one of the key dramatic features in selected early plays by Eugene O'Neill, arguably the most significant American dramatist of the early 20th century. In these works, irrationality emerges as an uncontrollable force governing the behavior of his characters and ultimately shaping their often fatal actions. The interpretative analysis indicates that irrationality serves as a central driving force behind the dramatic impact of O'Neill's early plays and functions as a threshold to the tragic, which pervades his dramatic vision.

Key words: Eugene O'Neill, early dramas, family, emotions, passions, irrationality, a state of mind, the tragic, tragedy.

The shaping of O'Neill's artistic personality

A realistic and highly emphatic portrayal of irrationality[1] suffuses Eugene O'Neill's (1888–1953) characters in many of his early, pre-Provincetown[2] plays. Observed through a biographical lens, O'Neill could have easily drawn on his personal experience to incorporate irrationality as the compelling force that shaped both his characters and the dramatic structure of his plays. From the moment of his birth, he was thrust into a web of difficulties and misfortunes that influenced not only his formative years but also his artistic development.[3] For the O'Neal family, this was a particularly challenging period of a constant struggle to balance family responsibilities with professional demands. James O'Neill (1846–1920), the father of the family, was an accomplished actor whose career was confined to a single, though financially rewarding, theatrical role that required constant touring from one place to another.[4] Accompanying him

1 "Irrationality" is understood in this paper as a temporary disability of a person to control their emotions, which results in sudden and often violent outbursts of anger, hatred, frustration, and even physical and verbal violence.

2 In 1916, O'Neill joined the "Provincetown Players," an experimental theater group from Provincetown, Massachusetts. It was a decisive moment of his career for their mission was to enable "playwrights of sincere, poetic, literary and dramatic purpose" to "see their plays in action and superintend their production without submitting to the commercial manager's interpretation of public taste" (Dowling 2014: 124).

3 For a detailed and vivid portrayal of O'Neill's life, readers are referred to Arthur and Barbara Gelb's comprehensive biography *O'Neill* (New York, 1965), also cited in this paper.

4 The role was that of the Count of Monte Cristo, the protagonist of a hugely popular melodramatic adaptation of the well-known, eponymous novel by Alexandre Dumas.

ORCID 0000-0002-8637-3021
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.16

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
821.111(73).09-2 О'Нил Ј.

on these tours was his wife Ella (born Mary Ellen Quinlan, 1857–1922), who was compelled to raise their children in the harsh conditions of residential hotel rooms. Amid these hardships, Eugene was born on 16 October in a hotel room in Longacre Square (now Times Square in New York City), an event that would leave a lasting impression on the future dramatist. Throughout his life, he recalled with sentimental attachment the third-floor apartment where he was born and lamented the fact that he could hardly recognize the area years after.[5]

Eugene's upbringing was shaped by the complexities of his parents' relationship. The recurring "cycles of punishment and reconciliation" between Ella and James contributed to the overall "untranquil climate of their marriage". This troubled aspect of their relationship left a lasting impression on the dramatist, a fact clearly reflected in *Long Day's Journey Into Night* (1956), his posthumously published magnum opus play. In the play, James and Ella are portrayed as a deeply affectionate couple who nevertheless remain unable to overcome their personal frustrations and disillusionment with one another, which was a heavy burden for the entire family (A. Gelb and B. Gelb 1965: 9–10). The chronic problems within the family, such as Ella's morphine addiction and his elder brother Jamie's alcoholism, were experienced by O'Neill as tragic afflictions that plagued his loved ones and often disrupted the harmony of their relationships.

Apart from familial influences, additional factors shaped O'Neill's artistic development further. Particularly important were his encounter with Friedrich Nietzsche's *Thus Spoke Zarathustra* (*Also Sprach Zarathustra*, 1883) and anarchism, both of which encouraged the emergence of irrationality as a prominent feature in his early writing. A unique set of historical circumstances blended anarchism and irrationality for the young dramatist: in the late spring of 1907, he was introduced to Benjamin Tucker,[6] a "philosophical anarchist" in New York. O'Neill frequently visited his bookshop and "absorbed" his ideas (A. Gelb and B. Gelb 1965: 119–120).[7] Decades later, having established himself as a dramatist, O'Neill emphasized Nietzsche's profound influence on his spiritual formation in a letter to his friend Benjamin de Casseres, a critic and poet: "Zarathustra […] has influenced me more than any book I've ever read.

5 "Every time I go past, I look up. [...] Third window from Broadway on the Forty-third Street side. I can remember my father pointing it out to me." After a while the hotel was razed and he could hardly recognize the place any more: "There is only empty air now where I came into this world" (O'Neill, as quoted in A. Gelb and B. Gelb 1965: 57).

6 "Tucker was perhaps the best-known member of America's individualist-anarchist movement, which advocated that 'all the affairs of men should be managed by individuals or voluntary associations, and that the State should be abolished'" (A. Gelb and B. Gelb 1965: 119).

7 Although it is not equated with irrationalism, philosophical anarchism emphasizes radical individual liberty which introduces opposition between an individual and all forms of state-based institutions and communities. This idea is the focus of *Ego and His Own* (1844), a book by Max Stirner whose "philosophy of egoism" impressed O'Neill (A. Gelb and B. Gelb 1965: 121).

I ran into it through the bookshop of Benjamin Tucker […] when I was eighteen and I've always possessed a copy since then and every year or so I re-read it and am never disappointed, which is more than I can say of almost any other book"[8] (O'Neill, as quoted in A. Gelb and B. Gelb 1965: 121).

Although the impact of Nietzsche's major work on O'Neill was substantial, he did not elaborate on any particular idea from the philosopher. However, a series of quotations from *Zarathustra* that O'Neill diligently copied with the intention of memorizing them offers valuable clues. Just as he had absorbed the Catholic Catechism at the age of eight, and later sought to forget it, he likewise memorized the following teachings from *Zarathustra* a decade afterward:

> Man is a rope stretched between the animal and the Superman – a rope over an abyss. [...] 'Body am I entirely, and nothing more; and soul is only the name of something in the body.' 'Do I advise you to neighbor-love? Rather do I advise you to neighbor-flight and to furthest love! Higher than love to your neighbor is love to the furthest and future ones; higher still than love to men, is love to things and phantoms… My brethren, I advise you not to neighbor-love – I advise you to furthest love! (A. Gelb and B. Gelb 1965: 122).

The general anti-Christian sentiment of these statements was readily embraced by O'Neill during his rebellious adolescence, a period shaped in part by the unpleasant experiences he had endured as a young boy in a convent school – experiences that shook the foundations of his Christian faith. As he matured both as a man and as a writer, he gradually rejected the abstract religious dogmas and turned instead to the lived experience, which for him encompassed life in its full integrity. This profound shift formed the basis of his artistic sensibility – his playwright's instinct – which enabled him to reinvent American drama of the 20th century.[9]

A significant aspect of this achievement is closely tied to his understanding of the world and of life. For O'Neill, life is a unity of both the good ("the beauty") and the ugly ("the vices"), and it is precisely in this totality that it becomes the proper subject of artistic creation. "'I love life,' he once said. 'But I don't love life because it is pretty. Prettiness is only clothes-deep. I am a truer lover than that. I love it naked. There is beauty to me even in its ugliness. In fact, I deny the ugliness entirely, for its vices are often nobler than its virtues, and nearly always closer to a revelation'"

8 In addition to Nietzsche, once he decided to pursue drama, O'Neill also read numerous writers "who were to become his greatest influences – Irish writers like Synge, Yeats, Lady Gregory, and Shaw, as well as Ibsen, the Elizabethans, and the Greeks and, perhaps most important, the Swedish dramatist August Strindberg" (Dowling 2014: 98).

9 Diggins provides a valuable interpretative insight into O'Neill's work in light of Nietzsche's idea of the *will to power* as follows: "With Nietzsche and Schopenhauer, O'Neill sensed that 'God is dead' and truth dead as well, that the mind would have to cope with the presence of others and the forces shaping history, and that desire seeks to dominate others because power itself is desirable" (Diggins 2007: 36).

(O'Neill, as quoted in A. Gelb and B. Gelb 1965: 3). O'Neill's emphasis on the tragic aspect of life in his plays, along with the revelation he invokes in this quote, is reminiscent of Aristotelian catharsis – which is connected to one's personal improvement (*sofrosyne*). In another remark from 1921, he described the tragic as "the noblest" dimension of life – its "beauty": "To me, the tragic alone has that significant beauty which is truth. [...] It is the meaning of life – and the hope. The noblest is eternally the most tragic" (O'Neill, as quoted in A. Gelb and B. Gelb 1965: 5). This perspective reflects his ability to absorb the experiences of both himself and others, transform those impressions through imagination, and render them with mastery as expressions of personal tragedy and of life's general tragic condition, which is not necessarily pessimistic. In essence, O'Neill evokes the spirit of ancient Greek tragedy, which integrates the irrational, the absurd, and the paradoxical elements of existence, elevating life's tragedy to the level of absolute aesthetics with the power to reveal profound truths.

Irrationality and the tragic in O'Neill's dramas

The previous section of the paper identified several biographical factors that shaped O'Neill's artistic sensibility, particularly his inclination to consider the tragic element as essential to drama. Building on that discussion, the present section examines the critical turning points in his selected early plays, arguing that irrationality functions as the central force driving the tragic effect in his early plays. This irrationality, however, neither appears arbitrarily nor operates in isolation. Rather, it emerges as the culmination of a complex internal structure that governs both character psychology and plot development, wherein emotions are heightened into passions through dialogue and action. Consequently, irrationality may manifest as an uncontrollable surge of passionate fury or devastating anger that overtakes characters who fall victim to its destructive power. Many of O'Neill's early plays feature characters from the lower strata of society, individuals entangled in webs of personal misfortune and poised on the brink of despair. Such circumstances create the conditions necessary for irrationality to erupt, often precipitating the tragic outcomes that define these works.

The Web (1913),[10] one of O'Neill's earliest one-act plays, portrays the misfortunes endured by Rose, a young prostitute driven to the limits of her sanity and existence by a dangerous lung disease and by Steve, her abusive pimp. Resentment, bitterness, anger and hatred suffuse their terse exchanges, escalating into both verbal and physical violence. This prepares the ground for irrationality to emerge as the culmination of an emotionally charged dialogue that propels the characters into a volatile confrontation. O'Neill further heightens the dramatic effect by rendering

10 The year given in the parenthesis refers to the year when the play was written.

Rose and Steve's speech in a non-standard variety of English associated with the working-class residents of New York's Lower East Side. This stylistic choice reinforces the play's realism and the audience's sense of the characters' social and emotional circumstances:

> Steve – (*who has been watching her with a malignant sneer*) Yuh'll have to take that kid out of the bed. I gotta git some sleep.
>
> Rose – But, Steve, where'll I put her? There's no place else.
>
> [...]
>
> Steve – Git dat kid outa here or I'll put yuh in the cooler as sure as hell!
>
> Rose – (*maddened, rushing at him with outstretched hands*) Yuh dirty dog! (*There is a struggle during which the table is overturned. Finally Steve frees himself and hits her in the face with his fist, knocking her down.* [...]) (O'Neill 1988: 18–19).[11]

The excerpt reveals a moment of violent frenzy – an extreme manifestation of irrationality that precipitates the pivotal turn introducing the character of Tim Moran. A fugitive burglar in hiding, Tim unexpectedly intervenes to protect Rose from her abuser and gives her the money she needs to escape and seek treatment for her illness. The play concludes with a bitterly ironic and tragic reversal: Tim is shot and killed by Steve, who flees unnoticed, while Rose, found alone at the scene, is arrested as the sole suspect. Her child is left crying, abandoned in the aftermath of a fate she could not control.[12]

The theme of infidelity lies at the center of *Recklessness* (1913), another one-act play in which jealousy, pride, rage, vengefulness and hatred are sharply delineated. On the surface, the plot appears straightforward: at his summer home in the Catskills, New York, Arthur Baldwin learns from Gene, the housemaid, that during his absence his wife Mildred was unfaithful to him with Fred Burgess, their chauffeur and Gene's own lover. Confronted with this revelation, Arthur swiftly devises a calculated plan of revenge that leads to Fred's death in a staged car accident, followed by Mildred's suicide. Arthur's fury and desire for vengeance are unleashed in a sudden, uncontrollable outburst during his conversation with Gene, who disclosed Mildred's betrayal thereby setting in motion the play's tragic outcome:

> Gene – They've been together all the time you've been away – every day and (*hesitating for a moment at the changed look on his face – then resolutely*) every night too. (*vindictively*) I've watched them when they thought no one was around. I've heard their 'I love yous' and kisses. Oh, they thought they were

11 O'Neill's works are cited from the first volume of his *Complete Plays* (New York, 1988). Further information on the source text can be found in the bibliography section of the paper.

12 Interpreting this play in view of its historical setting, J. Chris Westgate underscores its "more dialectical relationship between O'Neill and American theater during the Progressive Era," focusing on both "sociology" and "sensationalism" (Westgate 2012: 45, 47).

so safe! But I'll teach him to throw me over the way he did. I'll pay her for all her looking down on me and stealing him away. She's a bad woman, is what I say! [...]

Baldwin – (*springing at her and clutching her by the throat with both hands*) You lie! You lie! (*He forces her back over the edge of the table. She frantically tries to tear his hands away.*) Tell me you lie, damn you, or I'll choke you to hell!" (O'Neill 1988: 62–63).

Baldwin's rage culminates in an act of physical violence that envelops the scene in a darkness of irrationality, setting the stage for the subsequent tragic events. Wounded pride, envy, jealousy, and resentment – intensified through Gene's biting remarks – generate a tension in their dialogue that slips easily into irrationality. At this point in dramatic progression, the action assumes a distinctly tragic trajectory, although the fatal outcomes have not yet occurred. It is precisely the moment when Baldwin regains his composure that initiates the chain of events culminating with a tragedy. The excerpted dialogue illustrates once again the tenuous boundary between irrationality and the tragic in O'Neill's early plays.

Bread and Butter (1914) is among O'Neill's earliest four-act plays that demonstrates his talent for constructing complex, multilayered plots that invite a variety of interpretations. At the center of the drama lies the fraught relationship between a father and son, which echoes O'Neill's own troubled bond with his father, James.[13] The conflict stems from their opposed worldviews: Edward, a materially- and pragmatically-minded hardware merchant, cannot comprehend the aesthetic temperament of his youngest son, John, and vehemently resists the latter's aspiration to become a painter, having envisioned for him the career of a lawyer. On a broader thematic level, the play interrogates the place and purpose of art within an increasingly capitalist society. Although Edward reluctantly allows John to attend an art college, his resentment and disappointment only deepen over time. Moreover, John's difficulties intensify further when he is pressured by both his mother and fiancée, Maud, to abandon his studies, return home, and marry. Maud's impulsiveness and capriciousness strain their marriage from the beginning. Two years into the marriage, John finds himself trapped in the materialistic environment of Bridgetown – a community devoid of sympathy for artistic ambition, and burdened by a disillusioned and overly jealous wife. His misfortune reaches its peak as he is no longer able to pursue his aspirations and is subjugated to escalating pressure from his family and spouse, which creates a highly charged environment forcing him to suppress his deepest inclinations. This distressing emotional climate drives John to the brink

13 Around that time they disagreed about the course of Eugene's future career. While he desired to study playwriting under Professor Baker at Harvard, James disagreed by arguing that "'he had sent Eugene to college once before and the boy had run away'" (A. Gelb and B. Gelb 1965: 263–264). In addition, James had hoped that both of his sons would follow in his footsteps and take up acting, which they disliked and eventually rejected.

of irrationality, the threshold beyond which the play's tragic event unfolds. In a sudden fit of violent rage, following a conversation between John and his sister Bessie, Maud unleashes her frustrations in a furious barrage of insults that proves overwhelming for John and sets the tragedy into motion.

> Maud – (*losing control of herself*) Yes, I listened, you–you–you beast, you! – to tell – talk that way about me – about your wife – I heard you – You said I hated you – Well, I do hate you! –sponging on my father – you drunken good-for-nothing – [...]
>
> John – (*very pale, a wild look of despair in his eyes*) Maud! Stop! Won't you please let me alone for a while.
>
> Maud – (*panting in her fury; her words jumbled out between gasps*) You loafer you! – I couldn't believe my ears – [...] 'Come to Paris with us' – I'll tell her father, too – I know some things about her – And you won't get any divorce – not as long as I live – [...] She's a bad woman – She lived with Carter before – Oooohh!!
>
> John – (*his face livid with rage, springs at her and clutches her by the throat*) You devil of a woman! [...] By God, there's an end to everything! (*He rushes out of the door to hall and can be heard running up the stairs. Then for an instant a great silence broods over the house. It is broken by the muffled report of a revolver sounding from the floor above. Some thing falls heavily in the room overhead* [...]) (O'Neill 1988: 182–183).

The decisive moments of this final tragic act reveal that irrationality operates on two interconnected levels. First, Maud's passionate diatribe – an eruption of verbal violence – provokes a release of her frustrations that manifests as physical violence in John. In this instance, both forms of irrationality arise from complex circumstances: irreconcilable views on life, marriage, religion, and the value of art; a profound lack of understanding, support, and tolerance within the marriage, and the gradual erosion of affection into resentment and hatred.[14] These accumulated tensions ultimately transform emotional discord into tragic consequence. On a broader level, the death of the artist foreshadows the death of art in a spiritually devoid environment.

Abortion (1914) is a one-act play that presents a striking contrast between professional or social ambitions, and personal moral dilemmas. The play dramatizes a difficult ethical struggle that ultimately leads to the protagonist's downfall, despite his outward accomplishments. The central character, Jack Townsend, is a twenty-year-old student and star of his college football team. His prospects for a bright future are jeopardized when he learns of the death of a working-class girl with whom he had a brief relationship that resulted in pregnancy. Under the

14 Only too late do John and Maud become aware of their differences, which is the only thing they agree on (Wynstra 2023: 32).

influence of his father, who strongly opposed the relationship, Jack had sent the girl to an incompetent doctor to undergo an abortion, during which she died. Jack remains unaware of her death until Joe Murray, the girl's brother, visits him and confronts him with the consequences of his actions. Overwhelmed by disbelief, shock, grief, and deep remorse, Jack briefly attempts to suppress his emotions, but soon finds himself trapped between the glittering façade of his college success and the devastation of his inner collapse. As irrationality overtakes him, Jack seizes a gun left on a table after a brief struggle with Murray and abruptly ends his own life, while his college friends, unaware of the tragedy, search for him, singing and cheering. The turning point occurs when Jack, left alone in his room, realizes that his friends are coming to celebrate his achievements, oblivious to the impending personal catastrophe.

> One Student – He's not here.
>
> Another Student – He ran away. (*All go out laughing and shouting. The band stops playing. Jack comes out from the bedroom, his face drawn with agony. The cheerleader's voice can be heard shouting* 'He ran away but if we give him a cheer, he'll hear us. A long cheer for Townsend, fellows! Hip! Hip!')
>
> Jack – (*staggers toward the window crying brokenly*) No! No! For God's sake! (*The first part of the cheer booms out. He reels to the table and sees the revolver lying there. He snatches it up and presses it to his temple. The report is drowned by the cheering. He falls forward on his face, twitches, is still.*) (O'Neill 1988: 219).

Utterly shattered by what has transpired and recognizing the magnitude of his error, Jack suddenly finds himself caught between the stark antithesis of his outward success – now collapsing in an instant – and his profound internal devastation. The irrationality that drives him into this hopeless state stems from an overwhelming mix of remorse, self-blame, and the looming threat of social disgrace. This sharply delineated contrast between external triumph and inner ruin intensifies these emotions, making suicide appear as the only escape from his unbearable anguish.

The fates of the main characters in *The Personal Equation* (1915) are similarly determined by powerful emotions. This four-act play centers on the conflict between capitalism and socialist anarchism. The protagonists, Tom Perkins and Olga Tarnoff, are a young couple and ardent supporters of anarchist socialism, their convictions fuelled by a passionate hatred of capitalism. Unlike Olga, a prominent member of the International Workers Union, Tom has yet to prove his full commitment to the cause. Consequently, he is assigned a mission to sabotage the engines of the ship *S. S. San Francisco*, which are carefully maintained by his father, Thomas Perkins, with meticulous devotion. Although Tom understands that carrying out the mission will most likely bring him into direct conflict with his father, who opposes his radical views, he remains determined

to follow through. The play reaches its climax in the ship's engine room, where Tom is inadvertently shot in the head by his father, who attempted to stop him. Though he survives, he is left bedridden and unable to speak. The end depicts Olga and Thomas Perkins setting aside their differences to take care of Tom during his recovery.

In *The Personal Equation*, irrationality is closely tied to the dominant emotion of hatred, which permeates the play. A passionate hatred of capitalism, industrialism, and all forms of centralized power drives the anarchist ideology, most forcefully embodied by the character of Olga, who repeatedly articulates these convictions:

> Tom – What happened at the meeting [of the union officers]?
>
> Olga – (*contemptuously*) Just what we expected. They decided not to declare the strike at present. Whitely says they have been bought off by the Companies, every one of them. He himself was offered money by one of the Companies' agents if he would go away for a time and stop his agitating.
>
> Tom – The scoundrels!
>
> Olga – Whitley was wild with rage. He pleaded with them but they wouldn't listen. Finally he told them what he thought of them and resigned his office. (with a smile) They're not liable to forget what he said, I'll bet.
>
> Tom – But didn't they offer some excuse?
>
> Olga – Traitors are always full of excuses. They crawled behind patriotism, said it wouldn't be right. (*contemptuously*) Right! To call a strike now when beloved Britain might become involved in a great war.
>
> Tom – What hypocrites! (O'Neill 1988: 353).

Socialist anarchism in the play clearly reflects O'Neill's own engagement with the movement in the early 20th century, as well as his fascination with Nietzsche's philosophy during that period. Both the radical ideas of anarchism and Nietzsche's emphasis on the power of passions are effectively woven into the play, enabling O'Neill to convey the notion that irrationality, when fuelled by passionate conviction, could profoundly alter – or even dismantle – existing social structures. Furthermore, such unrestrained irrationality could easily slip into fanaticism, which poses a danger to the impressionable youth whose blind devotion to social ideals comes at the expense of existential values and individual life – which is a prominent element of the play's tragic dimension. This tension is vividly illustrated in the character of Olga, who maintains unwavering faith in the anarchist creed even after the unfolding events, yet is humbled by Tom's reaction to her proud assertion.[15]

15 Such an ending of the play questions the pragmatic side of anarchism. Kurt Eisen sheds some light on this matter: "O'Neill [...] was ultimately more interested in the moral psychology of anarchism rather than its social or political goals" (Eisen 2018: 4–5).

Olga – [...] We fight and we go down before the might of Society; but the Revolution marches on over our bodies. It moves forward though we may not see it. We are the bridge. Our sacrifice is never in vain. [...] I have suffered and will suffer more than any of them; and I am proud that I can still cry from the depths of my soul: It is well done! Long live the Revolution! (She stands proudly erect, inspired, exalted. [...] And then –)

Tom – (with a low, chuckling laugh – mimicking Olga) Long – live – the Revolution. (His vacant eyes turn from one to the other of them. A stupid smile plays about his loose lips. Whitely turns away with a shudder. Olga stares at the figure in the bed with fascinated horror – then covers her face with her hands as

The Curtain Falls) (O'Neill 1988: 386–387).

Irrationality and the tragic

As a vital anthropological category, irrationality is a prominent feature in Eugene O'Neill's early plays. It appears as a distinct psychological state of characters, arising from complex and often unfortunate circumstances that erupt into heated dialogue. Typically emerging at decisive moments, irrationality permeates the dramatic action just as tragedy is about to unfold, positioning itself as a crucial catalyst for the impending tragic event. Functioning as a threshold to tragedy, irrationality occupies a special place in O'Neill's early works. It marks the culmination of bitter exchanges that intensify throughout a play until the crucial moment when characters, overwhelmed by their own turmoil, become unwitting instruments of an ominous and incomprehensible Fate.[16] As the endpoint of these escalating conflicts, irrationality stems directly from passions inflamed by specific events and scathing remarks. Therefore, irrationality in O'Neill's tragedies is not only a prelude to catastrophe but also a psychological condition governed by a surge of overpowering emotions that engulf the protagonist. In this manner, O'Neill infuses his work with profound emotional intensity, heightening the dramatic impact of the final tragic act and elevating it to striking aesthetic and affective levels. This distinctive feature of his early plays demonstrates his ability to incorporate the essence of ancient Greek tragedy into modern American theater, pointing the way for subsequent developments in modern drama.

In O'Neill's work, these developments are twofold: they concern both anthropology and naturalism. In terms of anthropology, he not only offers a realistic portrayal of the complexity of the human psyche but also, following Nietzsche, emphasizes the central role of passion in human nature. The architects of modern America – its proud,

16 O'Neill himself usually capitalizes the word "fate" in his plays, which infuses it with a particular, ominous aura.

enlightened "Founding Fathers" such as Franklin, Paine, and Jefferson – constructed a national foundation grounded in rational principles. Yet O'Neill's plays suggest that reason is frequently strongly shaped, and at times overwhelmed, by passions that steer human will in unpredictable directions. O'Neill demonstrates that passions can be destructive, as in *Recklessness* and *Bread and Butter*, but he also shows that they may be consciously redirected toward specific goals and even positive outcomes, as illustrated in *The Personal Equation*. However, governing one's passions not only involves an exercise of one's free will, but is also contingent upon a web of random external circumstances. This is the critical juncture at which O'Neill's anthropology intersects with his naturalism.

In this context, O'Neill could be related to the late realist tradition of American writers such as Crane, Garland, Norris, and Dreiser, who contributed to the movement that originated in France in the 1860s and dominated Europe for decades.[17] The volatile nature of reality, the injustices and harshness of society, the "ugly" dimension of life, and the iron grip of the unfathomable Fate are among the principal naturalist elements reflected in many of O'Neill's plays. His penetrating vision dispelled the naive materialistic illusion of the American dream and exposed the superficiality of the melodrama that had dominated American theater in the decades preceding him.

A realistic portrayal of the tragic is among O'Neill's most significant contributions to modern American drama. His richly eventful early life – shaped by varied experiences across different social environments and animated by a deep love of literature – afforded him an intimate understanding of people from diverse social strata. By sublimating these experiences into his writing, O'Neill developed a profound insight into human nature, and into the tragic dimension of life in particular. Yet the dramatic articulation of the tragic in his works does not simply reflect personal pessimism.[18] Despite the considerable difficulties that marked his personal and family life, O'Neill cultivated a perspective that enabled him to transform the "ugly" and absurd aspects of existence into aesthetic form. This outlook amounts to an essentially artistic worldview, one grounded in a distinctive sense of the tragic. As he himself noted, invoking the art critic Elie Faure: "'We must take everything tragically, nothing seriously.' For the tragic view of life embraces all the humor and absurdity of human beings" (O'Neill, as quoted in A. Gelb and B. Gelb 1965: 348). Ultimately, this admission underscores the striking parallel

17 Naturalism, in essence, belongs to the realist tradition in literature centering on the present. The key term associated with it was "veritist," invented or borrowed by Hamlin Garland (1860–1940). Cf. Wellek VI, 1986: 1–2.

18 The prevailing image of O'Neill as a pessimist is disputed in a more recent biography: "In art as in life, O'Neill embraced suffering as an avenue toward exaltation, and he rejected the label 'tragic pessimist', coining for himself the keen phrase 'tragic optimist' instead" (Dowling 2014: 10).

between O'Neill's life and his art – a parallel in which irrationality and the tragic occupy a central place.

Bibliography

Diggins, John Patrick. *Eugene O'Neill's America: Desire Under Democracy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

Dowling, Robert M. *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts*. New Haven and London: Yale University Press, 2014.

Eisen, Kurt. *The Theater of Eugene O'Neill: American Modernism on the World Stage*. London – New York: Bloomsbury Publishing, 2018.

Gelb, Barbara and Arthur. *O'Neill*. New York: Dell Publishing, 1965.

Westgate, Chris J. "Rethinking O'Neill's Beginnings: Slumming, Sociology, and Sensationalism in *The Web*". Michael Y. Bennett, Benjamin D. Carson (eds.). *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

O'Neill, Eugene. *Complete Plays, 1913–1920*. Travis Bogard (ed.). New York: The Library of America, 1988.

Wellek, René. *A History of Modern Criticism: 1750–1950*. Vol. 6: American Criticism, 1900–1950. London: Jonathan Cape, 1986.

Wynstra, Beth. *Vows, Veils, and Masks: The Performance of Marriage in the Plays of Eugene O'Neill*. Iowa City: University of Iowa Press, 2023.

Ведран Цвијановић

Ирационалност и трагично у раним драмама Јуџина О'Нила

Резиме

У овом раду анализиране су одабране драме из раног опуса (1913–1920) Јуџина О'Нила, утемељивача модерне америчке драме. Након уводног дела, у коме се у сажетом биографском маниру истичу важнији чиниоци који су утицали на формирање пишчеве уметничке личности, посебна пажња посвећена је његовим раним драмама са трагичним исходом. У средишту ове анализе је *ирационалност*, односно специфично духовно стање које се одликује крајњом узбурканошћу страсти и буром мисли које протагонисте О'Нилових драма нагоне на окончање сопственог живота. Такође је установљено да је ирационалност предуслов завршном трагичном чину и неизоставни покретач упечатљиво емотивног и потресног драмског ефекта. Закључним резултатима анализе утврђено је да је ирационално стање исход сложеног сплета околности које чине драмски заплет, што је најупечатљивије изражено дијалозима наглашеног емотивног набоја. Ирационалност јунака, проузрокована лавином страствених осећања, показује се при томе као неспутана деструктивна сила, али и специфично људска енергија изузетне потенције, која је кадра да мења друштво и свет. Према томе, дубока

страственост, као битно својство људске природе, премда предуслов за ирационално стање, поприма и афирмативне конотације, чиме делимична подударност између ничеанске и о'ниловске ирационалности долази до изражаја.

Специфичан и упечатљив начин на који драмски заплети доводе до ирационалног стања праћеног трагичним чином у први план истиче трагичност као доминантан естетски квалитет О'Нилових драма. Утолико је овај великан модерног америчког позоришта дао изузетан допринос савременој драми осликавши, у свом препознатљивом реалистичном маниру, трагику модерног човека. На темељу сопствених животних искустава, љубави према књижевности, писању, а нарочито позоришту – унео је О'Нил дубоку и комплексну егзистенцијалну тематику у америчку драму, прекинувши дотадашњу националну опијеност површним мелодрамама. Премда се мелодраматичност уочава као приметна црта и О'Нилових раних драма, она ни у ком случају не срозава њихов квалитет до површне сентименталности, већ је њена функција крајње заоштравање трагичног чина, који је тако доведен до врхунца реалистичног драмског приказивања. На тај начин је свеукупна трагика савременог човека у О'Ниловим драмама уздигнута до нивоа естетског, при чему ирационалност, као специфично људско стање, задобија истакнуту улогу.

Кључне речи: Јуџин О'Нил, ране драме, породица, емоције, страсти, ирационалност, стање ума, трагично, трагедија

Примљено: 26. 11. 2025.

Прихваћено: 2. 12. 2025.

Niketa STEFA
niketa.stefa@gmail.com
Pontificia Università Urbaniana

IL SIMBOLO DELL'OLIO E DELL'ULIVO NELL'OPERA DI RAINER MARIA RILKE

Abstract: I viaggi di Rainer Maria Rilke in Italia ci hanno lasciato numerose descrizioni di paesaggi con ulivi, che fin dall'antichità simboleggiano l'armonia tra la natura e l'uomo nel Mediterraneo. Tuttavia, nelle descrizioni di Rilke, l'ulivo e il suo olio assumono significati ulteriori. L'olio è un simbolo sacro come rimedio miracoloso contro il male, ma è anche simbolo dell'essenza dell'arte drammatica e, in senso figurato, rappresenta l'essenza di un amore duraturo.

Parole chiave: letteratura di viaggio, oliva, poetica, arti figurative, arte drammatica, simbolo

1. L'ulivo come simbolo di armonia

Rilke viaggia frequentemente in Italia e nelle sue descrizioni di viaggio sono spesso presenti paesaggi di ulivi. I viaggi nell'Alto Garda e a Capri lasciano un'impronta indelebile nella sua vita artistica. Si tratta di esperienze che hanno una funzione preparatoria e anticipatrice in due fasi principali nello sviluppo della sua poetica: Le *Nuove Poesie* e le *Elegie Duinesi*.

La produzione letteraria ispirata ai viaggi nell'Alto Garda è colma di oscillazioni giovanili tra ricercatezza ritmica e incapacità espressiva, tra solitudine decantata e ricerca di un'anima gemella, tra l'io – i cui stati d'animo si riversano nel paesaggio – e l'io parte del paesaggio stesso. La sua interiorità si presenta come un laboratorio dove si sperimenta un 'dire oggettivo' ('sachliches Sagen') che oltrepassa la sensibilità lirica del soggetto. I risultati di questi esperimenti si hanno già nell'1902 nello scritto teorico *Del paesaggio* e successivamente in modo definitivo nelle poesie centrate sulle cose *(Dinggedichte)*.

Le poesie che riguardano il periodo caprese si distinguono invece nettamente da quelle dell'Alto Garda sia per una tensione drammatica tra il soggetto percipiente e il paesaggio percepito rispetto al rapporto conciliativo tra soggetto e natura, sia per il dominare di un infinito sconosciuto rispetto al concreto conosciuto.[1]

Nonostante questo contrasto, entrambe le fasi sono ispirate dall'esperienza di un paesaggio primordiale di cui l'ulivo costituisce un elemento saldo e perenne.

Si comincia dal significato che l'ulivo assume nella descrizione dei suoi viaggi nell'Alto Garda.

1 Cfr. Eckel 2013: 347–354.

ORCID 0000-0002-8088-2263
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.17
Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
821.112.2.09-1 Рилке Р. М.

Rilke si recò varie volte nella zona dell'Alto Garda: nel 1897, 1898, poi nel 1901 e infine nel 1910. Lo scopo di questi viaggi era di visitare la madre Phia, che soggiornava abitualmente in quei luoghi. Era una sorta di promessa fatta alla madre, la consuetudine di visitarla nei suoi luoghi di villeggiatura, ma anche un'esperienza per lui significativa, benefica per il corpo e lo spirito. In questi brevi soggiorni il poeta vive nel cuore di Arco, la città di cura più elegante e rinomata appartenente allora alla monarchia austro-ungarica. Numerose poesie, lettere e racconti nascono durante questi soggiorni oppure vengono evocati più tardi. Le località di Arco, Tenno, Merano e Bolzano esercitano un effetto benefico e pacificante sul cuore tormentato del giovane Rilke. Anche se si attiene agli itinerari turistici consigliati a tutti i viaggiatori, la sua sensibilità nei confronti delle ricchezze paesaggistiche lo distingue dal comune sentire del viaggiatore del tempo. Rilke non è un visitatore che guarda il paesaggio ma è il paesaggio che ha una sua vita propria e che si fa guardare da lui. Sono i piccoli villaggi, i cimiteri, le campane, gli eremi, le chiese abbandonate, i vecchi mulini e gli oliveti secolari disposti su piccoli terrazzamenti a secco. La chioma argentea degli ulivi riassume la bellezza di Arco.

Rilke descrive nel suo racconto "Un mattino" del 1899 una delle sue passeggiate che da Arco portano a Chiarano:

> Ero convinto di conoscere bene le sue quattro misere case: di lì, infatti, un canale di scolo in pietra scende ripido fino a un oliveto che avvolge, curvo e argenteo, i pendii sullo sfondo.
>
> Un bel giorno di marzo, mi promisi di percorrere questa via di primo mattino. Attraverso l'ondulante nebbia sottile che aveva inghiottito completamente il sole, tanto da sembrare molto più vicina di quando essa fa la sua comparsa in qualche parte del cielo, nel giro di qualche secondo avevo riconosciuto i primi olivi, chiari, dai tronchi e dalle foglie di un medesimo, quasi scialbo, pallore. Ma di colpo mi si parò dinanzi un muro che, venendo da chi sa dove, correva per tutta la larghezza della strada. Piegai dunque a mancina: ero in una disposizione d'animo così favorevole verso quel mattino (133–134).

Anche in una lettera a Mathilde Nora Goudstikker, scritta ad Arco nel 27 marzo 1897, Rilke parla di ulivi:

> Sono stato ancora "ai Mulini". Sono casette decrepite con tetti infossati e imbronciate ruote muschiose, proprio così, tutte quelle che stanno accoccolate sull'argenteo pendio d'ulivi, come freddolosi vecchietti e che di tanto in tanto muovono un po' la ruota in modo sognante; e tutto ciò assomiglia al rigirar di pollici di uomini anziani ed oziosi. Là io ho scritto:
>
> O mulino stanco e decrepito,
>
> La tua ruota muschiosa festeggia la quiete,
>
> dalla frescura degli ulivi.
>
> la sera sta a guardarti (Rilke 1991: 113).

La presenza nella stessa lettera di una descrizione della sua passeggiata e di una poesia sui mulini mostra lo stretto legame tra l'esperienza diretta del paesaggio e la sua trasposizione in poesia. Nella lettera si parla dell' "argenteo pendio di ulivi", mentre nella poesia si parla di "frescura degli ulivi". Entrambe sono immagini che evocano una quiete sognante, particolarmente gradita in tempo di stanchezza e di vecchiaia. Nella prosa si fa riferimento a uomini anziani che sperimentano l'*otium*, mentre nella poesia si dialoga con il mulino.

Una moltitudine di assonanze e allitterazioni (**m**üde-**m**orsche-**M**ühle -**M**oosrad, m**o**rsche-M**oo**s-**O**liven) contribuisce, in aggiunta alle immagini, a creare dal punto di vista sonoro un'impressione di serenità, di leggerezza sognante. In quegli anni Rilke è vicino allo *Jugendstil* letterario. La natura viene estetizzata in un "paesaggio fiabesco" ("Märchenlandschaft" – Heinz 2013: 195). I villaggi dell'Alto Adige sono "persi nel mondo" ("Weltverlorensein" – Heinz 2013: 196) e questo loro perdersi conferisce loro una grazia che fa dimenticare il senso del tempo.

Rilke non descrive in modo oggettivo il paesaggio, ma coglie alcuni tratti che lo colpiscono e suscitano in lui un determinato stato d'animo *(Stimmung)*. Anche se si tratta di poesie centrate sul soggetto, le sensazioni del poeta sono stimolate dalla realtà stessa.

C'è una arrendevolezza del poeta verso le *cose* che comporta una consapevolezza della propria incapacità di definirle. In una poesia scritta ad Arco nel 1897 si avverte la rassegnazione del poeta di fronte alla irrappresentabilità della realtà:

Il linguaggio è tutto consumato.
Vorrei approfondire ogni parola:
ritrarre il campanile intento a Dio,
che, impregnato di sole,
affiora dall'argenteo pallore
degli olivi sul pendio.

Die ganze Sprache ist verbraucht.
Ich möchte jedes Wort vertiefen,
zu schildern, wie voll Sonnetriefen
aus silbermatten Hang-Oliven
der fromme Campanile taucht.
(Filosi 1991: 52–53)

Nello stesso tempo l'io lirico, che prima cantava la sua preziosa solitudine, comincia a implorare la presenza di una compagna per le sue nuove esperienze:

So un castello grigio in riva al lago,
un silenzioso giardino.
Par quasi di vederti che m'accenni
fra i teneri oliveti.
Vorrei restare solo ad aspettarti
in quel castello grigio in riva al lago.

Ich weiss ein graues Schloss am See,
und einen leisen Garten
Mir ist, dass hinter zarten
Oliven ich dein Winken seh,
und ich will einsam warten
im grauen Schloss am See.
(Filosi 1991: 54–55)

Egli è alla ricerca di un'anima affine che come lui desideri opporsi alla quotidianità, un mondo idilliaco fatto di castelli solitari, oliveti perenni, un mondo traboccante di essere.

Rilke scrive questa poesia il 23 aprile 1897, due settimane dopo incontrerà per la prima volta Lou Andreas-Salomé. La figura dell'amata è una proiezione delle sue esigenze di soddisfare l'io lirico, e palesa il tentativo di creare un "tu" che permetta contemporaneamente l'estraneità e l'empatia, la vicinanza e la solitudine.

L'evocazione dell'anima gemella e la consapevolezza dell'indefinibilità delle cose prefigurano quella che Rilke ritiene, nel suo saggio sul paesaggio, la crisi necessaria che accompagna il percorso artistico. Il paesaggio deve filtrarsi attraverso la "grande attesa" ("dieses 'große Erwarten'" – Heinz 2013: 196), che caratterizza l'atmosfera delle poesie di Arco, per giungere ad una fase successiva in cui è percepito come una realtà oggettiva. Le poesie di Arco rivelano l'evoluzione dell'idea del paesaggio da una realtà estranea ad un medium artistico indipendente.[2]

Nel suo racconto "Dalla lettera di una fanciulla", scritto in Riva del Garda, Rilke afferma:

> Su una cosa il mio sguardo ha sempre indugiato: sugli occhi, sui mille occhi che ci guardano […]. Libera i tuoi occhi dal sogno delle labbra, Elena! Rivolgili alle cose, al sole e anche agli uomini buoni, in modo che tornino a colmarsi di sguardi. […] Nei miei occhi, ora, ci sono mille occhi. Se tu vi guardassi dentro, comprenderesti il Tutto… (140–141).

Emerge così l'esigenza di sentire "uomini e cose […], come fenomeni di una identica atmosfera" (Rilke 2020: "Del paesaggio"), come facenti parte di un unico Tutto.

"L'evoluzione dell'arte del paesaggio verso una graduale trasformazione in paesaggio del mondo stesso" (Ibid.) ha inizio proprio nelle sue camminate tra gli oliveti di Arco.

Invece nel soggiorno a Capri[3] Rilke sperimenta concetti poetici nuovi che lo attraversano verso la poetologia delle *Elegie Duinesi* e dei *Sonetti a Orfeo*.

Nella poesia "Stelle dietro gli ulivi" / "Sterne hinter Oliven", scritta a Capri nella primavera del 1908, Rilke da una parte mantiene il rigore e la precisione stilistica del *Dinggedicht*, dall'altra però si serve della concretezza dei rami degli ulivi per esprimere il desiderio umano di trovare un equilibrio tra ciò che ci è più vicino e ciò che appartiene ad una dimensione stellare sconosciuta:

2 La poesia di Rilke ha avuto eco al di là dell'ambito degli studi letterari. Nel 2017 è stata promossa dall'associazione nazionale "Città dell'Olio" la prima Camminata tra gli ulivi ad Arco. Percorrere quella che è stata chiamata la Rilke Promenade è l'opportunità di compiere una sorta di viaggio dell'anima, imparando a indugiare lo sguardo sul paesaggio, imparando a guardare alla natura dal suo punto di vista.

3 Miglio individua l'aspetto misterioso del soggiorno caprese di Rilke, che si realizza paradossalmente in "un percorso fisico, concreto e psichico: ripetuta peregrinazione, avanti e indietro [*Wanderung, Hin- und Hergang*], in un paesaggio che si compone di natura e di tracce di storia, di vita, di arte" (Miglio 2017: 119).

Vedi come l'arcano si confonde
Nell'oblioso intrico al familiare;
questo s'indica a noi; non siamo solo
ospiti, cui si dia svago e riposo.

Sieh, im selbstvergessenen Geäste
das Nächste sich mit Namenlosen mischt;
man zeigt uns dies; man hält uns nicht wie Gäste
die man nur nimmt, erheitert und erfrischt.
(Rilke 1992: 288–289)

Riferendosi alle poesie di Capri Ulrich Fülleborn ha parlato di un "metaforismo di distanza e di vicinanza" ("Metaphorik von Ferne und Nähe" – Fülleborn 1997: 168). Nella poesia "Stelle dietro gli ulivi" questo metaforismo si esprime nel connubio tra fogliame e stelle, un'esperienza che deve caratterizzare non soltanto l'io poetico ma l'intero genere umano. L'interiorizzazione di tale esperienza porta al potenziamento dell'umanità stessa.

2. L'ulivo e l'olio come simboli sacrali

Nella poesia "Il giardino degli ulivi" / "Der Ölbaum-Garten", Rilke manifesta il suo vissuto di vuoto, depressione e improduttività, stati d'animo che sono in netta contrapposizione con l'esperienza dei paesaggi primordiali dell'Alto Garda e di Capri. Carico del dolore vissuto, egli lo esterna in una forma esasperata. Tra gli ulivi non sussurra alcun angelo come avviene invece nella Passione scritta dall'Evangelista Luca:

Perché un angelo? Ahimè, venne la notte,
e sfogliò con indifferenza gli alberi.

Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht
und blätterte gleichgültig in den Blättern.
(Rilke 2000: 24–27)

Nel turbamento del Signore, simboleggiato dal grigiore degli ulivi, Rilke coglie la sua solitudine, la lontananza dai suoi cari e il dubbio della presenza di Dio nel mondo e in lui stesso:

Egli salì sotto il fogliame grigio,
tutto grigio e confuso al paese di ulivi,
[…]
e perché vuoi ch'io dica che tu esisti
se più non ti ritrovo.

Io non ti ritrovo più. No, non in me.
E non negli altri. Non in questa pietra.
Io non ti ritrovo più. Io sono solo.

Er ging hinauf unter dem grauen Laub
ganz grau und aufgelöst im Ölgelände,
[…]
und warum willst Du, daß ich sagen muß
Du seist, wenn ich Dich selber nicht mehr finde.

Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.
Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.
Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.
(Ibid.)

Consapevole dell'angoscia che gli stringe il petto, rifiutando una soluzione *deus ex machina* nella strofa finale della poesia, Rilke resiste e supera l'angoscia perché la chiama col suo nome. Ciò avviene grazie alla padronanza di un linguaggio lirico essenziale e chiaro.

Quasi vent'anni prima nel 1889 anche van Gogh aveva dimostrato la sua resilienza di fronte al terrore della notte nel Giardino degli ulivi, dipingendolo come un vortice di linee mosse e di colori scuri senza alcuna illuminazione. Nel quadro *Olive Trees in a Mountainous Landscape* c'è una mancanza totale di figure, quasi un buio vertiginoso che rifiuta volutamente di riferirsi direttamente al Getsemani perché la realtà è già di per sé carica di un'angoscia personale.[4]

L'accostamento tra Rilke e van Gogh riguarda il comune modo di concepire il lavoro, inteso come valore in sé, capace di affermare la vita anche nella più nera miseria.

Circa un anno dopo la stesura della poesia "Il giardino degli ulivi", Rilke ha occasione di vedere un album di riproduzioni di opere di van Gogh, che la sua amica pittrice Mathilde Vollmoeller ha portato con sé dall'Olanda. L'indomani Rilke scrive una lettera alla moglie Clara, definendo le riproduzioni "lavori instancabili e toccanti, dai quali il dovere di essere sani e di agire nello stesso modo emanava in modo così diretto"[5] ("unermüdliche[n], rührende[n] Arbeiten, von denen die Pflicht, gesund zu sein und ein Gleiches zu tun, so unmittelbar ausging" – Rilke 1930: 341–342).

Oltre a questa considerazione per il concetto di lavoro nell'arte di van Gogh, egli ammira anche la semplicità della raffigurazione degli oggetti, dalla quale emana un senso di sacralità che va oltre il *frame* della tela.[6]

Rilke riconosce nella pittura di van Gogh e di Cézanne, il senso del proprio lavoro non più come un progetto, ma come "già realtà che si tratta di ricostruire e di conservare" (Lavagetto 2000: 619), nonché la realizzazione di questo senso che consiste nella corrispondenza tra l'oggetto artistico e la datità sacra della materia.

Le poesie "Il Giudizio Universale" / "Das Jüngste Gericht" (Rilke 2000: 160–163) e "Il Risorto" / "Der Auferstandene", che troviamo nella seconda parte delle *Nuove Poesie*, appartengono alla poetologia dell'oggetto artistico, al cosiddetto *Dinggedicht*. In entrambe l'io lirico, centrale ne "Il giardino degli ulivi", non compare più. Al suo posto subentrano i soggetti penitenti, le anime del Purgatorio e la figura di Maddalena. Qui

4 "One can express anguish without making direct reference to the actual Gethsemane, and that there is no need to portray figures from the Sermon on the Mount in order to express a comforting and gentle motif. Oh, it is only right and proper to be moved by the Bible, but present-day reality has so strong a hold over us that even when we try to imagine the past the minor events in our lives immediately wrench us out of our musings, and our own adventures throw us back irrevocably upon our personal feelings: joy, boredom, suffering, anger or a smile" (Van Gogh, "Letter from Vincent van Gogh to Emile Bernard").

5 Se non diversamente specificato, le traduzioni sono dell'autrice.

6 Cfr. "Es geht immer noch zurück hinter ihnen in das Blatt hinein und wird, als ginge es irgendwo jenseits noch wieder hinaus, ganz licht im Äußersten. Dinge einfach, ein Stuhl einmal, nichts als ein Stuhl, der allergewöhnlichste: und doch, wieviel ist in alledem von den 'Heiligen', die er sich für viel später versprach und vornahm (in dem einen Brief)!" – Rilke 1930: 344.

la penitenza è simboleggiata dall'olio, quello che Maddalena spalma sui piedi di Gesù e quello che gli angeli instillano negli scheletri in preparazione al Giudizio Universale.

Invece, la poesia "Il Risorto" si conclude con un cambio di prospettiva, la penitenza si raggiunge escludendo il contatto fisico:

Lei capì solo poi nella sua grotta,
quando, fortificato dalla morte,
lui finalmente le vietò il conforto
di spalmarlo di unguenti e il presagio del contatto,

per educare in lei la donna amante
che sull'Amato ormai più non si china.

Sie begriff es erst in ihrer Höhle,
wie er ihr, gestärkt durch seinen Tod,
endlich das Erleichternde der Öle
und des Rührens Vorgefühl verbot.

um aus ihr die Liebende zu formen
die sich nicht mehr zum Geliebten neigt.
(Rilke 2000: 172–173)

Si annuncia così un superamento dell'oggettività del *Dinggedicht* e un allineamento alla tendenza innovativa delle poesie di Capri che mettono in crisi l'ideale delle *Nuove Poesie* e preparano la via per le *Elegie Duinesi* attraverso una trasformazione del toccabile e del visibile nell'interiorità soggettiva, "la trasformazione del cielo visibile nel 'cielo interiore'" ("'Transformation des gesehenen Himmels in den 'Himmel im Innern'" – Eckel 2013: 348).

3. L'olio come simbolo del rimedio salutare

Il dramma lirico *La principessa bianca (Die weiße Fürstin)* nella seconda versione del 1904 vive della tensione dell'inconciliabilità tra amore e morte.[7] L'opera risente delle prime esperienze di Rilke nello squallore della vita moderna a Parigi. Parallelamente alla desolazione che suscita in lui la civiltà moderna, si fa spazio il tentativo del poeta di trasmettere al pubblico un punto di vista distaccato che porterebbe a superare la tensione. Monna Lara, la sorella della principessa, personifica lo sguardo estetizzante di Rilke che vorrebbe far credere al pubblico che è possibile una conciliazione tra la vita e la morte:

Oh, lascia che aiutiamo! Lascia che prendiamo dai tuoi armadi la biancheria morbida per i letti e ciò che era pronto per le partorienti come bende, camicie, unguenti, amuleti. Le gocce dense e gli oli leggeri, gli elisir per il sangue torbido – oh, qualcosa che non è mai stata nella loro cavità e che fa un miracolo.

O laß uns helfen! Laß uns weiches Linnen aus deinen Schränken nehmen für die Betten, und was bereit war für die Wöchnerinnen an Binden, Hemden, Salben, Amuletten. Die dichten Tropfen und die leisen Öle, die Elixiere für das trübe Blut – o irgend etwas, das in ihrer Höhle noch niemals war und das ein Wunder tut.
(Rilke 2003: vol. Gedichte I, 173)

7 Cfr. Engel 2003: *Gedichte I*, 230–233.

Monna Lara presenta l'olio come un elisir miracoloso contro la duplice morte: la pestilenza che dilaga fuori dalla loro villa e l'affievolimento della linfa vitale della principessa.

L'olio simboleggia lo sforzo umano di combattere le varie forme della morte che incombono nel mondo. In quanto rimedio per il corpo e per l'anima, l'olio rappresenta l'elemento apollineo che si oppone alle presenze nocive alla vita.

In una riflessione delle "Note marginali su *La nascita della tragedia* di Nietzsche" / "Marginalien zu Nietzsches *Geburt der Tragödie*", l'olio raffigura la funzione demiurgica dell'arte che media la potenza di Dio:

> Ma poiché non siamo in grado di sopportare la potenza non applicata (cioè Dio stesso), la mettiamo in relazione con immagini, destini e figure e, poiché essa stessa, orgogliosa come una vincitrice, passa davanti alle apparizioni, le poniamo costantemente sul suo cammino nuove cose assomiglianti.[8]

Questa visione dell'arte vacilla all'impatto che egli ha con la vita di una grande città come Parigi, e questo lo porta a cercare un nuovo *télos* per l'arte. Dopo l'esperienza parigina, la visione estetica[9] che delimita la vita all'interno di una sfera di cristallo, come nella prima parte del dramma *La principessa bianca*, è per Rilke insufficiente.

Ci sono delle analogie tra questo atteggiamento di chiusura nella sfera estetica all'inizio del dramma di Rilke con quello che troviamo nel dramma *Der Tor und der Tod* (2022: vol. 3) del suo amico Hugo von Hofmannsthal.[10] Come la principessa vive ritirata nella sua villa, anche il nobile Claudio nel dramma *Der Tor und der Tod*, vive isolato nel suo studio, dedicandosi solo alla riflessione estetica, "incapace di abbandonarsi a sentimenti autentici e alla vicinanza umana" ("unfähig, sich echten Empfindungen und menschlicher Nähe hinzugeben" – Jacobs 2016: 179). La principessa contempla il mare nell'attesa di vivere la vita vera,[11] similmente Claudio osserva il tramonto e si rammarica per una vita sprecata che gli sembra di aver vissuto "come un libro" ("wie ein Buch" – 2022: vol. 3, 66).[12]

La concezione della morte sia da parte della principessa che di Claudio si proietta nell'atmosfera del vitalismo dionisiaco, in cui la morte è intesa come esaltazione massima della vita. Claudio interpreta la morte come un

8 "Da wir aber nicht imstande sind, unangewandte Kraft, (d.h. Gott selbst), zu ertragen, so bringen wir sie mit Bildern, Schicksalen und Gestalten in Beziehung und stellen, da sie selbst, stolz wie ein Sieger, an den Erscheinungen vorüberzieht, immer neue vergleichende Dinge an ihren Weg" (Rilke 1996: vol. 4, 160).

9 Cfr. "In der Vorstellung einer 'Melodie' oder eines 'Teppichs' wird hier das Leben insgesamt zu einem Kunstwerk umgedeutet, in dem alles Negative, selbst der Tod, seine 'ästhetische Rechtfertigung' (Nietzsche) findet" (Eckel 2018: 148).

10 Cfr. Eckel 2018: 152–153.

11 Cfr. Gedichte I, 155.

12 Cfr. Grundmann 2003: 81–91.

"eccesso di sensibilità" ("Fühlensübermaß" – 3, 79), mentre la principessa segue i messaggeri della morte "con tutto il suo essere" ("mit ihrem ganzen Wesen" – Gedichte I, 182). Il messaggio di morte sembra risuonare per la principessa come i suoni di uno "strumento" musicale (Gedichte I, 169). La morte nel dramma hofmannsthaliano è addirittura un dio musicista "della famiglia di Dioniso e Venere" ("des Dionysos, der Venus Sippe" – 3, 70).

A differenza però del dramma hofmannsthaliano, che si conclude con l'evocazione musicale del "mondo spirituale nascosto" ("verborgne Geisterwelt" – 3, 79) dell'io interiore, Rilke fa uscire allo scoperto il mondo onirico dionisiaco della principessa insieme agli sforzi apollinei della sorella di dare una forma concreta a quel mondo.[13]

La scena decisiva del dramma ha luogo al mare. Con l'apparizione della figura del messaggero nella scena finale diventa impossibile concepire sia la conciliazione tra vita e morte, sia attendere gli effetti benefici dell'elisir miracoloso.

Il concetto che Rilke ha dell'arte si evolve all'interno della stessa opera: se all'inizio l'arte designa lo sforzo di elevare la vita oltre la morte e si presenta come una forma di accettazione delle sofferenze attraverso la distanza estetica, successivamente l'arte diventa una presa di coscienza nei confronti delle configurazioni positive e negative del reale. Dal punto di vista dei mezzi stilistici usati abbiamo un passaggio dall'uso abbondante che egli fa nella prima parte di rime, allitterazioni, contrasti cromatici, alla descrizione minuziosa degli orrori della peste nella scena del messaggero. Tutto ciò rende l'ultima scena un finale espressionista *avant la lettre*.

4. L'olio come simbolo dell'essenza dell'arte drammatica

Nel romanzo *I quaderni di Malte Laurids Brigge* / *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1904–1910) Rilke rammentando la poesia *Une Charogne* di Baudelaire, riflette sui modi in cui l'artista si può relazionare al mondo.[14]

Esiste una relazione di carattere naturalistico che viene illustrata da Rilke con il racconto *Saint-Julien-l'Hospitalier* di Flaubert, dove non si prova alcun disgusto di fronte alla lebbra, ma la si abbraccia nella natura sofferente.[15]

Il simbolismo, in particolare nell'arte drammatica, rinuncia all'aspetto materiale della realtà. In netta contrapposizione con la concezione drammatica di Zola che afferma la presenza naturale e rilassata dell'attore sulla scena, uno scrittore simbolista come Maurice Maeterlinck intende

13 Per quanto riguarda il paragone tra *La principessa bianca* e *La donna alla finestra (Die Frau im Fenster)*, un dramma di Hofmannsthal del 1897, solo un anno anteriore al dramma rilkiano, si veda Steiner 2016: 10.25365/thesis.46261.

14 Cfr. Rilke 1993: 679.

15 Cfr. Rilke 1993: 679.

"velare la voce, i gesti e l'atteggiamento dell'attore" ("voiler la voix, les gestes et l'attitude du comédien" –Maeterlinck 1890: vol. 9, 335).

Tutti "gli elementi accidentali e umani" ("éléments accidentels et humains") non fanno altro che mettere in contrasto l'opera con la rappresentazione scenica e la ricezione da parte del pubblico (Maeterlinck 1890: vol. 9, 334).

Per provare questa tesi, Maeterlinck fa un riferimento storico al ruolo che la maschera copriva nell'antico teatro greco:

I Greci non ignoravano questa antinomia e le loro maschere, che noi non comprendiamo più, servivano solo ad attenuare la presenza dell'uomo e ad alleviare il simbolo. Quando il teatro aveva una vita organica e non solo dinamica come oggi, lo doveva solo a qualche accidente o artificio che veniva in aiuto del simbolo nella sua lotta contro l'uomo.

Les Grecs n'ignorèrent pas cette antinomie, et leurs masques que nous ne comprenons plus ne servaient qu'à atténuer la présence de l'homme et à soulager le symbole. Aux époques où le théâtre eut une vie organique et non simplement dynamique comme aujourd'hui; il la dût uniquement à quelque accident ou à quelque artifice qui vint en aide au symbole dans sa lutte contre l'homme (Ibid.).[16]

Anche Rilke assume l'atteggiamento critico di Maeterlinck verso la rappresentazione scenica e la massa degli spettatori che reificano e deformano l'opera drammatica. Entrambi esprimono una critica nei confronti del teatro moderno, richiamandosi al teatro greco come punto di riferimento ideale.[17] La contrapposizione tra tragedia antica e tragedia moderna risente dell'influsso di Nietzsche sui simbolisti e su Rilke. *I quaderni di Malte Laurids Brigge* riprendono i concetti che Rilke espone nel suo commento alla *Nascita della tragedia* di Nietzsche.[18]

Nel romanzo l'essenza dell'arte drammatica greco-romana in contrapposizione all'arte drammatica moderna viene espressa attraverso il simbolo dell'olio. Mentre il dramma moderno "ricade in briciole traverso il setaccio bucherellato delle scene" che si ammucchiano secondo la convenienza personale, il dramma greco-romano sa "spremere traverso la sua durezza l'azione aeriforme, onde filtri, in gocce d'olio dense e pesanti" (Rilke 1993: 829–830). L'immagine delle gocce d'olio esprime "la vita quasi incorporea [dell'arte] condensata in gocce da secoli" (Rilke 1993: 688).

In questo romanzo l'approccio di Rilke all'arte drammatica[19] consiste nel trasmettere in modo graduale al pubblico ciò che è stato concentrato

16 Cfr. Kralj 2002: 243–263.

17 Cfr. Ritzer 2013: 281.

18 Cfr. "On y voit que Nietzsche, par ses réflexions sur le chœur antique, confirme Rilke dans sa conception anti-naturaliste et prépare la définition que donnera Malte du théâtre, à la fois expérience communautaire et lieu de l'intériorité". Valentin et Colombat 2017: doi.org/10.4000/books.apu.14708.

19 Sulla concezione dell'arte drammatica e sui drammi di Rilke cfr. Steiner 2016: 10.25365/thesis.46261.

nell'opera. Questo rivelarsi dell'essenza dell'arte si rivolge singolarmente ad ogni spettatore, e soltanto tramite questo modo individuale di veicolare l'arte che lo spettatore può giungere ad "un unico modo di percepire e di intendere" tale essenza (Rilke 1993: 688). Rilke è critico verso il teatro concepito per la massa uniforme degli spettatori ed è alla ricerca di un teatro della "comunità" (Rilke: 1993, 830), la quale si costruisce progressivamente attraverso la ricerca individuale dell'essenza di ciò che viene rappresentato. Quest'idea di teatro, secondo lui, non è stata realizzata nemmeno da un drammaturgo simbolista come Henrik Ibsen. Rispetto a questi, Rilke si relaziona alla realtà in un modo fenomenico-ontologico, ravvisando "fra tanto orrore solo in apparenza ripugnante ciò che esiste, che è valido tra tutto ciò che esiste" e di fronte al quale "non c'è scelta e rifiuto" (Rilke 1993: 679).

Si tratta, a mio avviso, non tanto di un "realismo allargato" ("erweiterter Realismus" – Ritzer 2013: 281) che mette in armonia il naturalismo e il simbolismo quanto di un realismo ontologico, essenziale, profondo. Non è allargando la visione naturalistica della realtà o la visione simbolica che si crea l'armonia, ma scavando nelle loro fondamenta, nel loro comune riferimento al reale.

Rilke critica l'allargamento del campo simbolico nel teatro ibseniano attraverso "l'equivalenza per le interne visioni" "nei gesti più vistosi, nelle più tangibili *cose*", nel riempimento del palcoscenico con "cose tangibili": "un coniglio, una soffitta, una sala, […] un tintinno di vetri, […] un incendio, […] una chiesa e una valla cinta di rupi, […] torri, […] catene di montagne" (Rilke 1993: 689).

Ciò che viene messo in scena non è un mucchio di oggetti come nella realtà, neppure una processione di simboli vuoti e di visioni spirituali astratte. Il reale dell'arte consiste nell'essere, altrimenti questa consistenza si disgrega e la scena rimane vuota: "I due capi, che pur eri riuscito a flettere sino a toccarsi, scattarono, disgiungendosi; […] E fu come se l'opera tua non fosse mai stata" (Rilke 1993: 689–690).

Ulrich Fülleborn ha rilevato con lucidità questa concezione rilkiana dell'arte nel termine "ontodicea" (Fülleborn 2003: 352; Fülleborn e Eckel 2010: 649), nella giustificazione dell'essere di tutto ciò che è.

Anni dopo la stesura del romanzo, in una lettera a un'amica, Rilke riflette sulla propria arte, esponendo l'idea del romanzo e alludendo alla visione delle *Elegie Duinesi*. Richiamandosi al romanzo ne individua l'essenza nella "forma negativa, le cui cavità e avvallamenti sono dolore, desolazione e la più dolorosa delle intuizioni", mentre in riferimento alle *Elegie* accenna all'idea "della felicità, dell'approvazione, della beatitudine più precisa e certa" (Rilke 1937: nr. 38, 87) La "forma incavata" del romanzo così come "il riempimento", "la figura positiva" (Ibid.) delle *Elegie* sono entrambe parti dell'unico bronzo dell'essere.

5. L'olio come simbolo di amore

L'olio riveste nei *Quaderni* un altro ruolo simbolico: quello di esprimere la sostanziale differenza tra l'amore corrisposto e l'amore inappagato. Il personaggio Malte del romanzo riflette sulla propria zia Abelone, la quale ama intensamente senza rivolgere il proprio amore ad un uomo particolare. Abelone è una di quelle amanti mai esaudite, figure 'orfiche' che amano di un amore non soggetto allo scorrere del tempo. È una "creatura di mezzo" ("Zwischenwesen" – Rösch 2009: 24) che innesca la relazione tra il visibile e l'invisibile, tra il misurato e lo smisurato, un ruolo molto affine a quello degli angeli nelle *Elegie Duinesi*,[20] ma anche a quello di figure di amanti romantiche, donatrici al contempo di struggimento amoroso e di quietudine spirituale.[21] La figura di Abelone viene rappresentata in una dimensione atemporale come prefigurazione dell'amore vero che consiste nella tensione amorosa.

Il simbolo di questo amore che brucia ma perdura costante nel tempo è l'olio: "Essere amati significa ardere. Amare è far luce con olio inesauribile. Essere amati è svanire, amare è durare" (Rilke 1993: 846).

A questa nota scritta in margine al passo che tratta di Abelone, Rilke fa seguire la sua interpretazione del tutto non convenzionale della parabola biblica del Figliol prodigo: il figlio fugge ben due volte perché non vuole essere amato da nessuno nella sua casa paterna, non ricerca la reciprocità, bensì la continua tensione dell'amore. Il racconto del terrore del figliol prodigo di fronte alla presenza dell'amore corrisposto viene corroborato con un riferimento alla storia della letteratura. Il personaggio Malte paragona l'orrore del Figliol prodigo di essere riamato al timore dei trovatori di avere l'assenso della dama amata. Su questa linea della storia della letteratura, si può estendere il paragone della tensione dell'amore che rifugge dal suo appagamento anche alla *Sehnsucht* romantica, che in quanto "desiderio del desiderio" (Mittner 1971: 700) è fine a se stessa. Secondo Friedrich Schlegel, "il nostro spirito […] nulla può trovare di più alto del suo desiderio medesimo" (Schlegel 1985: 109) in cui quietarsi.

Il Figliol prodigo, tuttavia, rimane solo apparentemente nella gabbia della tensione senza una via d'uscita dell'amore trobadorico e dell'amore romantico. Egli ravvisa infatti al contempo la sostanza e la persona che ha sempre cercato, ossia Dio, inteso come l'amore "perfettissimo". L'amore di Dio non distrugge la libertà della creatura ma la penetra "coi raggi luminosi del suo cuore, senza bruciarla". È "un amore insieme luminoso e compenetrante" (Rilke 1993: 852–853) che trasforma la creatura.

20 Cfr. Engel 2003: *Gedichte III*, 283–284.

21 In tale contesto, si può fare riferimento ai sentimenti che l'amata infonde nel poeta Friedrich Rückert, esponente del tardo Romanticismo, i quali oscillano tra l'ardore dei desideri e la quiete pietistica: "Tu sei la calma, / la dolce pace, / tu lo struggimento / e ciò che lo quieta." / „Du bist die Ruh,/Der Friede mild, / Die Sehnsucht du, / Und was sie stillt" (Rückert 2011: 850).

Un indizio di questa trasformazione è la consapevolezza del proprio "desiderio di poter essere penetrato egli stesso dai raggi di una simile luce" (Rilke 1993: 850).

Si tratta del desiderio di vedere Dio nella sua essenza di amore, radicato nella natura stessa dell'uomo.[22] Questo è un desiderio naturale assoluto, incondizionato, cioè che prescinde dalle condizioni della realizzazione del desiderio.[23]

Un altro indizio di trasformazione della creatura è la coscienza dell'iniziale presenza e della successiva perdita di sensibilità verso la "speranza di trovare l'Amante che sapesse, a sua volta, compenetrarlo di luce" (Rilke 1993: 851).

A quello che è un atto di volontà del Figliol prodigo di cercare l'Amante perfettissimo e di amare di un amore simile al suo, sopraggiunge l'intenzione vera e propria della ricerca dell'Amante e dell'amore.

Il desiderio naturale vago prende forma come speranza certa dell'amore: "E dalle radici dell'essere gli sbocciò, rigogliosa longeva, la pianta di una beatitudine feconda […] aveva ferma certezza che il suo amore fosse ormai, per entro ogni stilla, germinante" (Rilke 1993: 854).

La ragione del ritorno del Figliol prodigo sta nel mutamento di ciò che era un desiderio vago dell'infanzia in un presente realizzato intenzionalmente: "Ed è appunto per poter assumere e tradurre in atto (questa volta sul serio) la totalità di quel passato, che, oramai straniero, egli tornò alla casa paterna" (Ibid.).

La trasformazione del desiderio naturale in speranza, dell'atto volitivo in intenzione perseverante esprime un dinamismo soprannaturale verso il quale l'anima può essere ricettiva, aperta, oppure chiusa in una tensione senza fine. Questo dinamismo è gratuito, è una vocazione alla salvezza che non dipende dal soggetto a cui spetta però se e come rispondere alla vocazione.

Il Figliol prodigo conosce la grazia della speranza, ma nella perpetuazione della sua passione ha perso non solo la capacità di sentire la speranza ma perfino il ricordo infantile dell'amore corrisposto. Rilke non chiarisce come avviene il passaggio dall'oblio del desiderio naturale alla riscoperta della grazia della speranza, saltando subito all'epilogo del romanzo.

Il romanzo si conclude con due frasi che da un lato dichiarano la riacquisizione della capacità di sentire l'amore, dall'altra però confermano la natura divina della salvezza: "Amarlo, era divenuto, adesso, terribilmente difficile. Egli sentiva che Uno solo sarebbe stato capace. Ma, quell'Uno, ancora non voleva" (Rilke 1993: 856).

---

22 Cfr. Borghello, "Il desiderio naturale di vedere Dio"; Contat 2017: 397–416.

23 Cfr. "Omnis intellectus naturaliter desiderat divinae substantiae visionem": Aquinatis 1926: c. 57, nr. 4.

Più viene affermata l'attuazione del desiderio naturale da parte di Dio, più l'uomo sente il diritto di eleggere Dio come amante perfettissimo. Questa relazione amorosa nel romanzo non coinvolge gli altri membri della casa paterna del Figliol prodigo, trasformando l'economia del rapporto in una scelta elitaria riservatissima.

Sembra che la speranza escatologica, ravvisata nell'espressione paolina "non ancora",[24] non abbia nel romanzo la potenza per coinvolgere tutta l'umanità. È una speranza rivolta a coloro che, come il Figliol prodigo, diventano coscienti del proprio desiderio di amare Dio e riescono a portare il peso dell'attesa della realizzazione di questo desiderio. Tutti gli altri rimangono irretiti nell'amore interessato. C'è un'esclusività nella ricerca intenzionale dell'amore perfettissimo da parte del Figliol prodigo.

Nelle opere successive al romanzo si fa strada una valutazione di questa ricerca alla luce dell'apertura propria di ogni spirito umano verso l'amore di Dio. Il desiderio elicito del Figliol prodigo, consecutivo alla cosciente accettazione della speranza escatologica,[25] rivela in realtà l'apertura della natura umana, già in essa l'amore perfettissimo illumina "con olio inesauribile" (Rilke 1993: 846).

Bibliografia

Aquino, S. Thomae de. *Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita; 14: Summa contra Gentiles liber tertius*. Typis Riccardi Garroni, 1926.

Borghello, Ugo. "Il desiderio naturale di vedere Dio", 2024. www.ugoborghello.it/non-categorizzato/il-desiderio-naturale-di-vedere-dio/. Accesso 25 nov. 2025.

Contat, Alain. "Une clef pour comprendre le désir naturel de voir Dieu selon saint Thomas d'Aquin". *Revue Thomiste. Revue doctrinale de théologie et de philosophie*, 117, nr. 3, 2017, pp. 397–416.

Eckel, Winfried. "Einzelgedichte 1902–1910". *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Manfred Engel. Verlag J. B. Metzler, 2013, pp. 336–354.

Eckel, Winfried. "Kritik des Ästhetizismus. Rilkes *Die weiße Fürstin* in der Tradition symbolistischer Einakter". *Reise nach Danzig. Rilke und das Drama*, a cura di Jörg Paulus e Erich Unglaub, Wallstein. Verlag, 2018, pp. 136–154.

Engel, Manfred, "Nachworte". Rilke, Rainer M. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. A cura di Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski,

24 August Stahl nel suo commento al romanzo sottolinea l'importanza dell'espressione "non ancora" ("noch nicht") per l'interpretazione di tutto il romanzo e addirittura degli scritti successivi di Rilke. Cfr. Stahl 2003: 394.

25 Sulla relazione tra desiderio elicito e desiderio naturale di vedere Dio cfr. Borghello 2024: www.ugoborghello.it/non-categorizzato/il-desiderio-naturale-di-vedere-dio/; Contat 2017: 397-416.

August Stahl. Insel Verlag, 2003, vol. *Gedichte I*, pp. 230–233; vol. *Gedichte III*, pp. 276–344.

Filosi, Elena. *Rilke e le primavere ad Arco*. Edizioni U.C.T., 1991.

Filosi, Elena. *Rilke ad Arco*. Trad. it. di Franco Farina. Grafica 5 Edizioni, 2010.

Fülleborn, Ulrich e Eckel, Winfried. "Rilke". *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, a cura di Wilhelm Kühlmann. 2. ed., vol. 9. De Gruyter, 2010, pp. 647–653.

Fülleborn, Ulrich. "Rilke 1906 bis 1910: Ein Durchbruch zur Moderne". *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Suhrkamp, 1997, pp. 160–180.

Fülleborn, Ulrich. *Nachworte*. Rilke, Rainer M. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. A cura di Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Insel Verlag, vol. *Gedichte III*, 2003, pp. 255–367.

Grundmann, Heike. "Mein Leben zu erleben wie ein Buch". *Hermeneutik des Erinnerns bei Hugo von Hofmannsthal*. Würzburg Königshausen & Neumann, 2003.

Heinz, Jutta. "Das Frühwerk". *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Manfred Engel. Verlag J. B. Metzler, 2013, pp. 182–210.

Hofmannsthal, Hugo von. "Der Tor und der Tod". Hofmannsthal, Hugo von. *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe in 40 Bänden (42 Teilbänden)*, a cura di Götz E. Hübner, Klaus G. Pott e Christoph Michel, S. Fischer. Verlag, 2022, vol. 3.

Jacobs, Angelika. "Der Tor und der Tod (1894)". *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Mathias Mayer e Julian Werlitz, J. B. Metzler. Verlag, 2016, pp. 178–181.

Kralj, Lado. "Le théâtre d'Androïdes. Tendances de dissolution du matériel dans le théâtre de Maeterlinck, Mallarmé et Craig". Trad. fr. di Dalibor Tomic e Jan Jona Javoršek. *Babel*, 6, 2002, pp. 243–263, doi.org/10.4000/babel.1977. Accesso 25 nov. 2025.

Lavagetto, Andreina. "Commento". Rilke, Rainer M. *Poesie 1907–1926*. A cura di Andreina Lavagetto. Einaudi, 2000, pp. 571–699.

Maeterlinck Maurice. "Menus propos: le théâtre". *La jeune Belgique*, vol. 9, 1890, pp. 331–336.

Miglio, Camilla. "Kore a Capri. Un piccolo mistero rilkiano". *Rilke e l'Italia*, a cura di Marino Freschi. *Cultura Tedesca*, 52, 2017, 117–161.

Mittner, Ladislao. *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo.* Einaudi, 1971, II, 3.

Rilke, Rainer M. *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*. Insel Verlag, 1930.

Rilke, Rainer M. *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*. Insel Verlag, 1937.

Rilke, Rainer M. "Lettera a Mathilde Nora Goudstikker". Filosi, Elena. *Rilke e le primavere ad Arco*, Edizioni U.C.T., 1991, p. 113.

Rilke, Rainer M. *Poesie e prose*. A cura di Laura Terreni, trad. it. di Leone Traverso e Mirto Doriguzzi. Le Lettere, 1992.

Rilke, Rainer M. "I Quaderni di Malte Laurids Brigge". Rilke, Rainer M. *Liriche e prose*. Trad. it. di Vincenzo Errante, Sansoni Editore, 1993, pp. 611–856.

Rilke, Rainer M. *Werke: Komment.ierte Ausgabe in vier Bänden*. A cura di Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Insel Verlag, 1996.

Rilke, Rainer M. *Poesie 1907–1926*. A cura di Andreina Lavagetto. Einaudi, 2000.

Rilke, Rainer M. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. A cura di Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Insel Verlag, 2003.

Rilke, Rainer M. "Dalla lettera di una fanciulla, Riva del Garda, Aprile 1900". Filosi, Elena, *Rilke ad Arco*. Trad. it. di Franco Farina. Grafica 5 Edizioni, 2010, pp. 139–141.

Rilke, Rainer M. "Un mattino". Filosi Elena, *Rilke ad Arco*. Trad. it. di Franco Farina. Grafica 5 Edizioni, 2010, pp. 133–135.

Rilke, Rainer M. "Del paesaggio". R. M. Rilke, *Del paesaggio e altri scritti*. A cura di Giorgio Zampa. Adelphi eBook, 2020.

Ritzer, Monika. "Dramatische Dichtungen". *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Manfred Engel. J. B. Metzler, 2013, pp. 264–282.

Rösch, Perdita. *Die Hermeneutik des Boten. Der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke*. Wilhelm Fink. Verlag, 2009.

Rückert, Friedrich. "Kehr' ein bei mir". Rückert, Friedrich. *Gesammelte Werke*. Jazzybee Verlag Jürgen Beck eBook, 2011.

Schlegel, Friedrich. *Lucinde*. Trad. it. e a cura di Maria Enrica D'Agostini. Edizioni Studio Tesi, 1985.

Stahl, August. "Nachworte". Rilke, Rainer M. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Insel Verlag, 2003, vol. *Prosa*, pp. 333–394.

Steiner, Alexander. *Rilkes dramatische Werke*. 2016, 10.25365/thesis.46261. Accesso 25 nov. 2025.

Valentin, Jean-Marie, e Colombat, Frédérique. "De Nietzsche à Rilke. Observations sur les représentations conceptuelles et poétiques". *Rémy Colombat. Les Avatars d'Orphée*. Artois Presses Université, 2017, doi.org/10.4000/books.apu.14708. Accesso 25 nov. 2025.

Van Gogh, Vincent. "Letter from Vincent van Gogh to Emile Bernard, Saint-Rémy, c. 20 November 1889", 2024, www.webexhibits.org/vangogh/letter/20/B21.htm. Accesso 25 nov. 2025.

Никета Стефа

Симбол уља и маслиновоī дрвеᴛа у делу Рајнера Марије Рилкеа

Резиме

Рад анализира различита значења уља и маслиновог дрвета у целокупном Рилкеовом опусу, у светлу еволуције његове поетологије и са упоредним референцама на фигуративну уметност, драмску уметност и филозофију. Слика маслиновог дрвета у песмама из Трентина одражава младалачку представу о хармонији између човека и природе, док у песмама са Каприја

одражава напетост између онога што знамо, онога што нам је блиско и безграничног непознатог. У првом тому *Нових песама*, депресија, сумње које следе након напуштања Роденове куће, представљене су сивилом дрвећа маслина у ноћи агоније Господње. У песмама које су ближе такозваном Предметном песништву (а *Dinggedicht*), уље симболизује покајање. У представи *Бела принцеза*, прерађеној током Рилкеових раних искустава нелагодности модерног живота у Паризу, уље се појављује као симбол аполоновског напора уметности да естетизује различите облике смрти. У роману *Бележнице Малтеа Лауридса Бригеа* и у *Белешкама на Марини о Ничеовом* „Рођењу трагедије", Рилке изражава сопствену оригиналну концепцију драмске уметности користећи слику кондензације капљица уља да изрази дуго чекање и спору потрагу за духовном суштином уметности. Уље игра још једну симболичку улогу у роману *Бележнице Малтеа Лауридса Бригеа*, а то је да се односи на стално осветљавање истинске љубави. Бог у својој суштини савршене истинске љубави је циљ природне жеље. Овај рад први пут повезује закључак романа са филозофско-теолошким проблемом природне жеље да се види Бог у његовој суштини.

Кључне речи: путописна књижевност, маслина, поетика, ликовне уметности, драмска уметност, симбол

Примљено: 25. 11. 2025.
Прихваћено: 10. 12. 2025.

Контексти

Новак МАЛЕШЕВИЋ
malesevicnovak@yahoo.com
Институт за књижевност и уметност, Београд

КАКО ЕКРАНИЗОВАТИ ФИЛОЗОФИЈУ? СЛУЧАЈ *БРАЋЕ КАРАМАЗОВИХ*

Апстракт: Идејна основа романа *Браћа Карамазови* темељи се на двије равни: а) атеистичко-антитеистичкој коју, као два различита мотивациона тока, зачиње Иван Карамазов и б) рајској перспективи, заснованој на опроштају и љубави, која се наративно и филозофски уобличава у поглављу *Руски монах*, те, имплицитно, и кроз ликове Аљоше и Дмитрија Карамазова. Циљ истраживања јесте да утврдимо да ли су, у којој мјери и на који начин ове двије равни присутне у америчкој и руској екранизацији *Карамазових*. Концентрисаћемо се, дакле, на америчку филмску адаптацију овог романа у режији Ричарда Брукса из 1958. и руску екранизацију у режији Ивана Пирјева из 1969. године. Посљедично, питаћемо се у којој мјери медиј условљава структуру приказивања и саопштавања комплексних мисаоних цјелина и какве посљедице то оставља на смисао (књижевног / филмског) умјетничког дјела у цјелини.

Кључне ријечи: *Браћа Карамазови*, Ф. М. Достојевски, Ричард Брукс, Иван Пирјев, атеизам, антитеизам, љубав, екранизација књижевног дјела

Увод

Писати о књижевности и филму, тачније о *екранизацији* одређеног књижевног дјела не повлачи за собом само (очигледна) питања о начину на који медиј мијења, тумачи и де-конструише поруку, него и питања која задиру у саму *биt* књижевног, односно филмског наратива. Екранизација књижевног умјетничког дјела тражи свијест о томе шта филмски наратив може преузети из (књижевног) текста а да при томе не западне у тривијалност, претенциозност и, што да не – досаду. На ово би се могло одговорити да ни тривијалност, ни претенциозност, па ни досада не сметају филму да буде филм управо стога што филмска трака (баш као и колоквијални „папир“ у књижевности) трпи много тога. Ријечју, тривијални, досадни и претенциозни филм је и даље – филм. Шта *јеcте* филм, треба разликовати од питања шта је *добар* филм. Стога, нашу првобитну бригу о питању „суштине филмског / књижевног наратива“ треба схватити не у контексту граница умјетности (филмске, књижевне итд.), него у контексту аксиологије умјетности. У нешто мало прецизнијој форми, питамо се како превести књижевни дискурс у филмски језик а да се, при томе, квалитет и значај тога *тексmа* у другом медију не изгуби?

ORCID 0000-0001-6934-3085
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.18
Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
791.632:792.026]:821.161.1-31

Одговор на ово питање постаје комплекснији усљед чињенице да књижевно умјетничко дјело може да обједини мноштво „ванкњижевних" дискурса.[1] Књижевност, у извјесном смислу, јесте синтеза; она присваја и наново *исūисује* феномене из (културног, научног, свакодневног итд.) живота. Проблем и овдје (п)остаје аксиолошке природе: Како вредновати књижевни текст у односу на његов „филозофски" или „психоаналитички" дио? Како приступити анализи романа а не остати заробљен у (научним) истинама или, горе од тога – идеолошким убјеђењима која текст нуди?[2] Не треба, међутим, губити из вида да филозофија и „филозофски аспекти у књижевном дјелу" немају исти циљ: једна одговара на захтјев метафизике за истином а друга употпуњује смисаону структуру умјетничког дјела. Ипак, повезује их аналитичка убједљивост на бази које могу да објашњавају друштвене и егзистенцијалне феномене у којима се човјек обрео. Отуд блискост. Отуд и тенденција да се ти *разнородни* дискурси – изједначе. Окретање филозофије ка књижевности почиње, како Рид Мерил (Reed Merril) увиђа, са романима Ф. М. Достојевског (Merril 1971: 58–59). Тенденција да се у романима овог великог писца пронађу и изолују идеје које би се – тако деконтекстуализоване – изједначиле или упоредиле с одређеним филозофским системима мишљења, јесте својеврстан критички изазов од којег тумачи Достојевског још нису одустали[3] (Малешевић 2021).

Наш рад донекле прати узусе такве методолошке праксе; ми ћемо се фокусирати на оне дијелове романа *Браћа Карамазови* који заиста представљају филозофску основу тога текста (то су првенствено питања која се развијају из проблема теодицеје), али не да бисмо их третирали као независне аналитичке цјелине, него – са пуном свијешћу да се ту ради само о дијелу (дијеловима) шире умјетничке структуре – да бисмо увидјели да ли и у којој мјери оне могу бити преведене у други медиј – филм. Конкретније, циљ нам је да: а) препознамо и анализирамо „филозофске аспекте" у роману *Браћа Карамазови*, б) увидимо да ли су и на који начин ти аспекти препознати и пренесени на филмски језик у Бруксовој (Richard Brooks)

1 Или, слиједећи Јакобсона, можемо рећи: „језичких функција". Поетска функција језика не искључује остале језичке функције, оне су само потиснуте у односу на „усмереност на поруку као такву" (Јакобсон 1966: 294).

2 Велек и Ворен (René Wellek and Austin Warren) су давно, у својој *Теорији књижевносūи*, указали на опасности до којих свођење књижевног дјела на „доктринарне исказе" може да доведе (1954: 108).

3 Овдје наводимо само нека дјела са „доктринарним" интенцијама: Walter Kaufmann. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian Books, 1960; Liza Knapp. *The Annihilation of Inertia*; *Dostoevsky and Metaphysics*. Evanston: Northwestern University Press, 1996; Evgenia Cherkasova. *Dostoevsky and Kant; Dialogues on Ethics*. Amsterdam / New York: Rodopi, 2009; John Carroll. *Break-out from the Crystal Palace; The Anarcho--Psychological Critique: Stirner, Nietzsche, Dostoevsky*. London / New York: Routledge, 2010; Petr Vaškovic. *Kierkegaard and Dostoevsky: The Search of the Authentic Life and the Problem of Existential Entrampent*. Berlin: De Gruyter, 2024.

и Пирјевљевој[4] (Иван Пырьев) филмској адаптацији овог романа, те да, у коначници, в) разјаснимо начин на који је адаптација ових елемената утицала на значење и наративно уобличавање наведених филмова у *цјелини*.

Филозофија *Браће Карамазових*

А) Атеизам – иморализам

Дјелање може бити условљено идејом. Да би дјелање било *смислено*, идеја на бази које је дјелатни акт изведен треба да буде утемељена на истини. Или, барем, да онај који се том идејом руководи вјерује да је утемељена на истини. Оправдање (својих) поступака налази се у логосу којим је детерминисано присуство бића (Бога, човјека, вјештачке интелигенције, Оца итд.) које има моћ (Лиотар /Jean-François Lyotard/ би рекао: легитимитет) да успоставља вриједности у чију адекватност (моралну, естетичку, логичку) не треба сумњати. Сама вјера, као и механизам њеног практиковања, не може се објаснити параметрима „еуклидовске" логике, али поступци који се спроводе у име идеје (у коју се вјерује) и те како могу имати своје „логичко" утемељење. Дјеламо (убијамо, поклањамо, љубимо итд.) зато што инстанца у коју *вјерујемо* чини те поступке смисленим. Морал, увјеравао је Ниче (Friedrich Nietzsche), јесте накнадна интерпретација друштвених појава. „Не постоје морални феномени, само моралне интерпретације феномена..." (2002: 64).[5] Прво долази дјелатни акт (убиство, нпр.), па тек онда етичка квалификација тога акта (као неморалног). Сама (не)моралност није инхерентна феномену као таквом.

Инстанца на бази које детерминишемо смисао етичке структуре може да нормира одређен вид дјелања, односно да пропише санкцију за прекорачење границе којом се та норма дефинише. Однос између кршења норме и казне за тај преступ није, међутим, лако одредити. Правни системи, сходно својој „моралној интерпретацији феномена", могу са доста прецизности да оцртају економију односа између преступа и казне. (Прописана казна за убиство, тако, може варирати у зависности од: старосне доби преступникове, урачунљивости итд.) Хришћанство, са друге стране, одгађа момент „Страшног суда", дајући тиме злочинцу времена да се покаје. У међувремену, сама кривица се „интериоризује", постајући тако дио преступниковог *бића*. Управо на ту интериоризовану патњу, која се, између осталог, јавља и као посљедица гриже савјести, треба озбиљно рачунати када приступамо дјелима Ф. М. Достојевског (Malešević 2021: 105–106).

4 Пирјев умире непосредно пред завршетак снимања, тако да филм завршавају Кирил Лавров (Кирилл Лавров) и Михаил Уљанов (Михаил Ульянов), тумачи главних улога.

5 Сви преводи у тексту су ауторови.

Бог је логоцентрична инстанца која може да стоји као референтни ослонац на којем је могуће изградити одређену етичку структуру. Богу се обраћамо када тражимо правду и када тражимо опроштај за учињене преступе. У том смислу, Бог је легитимизујућа инстанца наше (заједничке) моралне економије. Ако се Бог уклони из те једначине, морална структура у коју смо полагали наду (у правду, у опроштај, у спасење), такође престаје да постоји. Управо је то срж Иванове *атеистичке* позиције: уколико Бог не постоји, не постоји ни граница која би детерминисала разлику између добра и зла, па имплицитно не постоји ни *обавеза* да се поштују нормативни оквири те етичке економије. Занимљиво је да Иванове аргументе о посљедицама „непостојања бесмртности" саопштава Петар Александрович Миусов, током састанка код оца Зосиме. Миусов иронично додаје како је Иван, у „претежно женском друштву", током препирке „свечано изјавио" да је љубав на земљи могућа једино као посљедица вјере у „бесмртност".

> Иван Фјодорович је притом, у загради, додао да се у томе и састоји сав природни закон, тако да кад бисте уништили човечанству веру у његову бесмртност, у њему би одмах усахнула не само љубав него и свака жива снага да продужи живот на овом свету. Па не само то, тада ништа не би било неморално, све би било дозвољено, чак и људождерство. Но ни то није све; он је завршио тврђењем да се за сваког појединца, као, на пример, ми сада, који не верује ни у бога ни у бесмртност, морални закон природе мора одмах изменити у потпуну противност претходњем религиозном, и да себичност, која би дошла до злочинства не само што се мора дозволити човеку неко чак признати као неопходан, најпаметнији и – малтене – најблагодарнији излаз из његовог положаја (Dostojevski 1977a: 89–90).

Није могуће тачно утврдити у којој мјери ова Миусовљева интерпретација одговара изговореним ријечима Ивановим. И у којој мјери те ријечи одговарају Ивановим мислима, тим прије што је то изговорено пред „женским друштвом", па се може претпоставити да је много тога овдје придодато ради реторичког ефекта или младићке хвалисавости. Иван, међутим, након што га Миусов суочава са сопственом интерпретацијом његових исказа, мирно потврђује да је заиста тврдио да: „Нема врлине ако нема бесмртности" (Исто). Први дио Миусовљеве интерпретације, или у најбољем случају понављања по сјећању Иванових ријечи, упућује на бесмисао усљед губљења вјере у бесмртност. Тај бесмисао би условио усахнуће „снага да [се] продужи живот". Парафразирајући ову Миусовљеву интерпретацију Иванових ријечи можемо закључити да је Иван, „пред женским друштвом", тврдио: Уколико Бога и бесмртности нема, све је – бесмислено. Људски живот на првом мјесту. Могуће је аргументовати, ипак, да је Миусов овај дио о *бесмислености* људ-

ске егзистенициje као посљедице атеизма, погрешно схватио. Или намјерно погрешно интерпретирао. То се види касније, приликом Ивановог „разговора“ са ђаволом, гдје му овај понавља дио ријечи из „поемице“ *Геолошки преврат*, коју је Иван спјевао некад раније.[6]

> По мом схватању, нема шта да се руши, треба само уништити у човечанству идеју о богу. Ето чиме треба почети! Тиме, тиме ваља почети – о, слепци, ништа не схватате! Чим се цело човечанство одрекне бога (а ја верујем да ће тај период, паралела геолошким периодима настати), онда ће сами од себе, без људождерства, пасти и сви пређашњи погледи на свет и, што је главно, сав пређашњи морал, и настаће све ново. Људи ће се удружити да узму од живота све што им он може дати, али неизоставно за срећу и радост једино на овдашњем свету. Човек ће се узвисити духом божанске, титанске гордости и појавиће се као човек-бог (Dostojevski 1977б: 411).

Док се у Миусовљевој интерпретацији Иванових ријечи из атеизма консеквентно изводи негирање моралних начела (гдје би „злочинство“ било „најблагодарнији излаз из његовог положаја“), што даље води у људождерство, дакле у форсирано ништавило, дотле се у *Геолошком преврату* тврди супротно: тек са престанком Божијег постојања ствара се могућност афирмације „среће и радости на овдашњем свету“. Људи ће замијенити Бога – сами ће постати човјеко-богови – што значи да ће својом „вољом и науком“ изградити ново друштво, нови морал. Прихватање смртности биће основ за љубав према ближњему.

> Свак ће дознати да је смртан сав, без васкрсења, и примиће смрт гордо и спокојно, као бог. Он ће из суште гордости појмити да не треба да ропће на то што је живот само тренутак и заволеће брата свога без икакве награде (Исто).

Свеопшта љубав могућа је само из гордости, то је наравоучениje *Превратa*. Човјек, оснажен науком, охол због своје памети и постигнућа, са љубављу ће гледати око себе, на браћу и потомке своје, те ће као човјеко-бог бити у стању да „прескочи сваку ранију моралну прегради“ да би се, у коначници, преобратио у – власника свега око себе и гаранта нове моралности, која га неће ограничавати ни у чему, пошто „за бога закон не постоји“ (Исто: 412).

Иван не коригује Миусова и не саопштава Зосиминим гостима своје мисли из *Превратa*, али ипак потврђује да је рекао да уколико „нема бесмртности, нема ни врлине“. Дакле, Миусов није у свему

6 Иван ће у вези са другом „поемом“, *Велики Инквизитор*, рећи Аљоши да никада „у животу није саставио ни два стиха“ (Dostojevski 1977а: 314). Стога, баш као што је то случај са *Инквизитором*, можемо да претпоставимо да ни *Геолошки преврат* није објављен, па можда ни до краја завршен, него је настао у Ивановој глави (гдје је „измишљен и запамћен“) као један од одговора на питање о Божијем постојању и (посљедично) смислу живота.

погријешио. Губитак вјере у бесмртност (што ће рећи и у Бога), води ка томе да је – „све дозвољено“. Сјећајући се наведених Ничеових ријечи могли бисмо рећи да без Бога не постоји адекватна „морална интерпретација феномена“. То је моменат када атеизам води ка – иморализму, укидању моралних вриједности, односно граница које устројавају те вриједности. Стелино (Paolo Stellino), стога, исправно увиђа да:

> Иван не предлаже нову (неморалну) моралност; умјесто тога, његово „све је дозвољено“ оправдава *било коју врсту моралног понашања и арбитрарности*. Не изненађује, стога, да његова позиција о моралности завршава тако што оправдава сваки вид злочина, чак и оцеубиство, које Смердјаков чини (Stellino 2015: 121).

Све је арбитрарно када се укине граница која дијели добро и зло. Бога, као гаранта те границе, убио је човјеко-бог, који сада треба да заузме његово мјесто. Остати на том мјесту знак је да је човјечанство довршило свој „преврат“, да је досегло свој еволутивни максимум. Међутим, управо је останак на таквоме мјесту немогућ. Тешко је човјеку да (п)остане Бог, да ли због „укорењене људске глупости“, којој ће требати можда још „хиљаду година“ да све то схвати, или пак због тога што човјек није *саздан* да на том страшном мјесту постоји – није овдје од великог значаја. Чињеница која јесте од значаја је да Иван промишља о посљедицама заузимања тога мјеста. Изградња иморалистичког свијета, у крајњој линији, мора од некога и да крене, те ваља у пракси провјерити теоријске резултате атеистичке једначине.

> Али, за иморалистичку консеквенцију, када ова бива „практикована“, а он, као подстрекач, увучен у ту „праксу“, он није довољно снажан, и све идеје које су водиле ка том атеистичко-иморалистичком правцу показују се, на крају крајева, као двосмислено-преварантско, подсмешљиво ђаволово дошаптавање (Стојановић 2022: 117).

Иван прећутно „допушта“ Смердјаковљево дјелање. Он је пасивни учесник савршено изведеног злочина. Он није обичан „подстрекач“: не планира убиство нити усмјерава Смердјаковљеве поступке. Он напросто одлази у Чермашњу послије „разговора са паметним човеком“, након чега му „душу“ обузимају и „мрак“ и „туга“ (Dostojevski 1977a: 356–257). При томе, тај „разговор“ обиљежен је прећуткивањима и недореченостима. Оцеубиство јесте *испӣсано* у тим неизговореним реченицама, а *иницирано* одласком. Тај *испӣс* рађен је Смердјаковљевом руком, али га је диктирала Иванова (под)свијест.[7]

7 У трећем разговору са Смердјаковим, Иван ће му рећи: „Бог види (Иван подиже руку у вис) – можда сам и ја био крив, можда сам збиља имао потајну жељу да отац... умре, али, кунем ти се, нисам толико крив као што ти мислиш и можда те уопште нисам подбадао. Не, не, нисам те подбадао!“ (Dostojevski 1977б: 388).

Али, зар је то „кривица“ на коју би се обазирао истински иморалиста-атеиста? Иван не може да издржи посљедице сопствене иморалистичке идеје у пракси. Убијени отац није само „феномен“, него доказ да није све дозвољено, да одређене границе – које не смију да се прекораче – ипак постоје. Смердјаковљевим убиством Иван се освједочава о реалностима етичких норми. Преступ носи са собом интериоризацију кривице – грижу савјести. Ко је гарант те интериоризоване нормативне представе о коју се спотиче Иван? Бог? Сам Иван? Традиција (хришћанска) која је вијековима акумулирала различите врсте забрана са којима је сваки човјек несвјесно повезан? Све су то инстанце (Други) које анулирају резултате изложене иморалистичке једначине, коју је „подсмешљиво ђаволово дошаптавање“ покренуло у младом Ивановом духу. Након преступа слиједи казна – раздирање изнутра и, на крају, лудило. Казна која, без обзира на снагу духа и неумољивост еуклидовске логике, не може бити уклоњена рационализацијом. Иван ће тако, измучен сновиђењем, пренијети Аљоши ђаволове ријечи:

> Савест! Шта је то савест? Ја је сам правим. Зашто се ја мучим? По навици! По општој човечанској навици током седам хиљада година. Кад је тако, одвикнимо се и будимо као богови (Dostojevski 1977б: 416).

„Општа човечанска навика“ уништила је велику иморалистичку идеју. Да ли је име те навике *Бог*, *човјек* или *традиција*, можемо оставити по страни. Битно је да човјек нема снагу да се супротстави тој сили која има могућност да легитимизује етичке (симболичке) поретке. И да у свијету који је Достојевски створио преступ мора бити кажњен.

> Међутим, оно што је код Достојевског важно јесте да се покаже следеће: како онај ко *мисли* као Иван, тако и онај ко *чини* као Смердјаков не може ни у ком случају бити као „Бог“. [...] Али, ни онај ко *не чини* оно што би морао чинити, и не супротставља се злочину, не може избећи санкцију савести (Стојановић 2022: 118).

Но, идеје остављају трагове. Нарочито идеје које треба да свједоче о величини човјечијој. Ако су за Ивана та разматрања била само теоријска хвалисања једног „филозофа“, за Смердјакова су практичне импликације тих ријечи представљале озбиљну ствар. Гарант те озбиљности (што је, разумије се, нова инстанца легитимитета) био је Иван. Иванова памет оставила је дубок утисак на Смердјакова. Он је зато хтио да његову најсмјелију идеју изведе до краја, у пракси. Током треће Иванове посјете Смердјакову, овај му признаје:

> Тако сте ме, уистину, ви учили, и много тога сте ми таквих ствари причали: јер ако бога бесконачног нема, онда нема никакве ни врлине, и уопште није ни потребно. То сте ви доиста говорили. А ја сам после закључио да је збиља тако (Dostojevski 1977б: 389).

Видјевши свога „учитеља“ „узнемиреног“, Смердјаков не увиђа само да је идеја била неостварива у пракси, него да Иван није „легитимизујућа инстанца“ која може да оправда практичне консеквенце те идеје. Па имлицитно и да оправда самога Смердјакова, са којим би тако ступио у нераскидиви савез у злочину, али злочину са вишим циљем. Злочину са идејом. Смердјаков се разочарава не у идеју (јер он у Бога није повјеровао до смрти), него у Ивана. На крају, ученик се убија зато што остаје сам, насамарен и искоришћен од учитеља који није издржао практичне консеквенце своје теорије.

Б) Антитеизам – побуна

Одбацивање Бога и моралних норми би, из Иванове перспективе, представљало сувише једноставан начин да се изађе из егзистенцијално-моралног парадокса (садржаног у питању: откуд зло на земљи) у који је човјечанство, очигледно не својом вољом, увучено. Питање Божијег постојања – као инстанце која има моћ, или за коју *се тврди* да има моћ да доведе у ред хаос (зла) на земљи (учинивши га смисленим, оправданим, итд.) – за Ивана, стога, не може бити тако олако ријешено и одбачено атеистичко-иморалистичком формулом. На то га прозорљиво упозорава старац Зосима:

> Ако се не може решити у позитивном смислу, онда се никад неће решти ни у негативном, ви сами знате то својство свога срца; и у томе је сва мука његова. Но благодарите творцу што вам је дао срце узвишено, способно да се мучи таквом муком – „о узвишеном мудровати и узвишено тражити, јер наш је боравак на небесима“. Нека вам да бог да вас решење вашега срца затекне још на земљи, и нека бог благослови путеве ваше (Dostojevski 1977a: 91).

Иваново „срце“ се колеба између вјеровања и невјеровања у Божије постојање, те између прихватања свијета (са свим његовим несавршеностима, али и привлачностима које „уживање у лепљивим листићима“ може да пружи[8]), и његовог одбацивања. Он не може да начини „коначан“ избор, те је стога и у стању да се поиграва резултатима сопствених етичких и (а)теистичких калкулација.

> Како да опишемо Ивана Карамазова у контексту његових религијских или не-религијских убјеђења? Да ли је он атеиста, агностик или незадовољни вјерник? Истина је да Иван није посвећен ниједној од ових позиција; он је, изнад свега, човјек разума, интелектуалац, који ужива у изучавању идеја. Резултат Ивановог интелектуализма, међутим, јесте неодлучност и етичка парализа (Barineau 1994: 377).

8 Смердјаков ће рећи Ивану: „Новац волите, то ја знам, углед и поштовање такође волите, јер сте врло горди, лепоту женску прекомерно волите, а нада све волите живот у мирном изобиљу, и да се ником не морате клањати – то још понајвише“ (Dostojevski 1977б: 389–390).

„Етичка парализа“ не значи, међутим, и етичку неосјетљивост. У супротном, Иван не би доживио нервно растројство. Иван је свјестан моралних норми и неопходности њиховог поштовања. Нема свијета, са Богом у њему, аргументује Иван, у којем би биле оправдане патње невиних створења. Зашто се те патње дозвољавају? Није ли то доказ да свијет није саздан на валидним темељима? Иван хоће чврсте етичке темеље, свијет у којем зло не би било могуће. А уколико зло већ није могуће спријечити, он хоће правду која би дјеловала одмах – пред његовим очима. Не води „интелектуализам“ Ивана ка „етичкој парализи“, како сматра Барино, него обрнуто, етички парализован свијет води Ивана ка „изучавању идеја“ које би могле да објасне, уколико већ не могу да оправдају, устројство тога свијета.

Управо је то „изучавање идеја“ довело Ивана до *Великоī Инквизитора*. Рационализам Иванов резултирао је – побуном против Бога и Божијег устројства свијета. Иванова побуна надахнута је просвјетитељским духом који, ослоњен на разум и науку, тражи одговоре на уочене етичке неправилности. А неправилности је много. Стога је „логично“ тражити од Творца да се положе рачуни. У супротном, ваља одбацити или Творца или свијет који је саздао.

Поглавље *Велики Инквизитор* дио је пете књиге *Карамазових* насловљене *Pro i Contra*,[9] те заједно са поглављем *Побуна* представља темељ Иванове антитеистичке аргументације.[10] Могло би се доказивати да Иван одбацујући Бога заправо одбацује његову највреднију креацију – човјека. Обрнуто такође важи: због *устројства* људске природе, одбацује се – Бог. Шта је то *сувише људско* на шта се устремљује млади филозоф? То је зло које *ствара* човјек. И то не било какво зло, него оно које се чини задовољства ради, самог зла ради.

> Збиља, неки пут се помиње „зверска“ суровост човека, но то је страшно неправично и увредљиво за звери: звер никад не може бити тако свирепа као човек, тако мајсторски, тако уметнички свирепа (Dostojevski 1977a: 304).

Иван скупља новинске чланке који говоре управо о тој „уметничкој свирепости“; то је већ „лепа збирка“ „анегдотица“ чију ризницу Иван дијели с Аљошом. Ризница је пуна свега, али Иван из ње вади само патње дјеце, „иако ће то десет пута смањити јачину [...] аргумената“ (Исто: 303). Тешко, међутим, да то смањује снагу

9 У писму Побједоносцеву (Константин Петрович Победоносцев) Достојевски наводи како поглавље *Pro i Contra* представља „порицање Бога и побијање тог порицања“. „Побијање“ се дешава у поглављу *Руски монах*, и оно треба да се реализује у „посљедњим ријечима умируħег монаха“ (Dostoevsky 1923: 241–242).

10 Ми смо о Ивановом антитеизму, тачније о поглављима *Побуна* и *Велики Инквизитор*, детаљно писали у Malešević 2021, те у овом тексту нећемо улазити у све појединости те аргументације. Овдје ћемо само угрубо оцртати главне контуре ове Иванове тезе, уз неколико напомена које се не могу пронаћи у наведеном раду.

Иванових аргумената; напротив, примјери „из живота“, у којима се описују непојмљиве страхоте и мучења, чине Иванову тезу о свирепости човјечијој јаснијом и непосреднијом. Отуд, питање *смисла* патње, које се након тих примјера експлицитно поставља, мора бити одбачено већ у начелу. Иван нашироко говори о техникама мучења које су примјењивали Турци над покореним становништвом. Из „збирке“ нарочито издваја: сјечење утробе да би се фетус набио на копље пред очима мајке, наређење помахниталог генерала да се на дијете које је повриједило пса „напујда чопор ловачких паса“ и злостављање петогодишње дјевојчице од стране родитеља садиста, који су „јој премазивали све лице њеним изметом и нагонили је да једе тај измет, и то ју је мати, мати нагонила! [...] разумеш ли ти ту бесмислицу, пријатељу мој и брате мој, искушениче мој божји и смирени, разумеш ли зашто је та бесмислица потребна и створена!“ (Исто: 309). Таква „бесмислица“ не може да се разумије. Човјек чини зло упркос здравом разуму. У томе он надилази звијер. Чему таква суровост? пита се Иван. Ако је та суровост неопходна да би се досегла нека „вечна хармонија“, онда је читава та аритметика напросто – погрешна. Једна „сузица детенцета“ вриједи више него та хармонија, и не смије се *таква* патња полагати (и жртвовати) у темеље будуће људске среће. Иван закључује:

> Ја нећу хармонију, из љубави према човечанству је нећу. Боље да останем са патњама неосвећеним. Боље да ја останем при неосвећеној патњи својој и при свом неутољеном негодовању својем, *па макар и не био у праву*. Сувише скупо цене ту хармонију, није за наш џеп да толико платимо улазницу. И стога ја журим да своју улазницу вратим. Ако сам поштен човек, ја сам дужан да је вратим што пре. То и чиним. Не да не прихватам бога, Аљоша, него му само улазницу, са највећим поштовањем, враћам натраг (Исто: 313).

Иван „враћа улазницу“ Богу који је створио *овакав* свијет; зло не може да се рационализује и да се, попут дијела неког мозаика, уклопи у ширу слику егзистенцијалног смисла који ће у коначници да доведе до – хармоније и обећане правде. Правда за мученике и злочинце не мијења ништа: зло се *већ* десило, и оно не може бити избрисано. Суровости и мучења не могу да се пониште: то је свијет који је *Бог створио*, то је свијет због којег се Он мора позвати на одговорност. Уколико је то немогуће, онда је „дужност“ „поштеног човека“ да свијет са *таквом* моралном аритметиком – одбаци. Укратко, Иван се буни.

Међутим, Бог је Ивану (већ) одговорио. Христос је дошао на земљу да искупи гријехе људске. Дошао је, како Аљоша примјећује, да би се „зграда“ „хармоније“ на њему и „зидала“ (Исто: 314). И није мала цијена Божијег давања. Распети син Божији и „невина крв“ његова требало је да оперу гријехе човјечанства. То је био знак свеоп-

штег опраштања и пут ка новом човјеку, који је сада, у Христу, имао да нађе своје преображење и спасење. Уколико то жели, наравно. Поема *Велики Инквизитор* дата је као „одговор" на ову примједбу о Христу као спаситељу човјечанства.

Христос, у Ивановој поеми, долази у шеснаествјековну Шпанију да посјети „народ који се мучио, који је патио, који је био смрадно грешан, али који га је детињски волео" (Исто: 317). Велики Инквизитор, старац од деведесет година, наређује да се Христос ухапси. Током ноћи Инквизитор долази у Христову тамницу и оптужује га да је људима дао слободу не разумијевајући, при томе, да човјек – будући „слаб" и „ништаван" – не може да издржи притисак те слободе а да не угрози самога себе.

> Разумеће најзад и сами да се не да ни замислити да слободе и хлеба земаљског буде довољно за све у исто време, јер никада, никада они неће бити кадри међу собом поделити! А увериће се и у то: да не могу никад ни слободни бити, зато што су слаби, порочни, ништавни и бунтовници (Исто: 323).

Инквизитор не вјерује да је човјек кадар да без присиле слиједи Христов пут. Ако неко, слободном вољом, и изабере трновити пут спасења, то ће прије бити изузетак него правило. Милиони ће искористити своју слободу да угоде себи, а не Христу; само „неколико хиљада, па и то богова", могу „хлеб земаљски" замијенити „хлебом небеским". Али за кога је, у том случају, Христос долазио? За одабране, за јаке, за богове на земљи? Инквизитор одбацује такву религиозност и тражи спасење за – све. То спасење ће наступити када се слобода у потпуности укине. Када црква – која више није Божија него оног „страшног и паметног духа" који је кушао Христа – укине слободу, религија ће поробити човјека олакшавши му остатак (грјешног) живота.

> Они ће се дивити нама и сматраће нас за богове зато што смо им се ставили на чело и што смо пристали да подносимо слободу, од које су се они уплашили, па да њима владамо – тако ће им напослетку бити страшно да буду слободни! (Исто: 324).

Човјек, увјерава Инквизитор, само ропство може да подноси; дати људима слободу значи прецијенити њихову природу. Значи не разумјети их, штавише, значи бити неосјетљив према њима.

> Па и ту си судио о људима и сувише високо... [...] кога си узвисио до себе? Кунем ти се, човек је створен слабији и нижи него што си ти о њему мислио! [...] Поштујући га толико, тиме као да си престао да са њиме саосећаш, јер си и сувише много од њега захтевао – и ко то, онај који је човека волео више него самога себе! (Исто: 327).

Христос није разумио људско *биће*, отуд грешка у етичкој једначини. Зло у свијету је посљедица чињенице да је човјек остављен са

слободом. Слободом коју не жели и коју никада није знао правилно да искористи. *Бесмислена суровост* зла представља *остатак* у егзистенцијално-етичкој једначини, који никаква потоња хармонија не може да неутралише, нити надокнади неком пројектованом утопијом. Та *бесмисленост* патње доказ је да „слобода" надилази снагу човјечију. Ето Христове кривице.

Баш као што Иван „враћа улазницу" за Божији свијет, тако и Инквизитор одбија да узме учешћа у религији „јаких". Одузевши људима слободу Инквизитор им допушта да гријеше. Ти гријеси биће контролисани, саобразни њиховој „послушности", и као такви – унапријед опроштени. Инквизитор прави религију за слабе, који ће умјесто права на слободу, стећи право на – гријех. Људи ће гријешити зато што им је то у природи, и биће им опроштено зато што је то једини начин да се међу њима успостави ред. У замјену за слободу, народ ће добити неограничене залихе „хлеба земаљског".

> О, ми ћемо им допустити и да греше. Они су слаби и немоћни, и они ће нас волети као деца зато што ћемо им дозволити да греше. А ми ћемо им казати да ће сваки грех бити искупљен ако буде учињен са нашом дозволом; а дозвољаваћемо им да греше стога што их волимо, а казну за те грехе узећемо, најпосле, на себе. [...] Ми ћемо им дозвољавати, или забрањивати, да живе са својим женама и љубавницама, да имају или да немају деце, – све ће то зависити од њихове послушности – и они ће нам се покоравати радо и весело (Исто: 331).

Народ је већ „преобраћен" и спутан снагом гријеха. Христова слобода би само нарушила успостављени инквизиторски морални еквилибријум. Отуд, како Х. Мурав (Harriet Murav) увиђа, Инквизитор „уклања Бога из историје, замјењујући неизвјесност вјере извјесношћу хљеба и земаљске моћи" (Murav 2004: 764–765). Историјски ток у инквизиторској верзији свијета већ је детерминисан. У тим детерминантама мјеста за Христа нема. *Поема* се завршава тако што Христос љуби „бескрвна деведесетогодишња уста" Инквизиторова.

В) Љубав и опроштај

У писму госпођи Фонвизин (N. D. Fonvisin) из 1854. године, Достојевски ће написати:

> Желим да Вам кажем, о себи, да сам ја дијете овог доба, дијете невјере и скептицизма, и вјероватно (заиста, ја то знам) ће то тако остати до краја мог живота. Како ме је страшно мучила (и мучи ме чак и сада) – ова жудња за вјером, која постаје јача утолико што налазим више доказа против ње (Dostoevsky 1917: 67).

Питање вјере код Достојевског мјерено је параметрима разума и науке. Разум није у стању да *докаже* Божије постојање, отуд се „фи-

лозофска“ разматрања о Богу обично завршавају – атеизмом. Пут ка атеизму може да иде преко антитеизма, и у том „епистемолошком“ скоку огледа се сва моћ „здравог“ разума. Разумије се, одбацивање теодицеје служи, при томе, и као етички став: Ако Бог није *хтио* да овај свијет учини бољим него што јесте, онда – закључује разум – Он није апсолутно добар; уколико пак Бог није *могао* да створи бољи свијет (тачније, уколико је свијет у којем се налазимо најбоље што је могло бити створено а да се при томе назива – свијетом), онда Он није свемоћан. Како спојити ову потенцијалну немоћ и „лажну“ доброту Божију са нашом представом о Богу? Зашто *добри* Бог ствара – *зло*? Ту не може бити (о)правдања.

Да ли су то били „докази“ против вјере, које је разум дошаптавао Достојевском педесетих година, о томе можемо да нагађамо. У писму Побједоносцеву, из 1879, Достојевски, међутим, каже да је „негирање“ Бога у поглављу *Pro i Contra* написао по личном „осјећају“ (Dostoevsky 1923: 241). Дакле, „дијете невјере и скептицизма“ је наставило да живи у духу Достојевског до краја живота.

Ипак, ако *разум* одбацује Бога, *искуство* га често васкрсава. Ако је Достојевског разум довео до атеизма, његова душа, која је скоро на сваком кораку била суочена са злом (смртна пресуда, робија, болест, неимаштина), водила га је непогрешиво ка – Богу. *Таквом* животу био је потребан смисао који разум, са „доказима“ и аналитичким апаратом, није успио да понуди. У наставку писма госпођи Фонвизин, Достојевски додаје:

> Вјерујем да не постоји ништа љупкије, дубље, осјећајније, рационалније, мужевније, и савршеније од Спасиоца. Говорим себи, са љубоморном љубављу, да не само да не постоји нико као Он, него да и не може бити никог као Он. Рећи ћу и више: Уколико би ми неко доказао да је Христос ван истине, и уколико би истина заиста искључивала Христа, радије бих остао са Христом него са истином (Dostoevsky 1917: 67–68).

Искуство и живот овдје су устали против разума и теорије. Христос без истине, за којим би Достојевски пошао, није, међутим, Христос којег жели Иван Карамазов. Иван жели *Христа са истином*, али не било каквом, „вишом“ и недокучивом истином, него истином мјерљивом еуклидовском геометријом. Достојевски, међутим, схвата оно што млади Иван још не увиђа: Христа је немогуће везати и представити еуклидовским параметрима. Живот у себе укључује много више елемената од пуких етичких једначина у којима је Иван нашао грешку. Христос је ту да олакша бол нанесен злом, опрости и врати човјека на прави пут, а не да му укида слободу. Христос се задобија животним искуством, што укључује и *трпљење* зла, а не математичким једначинама и хемијским формулама. Остати са Христом значи остати са животом. И не роптати.

Одговор на Иванова атеистичко-антитеистичка *теоријска* разматрања стиже у шестој књизи, *Руски монах*. Одговор не долази кроз теоријска уопштавања и *контрааргументе*, него посредством животног *искуства* умирућег оца Зосиме. Наиме, Зосимин брат Маркел на самртној постељи доживљава преображење, те од слободоумног скептика, који је одбацивао Бога и „храм Божији", постаје вјерник, задобивши смиреноуман поглед на живот и животне могућности. Маркел ће тако, својој мајци, већ готово на издисају, рећи: „'... живот је рај, и сви смо ми у рају, али ми то нећемо да знамо; али кад бисмо хтели да дознамо, одмах би сутра на целом свету настао рај'" (Dostojevski 1977а: 367). За разлику од Ивановог одбацивања будуће „хармоније", у којој треба да се покаже Божија промисао и *правда*, Маркел ту „хармонију", односно „рај" на земљи, види као већ присутну. И то присутну не због неке накнадне Божије интервенције (коју прижељкује Иван, да би се комплексна етичка једначина ријешила пред његовим очима), него због самог човјечијег устројства, односно оне исте „природе" човјечије на коју се жалио Велики Инквизитор. Рај је потенција садржана у човјеку, довољно је само да он одлучи да раја буде, и рај ће се одмах и створити. Шта је Маркелова визија раја?

> „Још да ти кажем, мајко, да је сваки од нас свима крив, а ја највише од свију. [...] Не знам како да ти протумачим то, али осећам да је тако; и то ме мучи. И како смо ми то живели, љутили се и ништа пре нисмо знали" (Исто: 367–368).

Живот подразумијева одговорност, како сопствену тако и одговорност за брата својега. Зло постоји, али оно није случајно – него је акумулација сваколике људске кривице. Отуд је свако одговоран („крив") за све. Рај започиње освјешћивањем сопствених гријеха. Тек са признањем сопствене кривице може се очекивати и општи преображај свијета. Покајање анулира зло. Ако би се искоријенило зло, рај би наступио одмах. То је „формула" коју Иванов разум нема у свом видокругу, али која је Дмитрију интуитивно јасна. Чекајући пресуду, Дмитриј унапријед прихвата своју епитимију, и ступа на пут покајања.

> Брате, ја сам у себи за ова два последња месеца новог човека осетио, васкрсао је у мени нови човек. [...] Зашто је мени дошло на сан „детенце" у онаквом тренутку? „Зашто је тако јадно оно детенце?" То ми је било пророшtво у оном тренутку! Због тог „детенцета" ја ћу и да пођем на робију. Јер смо сви за све криви. За свако „детенце", јер има мале деце и велике деце. Сви су – „детенце". За све ћу ја да пођем, јер мора неко и за све поћи. Ја нисам убио оца, али морам поћи. Примам! (Dostojevski 1977б: 338).

Патњу дјеце сви треба да окајавају. Свако је узрочник неког зла. То што патња *одређеног* дјетета није непосредна посљедица *одређе-*

ноī дјелања не значи да је учињено зло остало без свог (макар и апстрактног) примаоца. У Дмитријевом случају, конкретно „детенце“ које је остало посредно погођено његовим злом је – Иљуша. Нема невиних у Божијем свијету, али има опроштаја и покајања. Дмитриј преузима како своју, тако и општу кривицу. „Нови човјек“, којег је Дмитриј у себи открио, треба да „васкрсне“ у томе покајању. И да себи (и другима) отвори врата раја на земљи, врата кроз која је Маркел већ прошао.

Опростити, међутим, није довољно. Да би се покајање извршило, потребна је љубав. Волјети све око себе истинском, активном љубављу, јесте знак да се саображавамо са Христом. Зосима учи:

> Браћо, не бојте се грехова људских, волите човека и у греху његовом, јер је та слика божанске љубави врхунац љубави на земљи. Волите све божје створове, и целину и свако зрно песка. Сваки листић, сваку зраку божју волите. Волите животиње, волите биље, волите сваку ствар. Будеш ли волео сваку ствар – и тајну ћеш божју разумети у стварима. А схватиш ли је једном, ти ћеш је после неуморно упознавати све даље и више, свакодневно. [...] Децу волите нарочито, јер и она су безгрешна као анђели, и живе да би нас радовала, ради чишћења срдаца наших, као неки путоказ за нас (Dostojevski 1977a: 405).

Свијет је, као и човјек, Божија креација, али зло, иако га Господ допушта, долази од човјека – од недостатка љубави. Све треба волјети и сваког разумјети.[11] Треба прихватити кривицу – своју и туђу. Тек *након* што се испуне ти предуслови, долази вјера. У поглављу *Маловерна дама*, умјесто „доказа“ за вјеру Зосима се ослања на „искуство делотворне љубави“:

> Постарајте се да волите своје ближње стварно и неуморно. Према томе како будете успевали у љубави, ви ћете се и убеђивати и о постојању бога и о бесмртности душе своје. А ако дођете до потпуног самопрегора у љубави према ближњем, тада ћете несумњиво поверовати, и никаква сумња неће моћи ни ући у вашу душу. То је испитано, то је тачно (Исто: 73).

Не чине се добра дјела због вјере, него обрнуто: добра дјела, чињена у име истинске љубави, природно ће пробудити вјеру у човјеку. Ка Христу се *стреми*, а не креће се *од* њега. Само такав живот испуњава човјечију природу сврхом и миром. Чак и уколико је гријех велики, снага покајања и љубави може да доведе до раја и мира у души. „Тајанственог посјетиоца“, који се колеба да призна злочин, старац Зосима суочава са сљедећим стиховима из Јеванђеља:

---

11 Ана Берман (Anna Berman) увиђа како ова свеопшта химна љубави, опроштаја и прихватања кривице, није примјењена на Смердјакова. Чак ни Аљоша нема милости према њему. Одбачени лакеј (и брат!), понижаван од рођења, не наилази, до краја свог живота, ни на најмање разумијевање. „Достојевски не нуди објашњење овог Аљошиног пропуста, и ја сам такође у немогућности да га објасним“ (Berman 2009: 278).

„Заиста, заиста вам кажем: ако зрно пшенично паднувши на земљу не умре, онда једно остане; ако ли умре, много рода роди“ (Јован, 12. 24). Препород започиње смрћу старог, гријеховног живота. Баш као што је Дмитриј пронашао у себи „васкрслог човека“ након прихватања „опште кривице“, тако и непознати Зосимин посјетилац проналази мир у души након признања свог злочина. Он се исповједа:

> Бог се сажалио нада мном и зове ме к себи. Знам да умирем, али осећам радост и мир, после толиких година први пут. Одједном сам осетио у души рај, чим сам учинио оно што је било потребно (Исто: 369).

Млади Иљуша представља још једно (можда и најплодније) зрно пшенично, чија смрт обећава „много рода“. На његовом гробу окупљена дјечица, заједно са Аљошом, заклињу се на „доброту“ и „поштење“, као и да никада неће заборавити „један другог“.

> А ко нас је сјединио у том добром и лепом осећању, којег ћемо се увек, целог живота сећати и кога желимо да се сећамо, ко ако не Иљуша, добри дечак, мили дечак, нама заувек драги дечак! Не заборавимо га никад, вечан му и леп спомен у нашим срцима, одсада и заувек (Dostojevski 1977б: 568).

Дио без којег се (не) може

А) Ричард Брукс. *Браћа Карамазови*, 1958. / Richard Brooks. *The Brothers Karamazov*, 1958.

Ричард Брукс (Richard Brooks) 1958. године режира *Браћу Карамазове (The Brothers Karamazov)*. Бруксова *интерпретација* романа центрирана је око Дмитрија Карамазова, поносног официра који се бори за љубав младе Грушењке. Супарник му је отац, Фјодор Павлович Карамазов, стари развратник који новцем парира младоме Дмитрију. Док Дмитриј одлази за Грушењком у оближње село, слуга Смердјаков убија Фјодора Павловича. Дмитриј бива оптужен за убиство. Последње сцене филма показују Дмитрија и Грушењку који бјеже ка „граници“. (Запутили су се највјероватније у Америку.) У организацију бјекства укључени су и Иван и Аљоша, који лично подмићује Дмитријеве чуваре. Међутим, током бјекства, Дмитриј одлучује да се врати како би упутио извињење Иљуши и оцу његовом, због претходно нанесене увреде, упркос примједби стражара да је „потјера за њима већ почела“. Након извињења, смртно болесни Иљуша моментално – оздравља, сугеришући оцу, сиромашном капетану Снјегирјову, да опрости Дмитрију. Дјечак и отац се грле, при чему препорођени Иљуша говори оцу како је „поносан на њега“. Завршна сцена филма приказује Аљошу који, испред куће Снјегирјова, испраћа кочију (која се губи у даљини), са Дмитријем и Грушењком.

У Бруксовој интерпретацији *Карамазових* нема мјеста филозофији. Постоје, истина, назнаке атеистичко-иморалистичких формулација, али те назнаке дате су без одговарајућег контекста и садржајније елаборације Иванових мисли. Тако деконтекстуализовани филозофски фрагменти немају снагу да представе детаљно разрађен „поглед на свијет", него служе да се оправда сижејно-мотивациона линија романа: Иван–Смердјаков. Лишене ширег смисаоног оквира, ове спорадично убачене филозофеме кваре динамику и природност појединих сцена.

Први дијалог између Ивана и Смердјакова дешава се на жељезничкој станици. Смердјаков примјећује како Иван не личи на Дмитрија, како је, „чим је стигао јуче", схватио да је он „другачији" од друге браће („интелигентнији, храбрији, мудрији"). Одмах потом Смердјаков вади из џепа новине са Ивановим чланком, из којег гласно чита главне тезе:

> (Смердјаков чита Иванов чланак): Ништа на свијету не може натјерати човјека да воли своје сусједе. (Затвара чланак и понавља напамет.) Ако Бога нема, онда ништа не може бити неморално. Све постаје законито, чак и злочин. Злочин постаје, не само законит, већ и неизбјежан.[12]

Лијеп љетни дан, градска врева и ужурбаност карактеристична за близину жељезничке станице (чак и данас) – ето мјеста гдје је Брукс нашао за сходно да убаци и сажме читав један „филозофски поглед на свијет". И то како? Уз Иванов ноншалантни ход који омета Смердјаковљево дивљење и – цитирање. „Ако нема Бога, ништа није неморално", рецитује Смердјаков, и утире пут једној мотивационој линији на бази које се „разумијева" касније почињено убиство. Међутим, исказу „ако нема бога, ништа није неморално", недостаје допуна коју налазимо у роману: онда је „све дозвољено". Постоји разлика: у првом случају атеизам води у аморализам (неморалност), а у другом случају атеизам води у иморализам (брисање етичких граница уопште). Аморализам не подразумијева укидање етичких граница – чинити злочине може се са пуном свијешћу о преступу. Иморализам, са друге стране, негирајући етичку границу, негира и *смисао преступа као таквог* – ако нема границе која детерминише преступ, онда, логично, нема ни преступа. У иморализму, дакле, нема „доброг и лошег", постоји само феномен, док аморализам, кршећи норму, аксиолошки детерминише сам тај преступни акт као *неморални* феномен. Да ли је Смердјаков (па и сам режисер) био свјестан ове разлике, није од великог значаја. Оно што јесте од значаја је да је Иванова атеистичко-иморалистичка „формула" из романа сведена, у Бруксовој филмској интерпретацији, на атеистичко-аморалистички афоризам.

12 Преводи наведених филмских цитата у тексту су ауторови.

О Ивановом антитеизму, са друге стране, у Бруксовој адаптацији *Карамазових* нема ни ријечи. Тиме је гледалац остао лишен не само, структурно гледано, централне Иванове тезе која представља један од одговора на питање „Да ли постоји Бог?“, него, у филозофском смислу, најдосљедније изведене аргументације која се базира на немогућности (моралног) оправдања Бога (па имплицитно и Божијег постојања) усљед присутности зла у свијету. То је условило изостављање сцене која приказује Ивана и Аљошу у крчми, гдје се, поред Иванове „побуне“ против Бога, упознајемо са поемом о Инквизитору. Овим је изгубљена не само концептуална окосница *Карамазових*, тј. дио без којег овај роман не може бити *ïравилно* схваћен, него је пропуштена прилика да се, кроз дијалошку размјену мишљења, увјерљивије профилишу различити карактери (односно различите „филозофске позиције“ или погледи на свијет) двојице браће.

Питање о постојању Бога поставља се међутим поново, у бурлескној сцени између коњаком развесељеног Фјодора Павловича и синова му – Аљоше и Ивана.

> Фјодор Павлович: Постоји ли Бог? Постоји ли?
> Иван: Не.
> Фјодор Павлович: Алексеј?
> Аљоша: Да.
> Фјодор Павлович: Мора постојати нека врста бесмртности. Неки живот након смрти, неки мали... малецни.
> Иван: Не постоји бесмртност.
> Фјодор Павлович: Не постоји?
> Иван: Не.
> Фјодор Павлович: Рецимо... рецимо да нешто постоји... послије смрти. Било шта је боље ни од чега.
> Иван: Ништа не постоји.
> Аљоша: У Богу ћете пронаћи бесмртност.
> Фјодор Павлович: Можеш ли то доказати?
> Аљоша: Вјера не тражи доказ.
> Фјодор Павлович: Иване, посљедњи пут те питам, постоји ли Бог или не? Озбиљно те питам.
> Иван: Посљедњи пут ти кажем да Бог не постоји.
> Аљоша: Жао ми вас је.
> Иван: Зашто? Зато што Бог не постоји?
> Аљоша: Зато што желите вјеровати... а не можете.
> Иван: Већини људи је потребно нешто у шта ће вјеровати, нешто много моћније од њих самих. И зато, ако Бог не постоји, измислиће га.
> Фјодор Павлович: А шта ће бити са мном? Ја не прихватам ништавило.

Фјодор Павлович, развратник и атеиста, забаве ради од синова тражи „разјашњење“ о Богу и бесмртности људске душе. Сцена, и поред маестралне изведбе Лија Ц. Коба (Lee J. Cobb), остаје неприродна због неувјерљивих перформанса Ричарда Бејзхарта (Richard Basehart) и Вилијама Шатнера (William Shatner), који више подсјећају на трговце јефтиним флоскулама него на људе који су смисао своје егзистенције подредили одговору на питање о Божијем постојању. Треба додати и да Аљошин исказ: „Зато што желите вјеровати... а не можете“, остаје нејасан у контексту Фјодора Павловича. Ни у роману, али ни у Бруксовој филмској интерпретацији, Фјодор Павлович ни у једном моменту није озбиљно „зажелио“ вјеру у Бога. За Драгана Стојановића, Фјодор Павлович остаје једини „прави атеиста“ у роману. Управо због тога он је у стању да се „шегачи са Богом и вечним животом, не преза од тога да хули“ (2022: 127). Наведене Аљошине ријечи дјелују несаобразно његовом карактеру: он се не сажаљева на „невјернике“, нити аргументима инсистира на постојању Бога, него, попут старца Зосиме, својим животом (понашањем) и искуством, свједочи вјеру у (постојање) Христа. Отуд, умјесто сажаљења, Аљоша свима (па и невјерницима) приступа са разумијевањем. Он разумије доба у којем се налази, разумије неумољивост позитивистичке науке, па имплицитно и (за неке људе) немогућност *истинског* прихватања Христа. Таквом уму, затрованом и заробљеном научним истинама, он супротставља „срце“, односно онај аспект људске егзистенције који је у стању да доживи Христа, и да живи христоликим смирењем на земљи. У књизи, Аљоша одговара Фјодору Павловичу: „Ја ваше мисли знам. Срце вам је боље од главе“ (Dostojevski 1977a: 173). У „главу“ очеву Аљоша се не узда много, али за срце његово још има наде. Зосимин ученик, ријечју, не одустаје од човјека: свако носи у себи клицу способну за преображај и покајање, чак и стари Карамазов.

Разговор између Ивана и Смердјакова, након убиства, заокружује атеистичко-аморалистичку мотивациону раван филма. Наук који је Смердјаков примио кроз Иванов текст задобија своју практичну примјену убиством Фјодора Павловича. Ученик је извршио задатак: будући да није вјеровао у Бога, одлучио је да дјела сходно теоријским разматрањима Ивановим. Међутим, након убиства оца испоставља се да учитељ није спреман да прихвати консеквенце сопствене идеје. Смердјаков ће замјерити Ивану: „Ти си преварант. Вјерујеш... вјерујеш у Бога!“; „Ти и твоје велике ријечи! Никад не мислиш оно што кажеш!“ Договор је подразумијевао (имплицитно) одбацивање Бога. Нема неморалности само ако Бог не постоји. Буђење савјести у Ивану значи, из Смердјаковљеве перспективе, да он (ипак) вјерује у Бога. (Или да није сигуран у његово непостојање, што за младог ученика са жељезничке станице не мијења много.) Стога се ученик дубоко разочарава у свог учитеља. Иван узима новац и излази из

просторије, остављајући за собом уплаканог Смердјакова, који потом извршава самоубиство. На суђењу, Иван постаје свјестан немогућности да се издрже консеквенце атеистичко-аморалистичке једначине, и у бунилу закључује: „Моје теорије су лажне и није све дозвољено“, након чега се камера окреће задовољном и поносном Аљошином погледу. Иван се грли са Дмитријем док се судском салом ори аплауз. Адвокат одбране користи се емотивним тренутком да би „захтјевао од суда да одбаци случај“, закључујући: „Очигледно је оптужени невин.“

Мотив препорода кроз патњу присутан је у Бруксовој интерпретацији *Карамазових*. Прво Аљоша објашњава Ивану зашто се Зосима поклонио Дмитрију („Зато што је у њему видио велику бол“), да би на самом суђењу Дмитриј, обраћајући се судијама, рекао:

> Имам неутољиву жеђ за животом, господине. Желим живјети. Желим бити поново рођен. А за то морам бити кажњен. Без казне нема ни спасења. А без спасења нема ни поновног рођења. Али казните ме за моје гријехе.

Другим ријечима, Дмитриј не жели да прихвати свеопшту (а понајмање Смердјаковљеву) кривицу, него само своју. Он хоће да буде поново рођен, али окајавајући *сопствене* гријехе. Ако судије нису у стању да измјере адекватну пропорцију те кривице, Дмитриј ће (уз помоћ браће) бити свој судија – и одустаће (бјекством) од испаштања за Смердјаковљев злочин. Док се у Бруксовој интерпретацији *Карамазових* Дмитријево „одустајање од испаштања“ материјализује кроз бјекство, дотле се у књизи бјекство помиње само као могућност. Ово „одустајање од испаштања“, међутим, налази се и у самом роману. Аљоша лично предлаже Дмитрију да бјежи, сугеришући му да је „крст“ који је намјенио себи (тиме што би, маркеловски, преузео и кривицу других), ипак претежак за њега.

> Чуј, дакле: ти ниси спреман, и није за тебе такав крст. И не само то: теби, тако неспремном, и не треба такав великомученички крст. Да си убио оца, ја бих жалио што одбацујеш свој крст. Но ти си невин, и такав је крст и сувише тежак за тебе. Ти си хтео да патњом створиш од себе другог човека, а по моме схватању, треба само да имаш пред очима тог другог човека, увек, целог свог века, и ма куд да побегнеш, и то је од тебе доста (Dostojevski 1977б: 553).

Може се поставити питање да ли је ово одустајање од „крста“ мотивациона грешка коју Достојевски, па посљедично и Брукс, прави када је у питању Дмитриј. Дмитриј је својом патњом требало да посвједочи о Маркеловој визији раја, те да кроз прихватање кривице (чак и кривице која није његова) подстакне васкрсење „новог човјека“. Бијегом Дмитријевим мотивациони лук романа (кривица – испаштање – спасење) би се у потпуности прекинуо. Одустајањем

од робије деградирао би се и „филозофски аспект“ *Карамазових*, који смо означили као *љубав – опрошта*ј. Умјесто прихватања крста (чак и „туђег“), *текст* нас оставља са потенцијом једне разблажене и апстрактне патње. („Ево шта сам смислио и одлучио“, говори Дмитриј Аљоши, „ако и побегнем, и то с новцем и пасошем, и чак у Америку, мене још храбри мисао да нећу побећи на радост и срећу, већ заиста на другу робију која можда није гора од ове“ (Dostojevski 1977б: 554). Дмитриј (или Достојевски) гријеши: то не би био исти крст. У сваком случају, то не би био онај крст због којег се Зосима поклонио Дмитрију. Отуд је „бијег“ код Достојевског, иако *оправдан* Аљошиним благословом, и даље неизвјестан. (У тексту се о успјеху припремљеног плана за бјекство – не говори.) За Брукса, чији *текст* не познаје принцип испаштања због свеопште кривице, та неизвјесност не постоји, те је одлука о бјекству донесена без етичких двоумљења. Сходно томе, ни хришћанска визија раја, која у роману представља „побијање порицања“ Божијег постојања, код Брукса, природно, не налази своје мјесто.

Б) Иван Пирјев, Кирил Лавров, Михаил Уљанов. *Браћа Карамазови*, 1969. / Иван Пырьев, Кирилл Лавров, Михаил Ульянов. *Братья Карамазовы*, 1969.

Иван Пирјев снима филм *Браћа Карамазови* 1969. године. За разлику од Бруксове филмске интерпретације, Пирјев не мијења крај романа – посљедња сцена приказује Дмитрија који, окован, са другим осуђеницима, одлази пут Сибира. Грушењка креће за њим. О бјекству нема ни помена.

Почетак филма прати Дмитрија који жури на састанак код старца Зосиме. Код Зосиме су већ окупљена браћа Аљоша и Иван, отац Фјодор Павлович, Миусов, и неколико монаха. (Ту су, такође, Ракитин, посједник Максимов и вјероватно млади Калганов, који не узимају учешће у разговору.) Док у роману атеистичко-иморалистичку позицију Иванову преноси Мисуов, Пирјев се одлучује да „идеју“ о односу између *врлине и бесмртности* изложи лично Иван:

> Уколико има и уколико је било љубави на земљи до данас, то није дошло из природног закона, него, просто, због вјере у бесмртност. Када се та вјера коју човјечанство гаји према бесмртности искоријени, не само љубав, него и жива снага која продужује живот, одједном ће да пресахну. Без вјере у бесмртност, ништа не би било неморално. Све би било дозвољено, дословно све, од егоизма до злодјела. И не само дозвољено, него признато као најразумнији и неопходни излаз из његовог положаја.

Пирјев, скоро од ријечи до ријечи, Миусовљеву интерпретацију Иванових пређашњих исказа – приписује самом Ивану. То нам олакшава интерпретативну позицију пошто не треба да се пи-

тамо у којој мјери је Миусовљева интерпретација Иванових ријечи прецизна. (Као што је то случај у роману.) Иван, дакле, тврди да живот без бесмртности укида а) љубав и б) живу снагу која продужује живот, те из тога даље изводи в) аморалистичке и г) иморалистичке консеквенце. Свијет без Бога и бесмртности водио би у неморал зато што нема инстанце (бесмртнога Бога) која би кажњавала преступ. У том случају, „све би било дозвољено", односно сам смисао преступа био би доведен у питање пошто не би било могуће успоставити *границу* која би детерминисала етичку аксиологију. Пирјев је, ријечју, успио да изложи главне „филозофске" консеквенце атеистичке позиције Иванове прилично прецизно и језгровито. Иван сумира своје излагање исказом да „нема врлине, уколико нема бесмртности".

Да ли ће, међутим, врлина, заједно са човјечанством, у потпуности да нестане након што се заврши са идејом Бога? Видјели смо у роману да Иван у *Геолошком преврату* сматра да ће се „срећа и радост на овдашњем свету" појавити тек након што човјечанство одбаци Бога. Пирјев такође суочава Ивана са ђаволом, односно са самим собом. Иако се назив поеме не помиње, смисао из *Превратa* остаје очуван: Ђаво, кроз бјесомучну вртоглавицу, говори Ивану:

> Слушај, дошло је вријеме да се уништи идеја Бога у човјечанству. Одатле треба започети! Чим се човјечанство одрекне Бога, човјек ће се надахнути духом титанске гордости, и појавиће се човјеко-бог. И наравно, сходно том новом рангу, човјек ће лако прескочити преко било које бивше моралне препреке! Нема закона за Бога! Све ће бити дозвољено, то је сва суштина.

Ивана буди куцање. Аљоша му прекида једну мору, да би га увео у другу –„Смердјаков се", довикује му брат усред олујне вејавице, „објесио". Умјесто човјеко-бога који због свог природног устројства гази преко „бивших моралних препрека", камера показује Ивана – уплашеног и растројеног. Умно растројство Иваново почело је одраније, приликом последњег разговора са Смердјаковим. И овдје се атеистичко-иморалистички сижејно мотивациони ток *Карамазових* завршава Смердјаковљевим признањем убиства и разочарањем у учитеља. Смердјаков схвата да је његов човјеко-бог заправо – обичан човјек. Истина, човјек разметљив и паметан, али ипак само човјек. Са свијешћу о познању добра и зла. Са свијешћу о моралној *граници* и њеном *прекорачењу*. И савјешћу. У трошној соби, скрхан грозницом, Иван прима резигниран прекор од Смердјакова: „Некада сте били храбри. Некада сте говорили: 'Све је дозвољено.' А сада сте тако уплашени. Хоћете ли чаја?" Чај, међутим, не помаже: некада храбри човјек схватио је да је саучесник у злочину који није починио и да, ипак – није све дозвољено.

Антитеистички аспект *Карамазових* представља, са становишта режисерског рјешења, најхрабрији Пирјевљев потез екранизације филозофије. Смјештени у крчми, Аљоша и Иван упознају се кроз разговор о смислу живота у Божијем свијету. Сцена *разговора* траје пуних осам минута. Ево како руски режисер представља Иванову побуну:

> Добро, рећи ћу ти отворено и једноставно: (Пауза.) Прихватам Бога. Прихватам његову мудрост и сврху, која је нама у потпуности непозната. Вјерујем у ред, у смисао живота. Итд., итд. Много ријечи је било смишљено на ову тему. Али у коначници, ја не прихватам овај Божији свијет. Имам дјечачко увјерење да ће се, на крају крајева, страдања људска залијечити и изгладити. Да ће сва та нападна комедија људских противрјечности ишчезнути као патетична фатаморгана. Да ће се на крају, у сутону свијета, у моменту вјечне хармоније, појавити, и да ће бити обзнањено, нешто толико драгоцјено што ће задовољити сва срца, искупити сву људску злобу и крвопролиће. Задовољење неће учинити могућим само опроштај, него ће, такође, оправдати све што се десило са човјеком током свих ових вијекова. Нека све ово постане истина, и нека се обзнани! Али ја не прихватам Божији свијет, и не желим да га прихватим. (Пауза.) То је моја есенција, Аљоша. То је моја теза.

Аљоша, потом, од Ивана тражи додатна објашњења у вези с исказом да „не прихвата свијет", након чега старији брат наставља с аргументацијом:

> Био једном један генерал, са везама у високом друштву и врло богат посједник. Имао је двије хиљаде душа. Имао је стотине паса у својим псетарницама и скоро стотину псара. И једнога дана дечко међу његовим слугама, мали дечак, од осам година, баци се некако у игри каменом, и повриједи шапу једног од генералових омиљених паса. „Зашто мој омиљени пас храмље?", упита генерал. Речено му је да је овај дјечак бацио камен на њега и повриједио му шапу. „Држите га!" нареди генерал. Узеше га, узеше га од матере његове. Закључаше га преко ноћи. Ујутро, у зору, генерал изјаха у пуној опреми за лов. Био је окружен чанколизима, псима, псарима, ловцима, сви на коњима. Унаоколо скупљена чељад, ради поуке, а испред свих мати малога кривца. Изводе дјечака из затвора. Генерал заповиједа да дијете свуку. Дијете свлаче, скидају до гола! Оно дрхти, излудјело је од страха, али не усуђује се да пусти гласа. „Тјерај га!" командује генерал. „Трчи, трчи!" довикују ловци. „Нападните га!" урла генерал пустивши читав чопор ловачких паса на њега. Пред мајчиним очима пси су растргли дјечака, у парампарчад...!

Пирјев не скраћује антитеистичку аргументацију Иванову, него је – скоро од ријечи до ријечи какву је налазимо изложену у роману – пушта да се логички досљедно развија на екрану. Сцена дјечакове смрти усљед генералове помахниталости, испричана је, како видимо, у цјелости. Друге двије сцене у вези са патњом дјеце,

које проналазимо у роману (набијања фетуса на копље и мучење петогодишње дјевојчице), изостављене су из Иванове аргументације. Међутим, поента је остала: Како је Господ могао да дозволи стварање *оваквоī* свијета? Свијета у којем су стравичне патње могуће? И то чије патње? Невине дјечице која још „нису појела јабуку". Узбуђени Иван не може мирно да настави даље излагање. Он устаје, долази до зида крчме, окреће леђа Аљоши, те узнемирено додаје:

> Иван: Ја сам стеница, стеница! Признајем да не могу разумјети зашто је све уређено на такав начин. Људе треба кривити за то. Рај им је био дат. Ипак, жељели су слободу и украли су ватру са небеса. Зашто их сажаљевати? Уколико су они морали да пате да би купили себи вјечну хармонију, зашто су дјеца увучена у све то? Реци ми, Алексеју, да ли би, градећи зграду судбе човјечанске са намјером да на крају учиниш људе срећним, да им даш мир и спокојство, измучио једно од тих малих створења, само једно дјетенце?
>
> Аљоша: Не, не бих. Али постоји биће које може опростити све, опростити свима једном за свагда. Њему ће се и ускликнути: „У праву си, о Господе", и тада ће се сва небеса и пакао ујединити у једном гласу похвале. Ти си заборавио на њега, Иване.
>
> Иван: Не, нисам. Али ја не желим да кличем „У праву си, о Господе" након што сам видио мајку и мучитеља чији су пси управо растргли њеног сина у парампарчад, како се грле. Не желим то! Док још имам времена, журим да узмем ствар у своје руке.
>
> Аљоша: То је побуна! Побуна!

Главни аргументи Иванове „побуне" су оцртани. Храброст режисера да у редукованој дијалошкој форми допусти главном јунаку осмоминутни филозофски „експозе" – исплатила се. Дубина Ивановог лика, са овом епизодом, приказана је у потпуности. Наравно, бриљантни глумачки перформанс Кирила Лаврова потпомогао је изграђивање комплексности Ивановог карактера. Промјена интонације, одлично дочараног узбуђења, ганутости и срџбе, допринијеле су да ова осмоминутна „филозофска представа" буде изведена вјерно и – занимљиво. Гледалац се заиста идентификује са Ивановим болом и „побуном." Његови аргументи, стога, не представљају застој у наративном приказивању (да би се образложила „идеја"), него су од суштинске важности за правилно схватање цјелине дјела, те се јављају као пријемчива логичка (теоријска) вјежба којом се покушава контекстуализовати проблем зла на земљи, вјежба у којој гледалац, преко Ивана, активно узима маха. Гледалац жели „одговор". Одговор који Аљоша, нажалост, није у стању да пружи. Његово позивање на Христа остаје неувјерљиво и, без *Поеме о Великом Инквизитору*, помало ван контекста. Нажалост, Пирјев о *Поеми*, која би, логички и хронолошки, требало да слиједи након Аљошине примједбе – не каже ништа. Иван (и инвестирани гледа-

лац), стиче се утисак, тако излази као „побједник“ у дијалогу у којем Аљоша једва и да учествује.

Одговор Ивану, наравно, треба да стигне посредно, кроз исповијести и поуке умирућег оца Зосиме. Међутим, ако је Пирјев на објашњење Иванове „побуне“ издвојио осам минута да би се правилно оцртала комплексност антитеистичке аргументације, дотле је Зосимина „контрааргументација“ приказана доста штуро, у свега тридесетак секунди. Аљоша, улазећи тихо у манастирски скит, чује како старац Зосима учи окупљену братију:

> Знајте, оци, свако од нас крив је свима и за све на земљи. Излијечите патње ваше, волите своје сусједе. И тада ће сваки од вас бити у стању да задобије читав свијет љубављу, и да опере свјетске гријехове својим сузама.

Ова аргументативна диспропорција остаје највећа мана Пирјевљеве екранизације филозофије у *Карамазовима*. Богатство Зосиминог живота остало је гледаоцима непознато. Иванова побуна против Бога и Божијег свијета, тако, овдје, није наишла на свој пандан у Маркеловој визији раја на земљи, односно знатно темељније изложеном *смислу* активне љубави, прихватања кривице и опроштаја. Управо због тога Дмитријев вапај за Богом, након заточеништва, код Пирјева остаје лишен значењске повезаности са поукама Зосиминим:

> Како је могуће без Бога, питам ја. Кога ће човјек вољети? Кога ће се бојати? Коме ће пјевати химне? То значи да је све дозвољено, да се може чинити било шта.

Пирјевљев Дмитриј не пита се о проблему опште кривице; он не одлази на робију да би спјевао химну Богу и да би „пошао за све“ гријехове људске, и оне које он сам није починио. „Ја нисам убио оца, али морам поћи. Примам!“, то је начин на који Дмитриј у књизи рационализује и објашњава себи своју злу судбину (Dostojevski 1977б: 338). Дмитриј, код Пирјева, иако је свјестан „химне“ коју Богу треба пјевати, остаје несвјестан њеног садржаја. Он не налази у себи „васкрслог човјека“, који треба да прихвати патњу без роптања, нити робију види као прилику да са тим новим човјеком крене у нови живот. Отуд питање о химни овдје дјелује у потпуности ван контекста, чак и помало бесмислено. За разлику од Смердјакова, који је своју *атеистичку* науку учио од присутног Ивана, Дмитриј је, код Достојевског, наук о општој кривици и опроштају стекао сопственим искуством. Филозофске поставке тога искуства поставио је Зосимин брат – Маркел, духовни учитељ Дмитријев, којег овај никада није упознао. Пирјев ту везу, нажалост, није приказао.

О дијелу који одређује цјелину

Дио је детерминисан *мјесто*м које заузима у одређеној структури (Mukaržovski 1987: 175). Јасно је да дио своје *мјесто* у структури, у зависности од околности, може да промијени. Циљ интерпретације најчешће и јесте наглашавање појединих дијелова структуре који су (у дотадашњим *читањима*) били скрајнути или, понекад – изостављени. Интерпретација је, стога, увијек својеврстан избор. Избор дијелова који ће се нагласити, и имплицитно, да останемо у домену структуралистичке логике, избор дијелова који ће бити помјерени на маргину. Екранизација књижевног текста (нарочито обимног и комплексног текста) неминовно води реорганизовању примарне *текстуалне* структуре.

Ипак, постоје дијелови без којих се не може, дијелови који својом *централношћу* (односно тенденцијом да се схвате као централни) организују остатак структуре. Такви дијелови, наравно, и сами трпе смисаоно детерминисање остатком цјелине у коју су смјештени. Чак и центар постаје центар захваљујући маргини. Та веза између центра и маргине не смије да се превиди. *Добра* интерпретација увијек рачуна на семантички тоналитет те везе. Схватити *адекватно* структуру текста *Карамазових* без атеистичко-антитеистичких импликација, као и дијела који говори о љубави и опроштају, једноставно – није могуће. Или је могуће, али то више не би били *Карамазови*. И то нас непогрешиво доводи до Бруксове и Пирјевљеве интерпретације / екранизације овог романа.

У Бруксовој екранизацији *Карамазових* избачена је већина „филозофских" аспеката које налазимо у роману. Брукс располаже само „наративним" дијеловима структуре *Карамазових*, који без темељних идејних основа не могу да понуде виши смисао у контексту цјелине овог филмског остварења. Изузев, наравно, смисла који проналазимо у мелодрамском сижејном наративу са срећним крајем. Иако је приказан атеистичко-аморалистички сижејни лук романа (без назнака о проблему иморализма), неопходан да би се објаснила мотивација Смердјаковљевог убиства, Брукс у потпуности превиђа иморалистичке консеквенце те атеистичке једначине, као и (хришћански) контрапункт који се успоставља на релацији Зосима – Маркел – Дмитриј. Отуд, приказана мелодрама у Бруксовој режији може да се поиграва наративном структуром *Карамазових* без бојазни да ће смисаони контекст дјела бити нарушен. Ништа не спречава Дмитрија да побјегне, јер он никада и није помишљао на преузимање „свеопште" кривице. Иљуша се спасава јер очигледно он није „зрно" чија смрт треба много плода да роди, и над чијим гробом треба да се положе завјети на вјечно пријатељство. Иван је приказан као човјек једне „филозофеме", што његов исказ на крају суђења („Моје теорије су лажне и није

све дозвољено“) чини комичним, и, у контексту филма (пошто никакве „теорије“ нису приказане) – бесмисленим. О чињеници да Дмитриј обуставља бјекство да би се вратио и извинио Иљуши и оцу његовом, не треба трошити ријечи. Наративна структура, лишена своје смисаоне основе, може да се организује на било који начин. Једно неувјерљиво и тешко мотивисано извињење не може, у том структурном контексту, много да шкоди. Читаоци Достојевског захвални су Бруксу што Фјодор Павлович није, на крају, и васкрсао.

Пирјев, са друге стране, успијева да пренесе већи дио „филозофије“ *Карамазових* на екран. Иако и за атеистичку и антитеистичку „тезу“ Иванову Пирјев одваја доста времена – не нарушавајући њихов логички ток излагања – сама динамика представљања тих идеја, сценаристички и режисерски изведена је веома добро. Антитеистичка теза Ивана Карамазова приказана је скоро у потпуности. Атеистички сижејни лук не завршава се само мотивационим оправдањем Смердјаковљевог убиства, него, кроз *Геолошки преврат*, чије главне тезе понавља ђаво, актуализује питање еволуције човјековог бића кроз „убиство“ Бога. Да ли ће човјек, поставши Бог, те у коначници оваплотивши се у човјеко-бога, уредити свијет боље и праведније? Или ће наступити опште ништавило и људождерство? Ивана ова питања оптерећују доста дуго. Рјешења има много. Свако од тих рјешења обогаћује Иванов карактер. Руски редитељ успио је да прикаже широк распон Иванових (не)вјеровања. И кидања која су му тим крстом наметнута. Тиме је и цјелина ове филмске екранизације сачувала *већи дио* дијелова без којих се (не) може. Наравно, велику заслугу за то има и маестрални перформанс Кирила Лаврова. Гледаоци не присуствују „предавању“, односно монотоном излагању „погледа на свијет“, него се, вођени динамичним Лавровљевим игроказом, уживљавају у застрашујућу снагу представљених аргумената. Зло у свијету, патње дјеце, кажњавање криваца на земљи... – ето питања која Иван упућује Богу, и на која сам гледалац очекује одговор. Али одговора нема. Барем га нема у Пирјевљевој интерпретацији *Карамазових. Поема о Великом Инквизитору* избачена је у потпуности. О Зосимином животу Пирјев такође не говори. Имплицитно, читаво богатство тема које се тичу љубави и опроштаја за гледаоца остаје – скривено.

Ако је Брукс одлучио да своју интерпретацију *Карамазових* скоро у потпуности ослободи филозофске основе на којој то дјело почива, дотле је Пирјев ту основу показао само дјелимично. Да ли због тога што је сматрао да се *комплетна* филозофска панорама Карамазових не може успјешно осликати на филму, или зато што је вјеровао да су поједине идеје романа (попут Иванове *побуне*) занимљивије и значајније од других (као што је Маркелова визија раја на земљи) – превиђајући (или не разумијевајући) при томе да је са-

однос тих идеја (њихов „контрапункт“) оно што чини умјетничку снагу и равнотежу дјела – чињеница остаје да је Пирјев представио једну диспропорционалну, и стога недовршену филозофску представу.

Између Бруксове мелодраме и Пирјевљеве недовршене филозофске представе, тешко је не запитати се у којој мјери сам медиј условљава динамику приказивања комплексних мисаоних цјелина? Да ли је *вјерно* екранизовање филозофије заправо могуће? Доминик Шато (Dominik Chateau) сматра да то није могуће а да при томе филм не изгуби „аутономију сопственог израза“:

> Филм не може досећи способност да филозофира уколико не прихвати изазов дискурзивног модуса те дисциплине, њене епистемолошке аутономије; међутим, већ погађамо шта би изгубио ако би одмах устукнуо пред филозофским начином изражавања – изгубио би аутономију сопственог израза (Šato 2011: 31).

Наравно, не треба губити из вида да смо на почетку рада подвукли разлику између „филозофије“, са једне стране, и „филозофских аспеката“ које затичемо у књижевном тексту, са друге. Филозофија у књижевности и филму представља помоћно средство које служи употпуњавању умјетничке структуре. У том смислу, она неминовно мора да се подреди (филмском / књижевном) умјетничком изразу (да се оствари кроз дијалог, да је прати адекватан глумачки перформанс и сл.). Али ипак, то не значи да она губи своју епистемолошку заснованост. Напротив, главна снага „аутономије умјетничког израза“, како смо видјели у Пирјевљевој екранизацији *Карамазових*, јесте управо у томе да не нарушава садржајност изложене идеје. Зар би и најпрецизнији филозофски есеј могао вјеродостојније да прикаже сложеност проблема *теодицеје* од Ивановог страственог излагања у крчми пред скоро нијемим Аљошом? Да ли је Пирјев могао да продужи овај осмоминутни Иванов реферат а да притом сачува аутономију филмског израза? Несумњиво да јесте. Сложили бисмо се стога са Томасом Вартенбергом (Thomas E. Wartenberg) који каже да је „...филм способан да филозофским појмовима и идејама да људски облик (’human garb’) који омогућава да се њихове последице јасније сагледају“ (Wartenberg 2007: 5) Иако је Шатоова бојазан о посљедицама које „дискурзивни модус“ филозофије може да остави на филм донекле оправдана, не треба превиђати чињеницу да филмски израз, под надзором вјештог редитеља, може да буде прилично еластичан када је у питању саображавање одређене идеје с естетичким захтјевима дате умјетничке форме. Гдје су границе те еластичности Брукс и Пирјев, нажалост, нису успјели да испитају.

Литература

Barineau, Maurice. "The Triumph of Ethics over Doubt: Dostoevsky's 'The Brother Karamazov'". *Christianity and Literature*. 43. 3/4 (1994): 375–392.

Berman, Anna. "Siblings in *The Brothers Karamazov*". *The Russian Review*. 68 (2009): 263–282.

Dostoevsky, Fyodor Mihailovich. *Dostoevsky: Letters and Reminiscences*. London: Chatto & Windus, 1923.

Dostoevsky, Fyodor Michailovitch. *Letters of Fyodor Michailovitch Dostoevsky to his Family and Friends*. London: Chatto & Windus, 1917.

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Braća Karamazovi I*. Beograd: Rad, 1977a.

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Braća Karamazovi II*. Beograd: Rad, 1977б.

Evgenia Cherkasova. *Dostoevsky and Kant; Dialogues on Ethics*. Amsterdam / New York: Rodopi, 2009.

Јакобсон, Роман. *Лингвистика и поетика*. Београд: Нолит, 1966.

John Carroll. *Break-out from the Crystal Palace; The Anarcho-Psychological Critique: Stirner, Nietzsche, Dostoevsky*. London / New York: Routledge, 2010.

Liza Knapp. *The Annihilation of Inertia; Dostoevsky and Metaphysics*. Evanston: Northwestern University Press, 1996.

Малешевић, Новак. „У потрази за изгубљеним рајем – Стојановићево читање Достојевског". *Folia Linguistica et Litteraria*. 38 (2021): 237–242.

Malešević, Novak. "The Grand Inquisitor: The Paths of Freedom". *Folia Linguistica et Litteraria*. 38 (2021): 103–121.

Merril, Reed. "Ivan Karamazov and Harry Haller: The Consolation of Philosophy". *Comparative Literature Studies*. 8. 1. (1971): 58–78.

Mukaržovski, Jan. *Struktura, funkcija, znak, vrednost: ogledi iz estetike i poetike*. Beograd: Nolit, 1987.

Murav, Harriet. "From Skandalon to Scandal: Ivan's Rebellion Reconsireder". *Slavic Review*. 63. 4. (2004): 756–770.

Nietzsche, Fridrih. *Beyond Good and Evil; Prelude to Philosophy of the Future*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Stellino, Paolo. "Crosing the Line: Dostoevsky and Nietzsche on Moral Permissibility". *Wer wagr es, solche Fragen vorzulegen? Dostojewskijs Weltanschauung*. Herausgegeben Gudrun Goes. München / Berlin / Washington, DC: Verlag Otto Sagner, 2015: 98–125

Стојановић, Драган. *Рајски ум Достојевског*. Београд: Досије студио, 2022.

Šato, Dominik. *Film i filozofija*. Beograd: Clio, 2011.

Vaškovic, Petr. *Kierkegaard and Dostoevsky: The Search of the Authentic Life and the Problem of Existential Entrampent*. Berlin: De Gruyter, 2024.

Wartenberg, Thomas E. *Thinking on Screen; Film as Philosophy*. London and New York: Routledge, 2007.

Walter Kaufmann. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian Books, 1960.

Wellek, René and Austin Woren. *Theory of Literature*. London: Jonathan Cape, 1954.

Филмови наведени у тексту

The Brothers Karamazov, режија Richard Brooks, 1958; продуцент Avon Production; USA, 145 мин.

Братья Карамазовы, режија Иван Пырьев, Кирилл Лавров, Михаил Ульянов, 1969; продуцент Мосфилм, СССР, 232 мин.

Novak Malešević

How to Bring Philosophy to the Screen?
The Case of The Brothers Karamasov

Summary

The conceptual basis of the novel *The Brothers Karamazov* could be traced trough two levels: a) the atheistic-antitheistic one, which, as two different motivational streams, is initiated by Ivan Karamazov and b) the paradise perspective grounded in forgiveness and love, which is narratively and philosophically shaped in the chapter "The Russian Monk", and, implicitly, through the characters of Alyosha and Dimitri Karamazov. The aim of the research is to determine whether, to what extent, and in what way these two levels are present in the American and Russian screen adaptations of *The Brothers Karamazov*. We will therefore concentrate on the American film adaptation of this novel, directed by Richard Brooks in 1958, and the Russian film adaptation, directed by Ivan Pyryev in 1969. Consequently, this paper also examines to what extent the medium conditions the structure of presenting and communicating complex ideas, and how this effects the overall meaning of the (literary / film) work of art.

Keywords: The Brothers Karamazov, F. M. Dostoevsky, Richard Brooks, Ivan Pyryev, atheism, antitheism, love, the screen adaptation of literary work

Примљено: 5. 11. 2025.
Прихваћено: 17. 11. 2025.

Antonio GURRIERI

antonio.gurrieri@unich.it

Università degli Studi
« G. d'Annunzi » Chieti-Pescara

L'ITALIE DU SUD DANS LES GUIDES TOURISTIQUES: ENTRE IMAGINAIRES DOMINANTS ET DISCOURS ALTERNATIFS

Résumé: Le sud de l'Italie a longtemps occupé une place centrale dans l'imaginaire des voyageurs européens et continue aujourd'hui d'être au cœur des représentations touristiques. Cette étude analyse les discours des guides touristiques francophones récents consacrés à cette région afin de comprendre comment ils articulent imaginaires stéréotypés et représentations alternatives. L'examen des introductions et descriptions régionales met en évidence une tension entre marginalité et séduction, authenticité et réintégration dans les circuits dominants. Par le biais de stratégies discursives spécifiques, les guides participent à la valorisation d'un tourisme alternatif, qui cherche à détourner les voyageurs des itinéraires balisés. Toutefois, cette approche n'échappe pas aux logiques commerciales du marché touristique. L'analyse souligne également la diversification des offres touristiques, notamment à Rome et Naples, et ouvre des perspectives de recherche sur l'évolution des discours face aux enjeux du tourisme durable.

Mots-clés: tourisme alternatif, Italie du Sud, imaginaires touristiques, discours touristique, guides de voyage

Introduction

Le sud de l'Italie, riche d'une histoire millénaire et d'un patrimoine culturel exceptionnel, a toujours occupé une place de choix dans l'imaginaire des voyageurs européens. Dès la seconde moitié du XVIIIe siècle et tout au long du XIXe, le Grand Tour a conduit des milliers de voyageurs britanniques, allemands et français à explorer cette région, alors perçue comme un carrefour entre l'Occident et l'Orient[1] (Marchetti 2007: 33–43). L'Italie, pays à forte vocation touristique, est aujourd'hui associée à des « imaginaires touristiques » bien connus (Gravari-Barbas, Graburn 2012), notamment autour de villes comme Rome ou Naples et de lieux emblématiques tels que la côte amalfitaine.

Si certaines régions et villes moins connues restent en marge des grands pôles touristiques, elles bénéficient parfois d'un discours alternatif susceptible de générer de nouveaux imaginaires et de rompre avec l'expérience du tourisme de masse (Gravari-Barbas, Delaplace 2015). Parallèlement, bien que certaines formes de tourisme alternatif – telles que

1 De nombreux voyageurs, parmi lesquels Guy de Maupassant (2022) ou Jean Houël (2012), allèrent jusqu'en Sicile. D'autres régions furent également parcourues, quoique plus modestement, comme la Calabre, où s'arrêta Stendhal (1826), ou les Abruzzes, visités par l'Allemand Ferdinand Gregorovius (2023).

ORCID 0000-0002-7998-6639
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.19

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
050.8/.9(440)
316.647.8(=131.1)
930.85(450)

le tourisme durable, responsable, éthique, solidaire ou encore l'écotourisme (Kottelat 2011) – restent souvent confinées à un public de niche, elles témoignent d'une volonté de subvertir les schémas touristiques dominants. Ces éléments permettent de fixer un double objectif à notre étude: explorer les représentations du sud de l'Italie dans des guides touristiques francophones récents; et mettre en lumière les discours touristiques (Yanoshevsky 2021) qui, tout en s'appuyant sur des imaginaires stéréotypés (Bova, Margarito et al. 2000), introduisent subtilement des éléments alternatifs visant à contrer le phénomène de surtourisme[2] et à inciter à sortir des sentiers battus.

L'Italie du Sud comprend les régions situées au sud des Abruzzes, soit le Molise, la Campanie, les Pouilles, la Basilicate et la Calabre. Les îles, comme la Sardaigne et la Sicile, sont plutôt désignées sous le terme d'Italie insulaire. Notre corpus d'étude concerne spécifiquement les guides touristiques mentionnant l'Italie du Sud dans leur titre. Les ouvrages sélectionnés sont: *Le Routard, Italie du Sud. Naples, Côte amalfitaine, Pouilles – 2023/2024* (Collectif 2022); *Geoguide, Italie du Sud* (Collectif 2023); *Petit futé, Italie du Sud – 2019/2020* (Collectif 2018) et *Le Guide Vert, Italie du Sud, Rome & Naples, Latium, Abruzzes, Campanie, Pouilles, Basilicate, Calabre* (Collectif 2023).[3]

La lecture des sous-titres et l'analyse des sommaires révèlent que Rome et la région du Latium sont incluses dans presque tous les guides, à l'exception du *Routard*. Cette inclusion semble motivée par des raisons commerciales visant à rendre les publications plus attractives pour le lectorat, et ce, d'autant que le Latium est limitrophe de plusieurs régions du Sud.

Notre corpus est constitué d'une sélection rigoureuse de guides touristiques récents, réputés et régulièrement actualisés, offrant également une version numérique accessible en ligne. Il s'agit d'un corpus partiel et ouvert, susceptible d'être élargi pour inclure des sites Internet ou d'autres guides moins connus. Conformément à notre « positionnement théorique » (Charaudeau 2009), les guides choisis présentent une homogénéité de contenu suffisante pour permettre une analyse comparative et qualitative pertinente, essentielle à cette première phase de notre étude.

1. L'Italie du Sud: une question de représentation

La première partie de notre analyse porte sur les introductions générales des guides touristiques qui présentent l'Italie du Sud. Ces textes, qui ne s'étendent généralement pas au-delà d'une page, sont les premières

2 Surtourisme: terme ajouté à l'édition 2025 du *Petit Robert*, qui le définit comme une « présence touristique perçue comme excessive et nuisible ». Voir: https://dictionnaire.lerobert.com/definition/surtourisme.

3 Dorénavant, nous ferons référence à ces guides en utilisant leurs noms abrégés: *Le Routard*, *Geoguide*, *Petit futé* et *Guide Vert*.

lignes qui s'offrent aux yeux des lecteurs et représentent des « invitations au voyage » (Kerbrat-Orecchioni 2004: 135). Ils remplissent une fonction essentielle: convaincre le touriste d'acheter le guide et de s'éprendre des lieux décrits pour susciter, finalement, le désir de découverte.[4]

Nous commencerons notre étude, dans cette perspective, par l'examen du guide *Le Routard:*

> L'Italie du Sud offre aux visiteurs des régions riches aux paysages divers et aux cultures variées. La Campanie cumule plein d'atouts, avec Naples qui possède un caractère bien trempé: turbulente et éruptive, surprenante et pleine de contradictions [...]. Les amateurs de vieilles pierres seront conquis par des villes antiques presque intactes comme Pompéi et Herculanum – les sites archéologiques les plus visités au monde. Puis, la magnifique baie de Naples avec ses îles célèbres: Capri la luxueuse, Ischia la thermale ou Procida la secrète. [...] La découverte des Pouilles [...] demeure celle d'une Italie réputée pour ses délices culinaires où l'on découvre, de-ci de-là, de jolis bourgs. [...] Quant à la discrète Basilicate, elle a encore beaucoup à dévoiler aux visiteurs, qu'elle accueille tranquillement et avec le sourire. Sans doute parce que ses côtes maritimes cernées par le défilé rocheux des montagnes restent encore préservées du tourisme. [...] Et la Calabre ? Située au bout de la Botte, elle s'étire entre mer Tyrrhénienne et mer Ionienne, d'un bleu paradisiaque. On oublie ici que les montagnes réservent de belles balades et que sa capitale, Reggio Calabria, recèle un musée archéologique impressionnant avec ses deux célèbres bronzes de Riace, fierté de la région (*Le Routard:* 11).

Le discours introductif de ce guide met en avant les *topoï* de la « terre de contrastes », un lieu commun fréquemment mobilisé lorsqu'il s'agit du sud de l'Italie (Margarito 2003: 107–108, Gurrieri 2020: 226). Cette représentation repose sur l'image d'un Janus bifrons, associant des caractéristiques opposées et contradictoires, qui deviennent paradoxalement une source d'attraction touristique. Les aspects dysphoriques qui caractérisent la ville de Naples sont ainsi valorisés dans une perspective d'originalité, constitutive du charme singulier de la cité napolitaine.

Toutefois, ce qui attire particulièrement notre attention est l'usage de la figure de la personnification, que Pierre Fontanier définit comme un procédé discursif permettant de « faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne; et cela, par simple façon de parler, ou par une fiction toute verbale, s'il faut le dire » (Fontanier 1977: 111). Naples y est décrite comme une entité féminine puissante qui s'impose avec toutes ses contradictions. L'usage de cette figure discursive confère à la ville un attrait particulier aux yeux

4 Pour des raisons de concision, nous ne reproduirons pas les introductions dans leur intégralité. Certaines phrases, considérées comme peu pertinentes pour notre analyse, ont été abrégées ou omises.

du lecteur, la rendant plus proche, plus humaine et donc plus désirable, conformément à la théorie de Fontanier.

La personnification traverse une grande partie du texte avec, par exemple, la description de la « discrète Basilicate », dépeinte comme une région mystérieuse qui promet de révéler ses secrets à ceux qui auront l'audace de consacrer leur temps à l'explorer. Ce procédé introduit un jeu subtil de séduction qui caractérise le discours touristique (Gurrieri 2024). Nous relevons par ailleurs l'usage du futur « les amateurs [...] seront conquis » en tant que métareprésentation d'un futur épistémique (Rocci 2005, Dendale 2001), qui, selon Silletti, « se définit par une attitude du sujet parlant par rapport au contenu propositionnel » (2012). La valeur modale du futur permet au rédacteur du guide de séduire un lecteur-touriste potentiellement passionné d'archéologie, et qui pourrait trouver à Herculanum et à Pompéi un terrain propice pour vivre une expérience unique, en accord avec ses attentes. Enfin, la dernière partie de l'introduction s'attarde sur des régions « hors des sentiers battus » qui méritent un détour. Ce discours, s'inscrivant dans une logique de tourisme alternatif, fera l'objet d'une analyse *infra*.

Concentrons-nous à présent sur le second extrait introductif, tiré de *Geoguide:*

> Le sud de l'Italie est tortueux, instable et volcanique, mais surtout valeureux, affable et poétique. Les enfants y sont tous des empereurs, une poignée de châtaignes vaut de l'or, et les petits poissons pêchés au matin sont un fabuleux trésor. Rome porte l'histoire du monde sur son dos, Naples est un théâtre ininterrompu, les Abruzzes sont un refuge de montagne, les Pouilles un royaume ensoleillé, Matera une sublime miraculée, et la Calabre un vieux pin guettant la mer depuis les hauteurs. Comment ne pas aimer ce pays [...]? [...] Cette terre qui a emprunté à toutes les civilisations qui l'ont traversée, cette marmite que chauffent les volcans par-dessous et le soleil par-dessus: ce paradis, c'est le Mezzogiorno! (*Geoguide:* 2).

Dans ce cas également, les *topoï* de la terre de contraste sautent aux yeux, mais c'est le langage métaphorique qui domine le discours touristique. Les enfants sont comparés à des empereurs, Naples est définie comme une ville-théâtre, les Abruzzes évoquent un refuge de montagne, les Pouilles sont considérées comme un royaume où le soleil brille, tandis que la Calabre est représentée comme un pin qui scrute la mer. Le lecteur-touriste est ainsi continuellement invité à mettre en relation le lieu décrit avec les émotions et sensations qui peuvent être suscitées d'un point de vue émotionnel ou de représentation du lieu. Il s'agit de métaphores qui reposent sur des analogies:

> Il n'est donc pas étonnant de constater quand on examine les argumentations par analogie que, souvent, l'auteur n'hésite pas, au cours de son exposé, à se servir de métaphores dérivées de l'analogie proposée, habituant ainsi le lecteur à voir les choses telles qu'il les lui montre (Perelman, Olbrechts-Tyteca 2008: 536).

Le lecteur-touriste est donc poussé, au niveau discursif, à se fier aux analogies proposées, se laissant emporter par les émotions positives. Le rôle de la métaphore est essentiel dans ces exemples et nous comprenons comment « la métaphore se caractérise par les recatégorisations sémantiques qu'elle opère entre un univers-phore et un univers-thème dans une occurrence » (Bonhomme 2014: 221). Par exemple, comparer les Abruzzes à un refuge de montagne déclenche chez le lecteur deux images caractéristiques du lieu: la montagne, lieu de refuge contre le chaos de la vie quotidienne, offrant protection et accueil. En contraste, on pourrait dire que Naples, ville-théâtre, sollicite en permanence le lecteur du point de vue émotionnel, ou que Rome s'impose par sa riche histoire. Le passage introductif tend donc à capturer une grande variété de besoins en matière de voyage et de détente. Tous les lecteurs trouveront ainsi, selon leurs attentes, une destination qui soit relaxante ou stimulante.

Un autre passage introductif intéressant est celui de *Petit futé*, qui déconstruit les stéréotypes concernant l'Italie du Sud:

> Qui a dit que le sud de l'Italie est la moitié mal-aimée de la botte italienne ? En dépit d'anciens stéréotypes, aujourd'hui on pourrait dire que l'Italie du Sud mène la danse! Les Etrusques, les Grecs puis les Romains y ont laissé des traces grandioses [...] Robert Guiscard, la « terreur du monde », Charles d'Anjou, frère de saint Louis, Frédéric II, l'empereur germanique hérétique, et Charles VIII, le roi de France qui a déclenché les guerres d'Italie en allant prendre Naples. La Renaissance s'est épanouie à Rome, le baroque [...] comme la ville de Lecce ou les mille témoignages du baroque romain. [...] les Abruzzes boisées et montagneuses qui protègent des loups, des ours et des lynx, la mer bleue des Pouilles et son arrière-pays parsemé de blancs *trulli* aux toits coniques ou les forêts de Calabre. Et quelle cuisine! Les fruits de mer, les pâtes et l'huile d'olive sont à l'honneur [...]. Qu'il s'agisse du sportif grisé [...] le dilettante tenté par le farniente [...], le féru d'art et d'histoire [...]. Laissez-vous donc aller à travers cette diversité, et profitez à 100% du Sud de la botte! (*Petit futé:* 1).

L'introduction du texte adopte une approche originale, mettant en lumière une dysphorie typique du sud de l'Italie, souvent perçu comme un territoire moins riche, marqué par des problèmes sociaux. Puis, une forte contre-argumentation souligne les aspects positifs et la beauté de cette partie du pays. La question rhétorique, qui ouvre le discours, attaque directement les stéréotypes et les dysphories associés au Sud. C'est une question perlocutoire, « ce qui signifie que son caractère signifiant réside non dans l'énoncé lui-même mais dans la situation de communication » (Robrieux 2010: 214). Cette question met en lumière un éventuel préjugé du lecteur, qui pourrait considérer le Sud comme une partie de l'Italie dévalorisée par la criminalité et le chômage. Le rédacteur s'appuie sur des arguments empiriques issus de son expérience personnelle, suggérant ainsi que ses connaissances du territoire permettent une argumentation fondée. Ces arguments reposent sur « l'induction qui, rappelons-le, est un

mode de raisonnement tendant à la généralisation à partir de cas particuliers, et sur le principe de l'analogie » (Robrieux 2010: 200). En particulier, le rédacteur utilise une argumentation par l'exemple, qui comporte « quelque désaccord au sujet de la règle particulière que l'exemple est appelé à fonder, mais cette argumentation suppose un accord préalable sur la possibilité même d'une généralisation à partir de cas particuliers » (Perelman, Olbrechts-Tyteca 2008: 471). Les exemples relatifs aux peuples qui ont laissé des traces de leur passage dans le sud de l'Italie, ainsi que les références à sa richesse culturelle, artistique et paysagère, rendent tout préjugé obsolète. La question rhétorique initiale, par son ironie, expose clairement la thèse du rédacteur: la beauté des lieux et leur richesse historique, artistique et paysagère. Le lecteur est ainsi incité à revoir profondément son jugement.

Enfin, nous présentons l'introduction du *Guide Vert* sur l'Italie du Sud, qui manifeste une approche argumentative différente, mais cohérente avec la ligne éditoriale du guide:

> Redonner du sens au voyage en prenant son temps et dans un plus grand respect de l'environnement [...]. Laissons-nous surprendre et réapprenons à nous étonner de tout ce qui se trouve sous nos yeux [...]. L'Italie du Sud est une destination magnifique, riche de villes d'art et de petits villages, d'églises, de vestiges archéologiques, de sites naturels... où vous serez accueilli par une population chaleureuse profondément attachée à son patrimoine et ses terroirs d'exception. Autant de lieux incontournables ou insolites, connus ou confidentiels, que l'équipe du Guide Vert Michelin a cherchés et dénichés pour vous [...]. [...] à votre tour de faire le plein de beau, de bon et de rencontres. Et vos meilleurs moments de voyage seront peut-être publiés dans la prochaine édition! Bon voyage en Italie du Sud! (*Le Guide Vert:* 1).

Le style est résolument incitatif. La rédaction du guide se présente comme l'équipe du *Guide Vert*, bénéficiant d'un « éthos préalable » (Amossy 2016: 94) qui repose sur sa réputation en tant que l'un des meilleurs guides. Son expérience permet au touriste de découvrir non seulement les lieux incontournables, mais aussi ceux plus secrets et moins connus. Ce discours construit une image précise qui confère à l'équipe un rôle de « garant » (Seoane 2013: 51), légitimant ainsi ses propos. L'objectif étant clairement promotionnel – inciter à l'achat du guide –, il s'inscrit dans une logique discursive où, comme l'affirme Catherine Kerbrat-Orecchioni (2004: 135), le discours incitatif prédomine et englobe d'autres formes énonciatives. Adoptant les mécanismes du discours publicitaire, le texte repose principalement sur une évaluation laudative qui vise à persuader le lecteur en mettant en avant les qualités du produit présenté. De surcroît, l'emploi de l'impératif, couplé au « nous », inclut à la fois l'énonciateur et l'auditeur, supprimant l'idée d'un ordre, et s'apparentant plutôt à une invitation à vivre une expérience unique et émotionnelle. Cet impératif repose sur l'autorité que *Le Guide Vert* incarne et la certitude qu'il

saura engager le lecteur dans une expérience de voyage alternative, loin du tourisme de masse. Le voyage devient ainsi une expérience à savourer à son rythme, avec le souci de respecter l'environnement, un objectif central du *Guide Vert*, qui privilégie la beauté des paysages.

L'analyse des introductions des guides du corpus confirme un objectif promotionnel commun en matière de destination touristique, et montre que chacune cherche à conquérir son auditoire en établissant un rapport dialogique. Selon Ruth Amossy, ce rapport « tout en étant nécessairement adressé à l'autre et en tenant compte de sa parole, ne constitue pas un dialogue effectif » (2016: 52). Chaque guide conçoit un public idéal avec lequel il établit un dialogue imaginaire. Il s'agit d'un « ethos prédiscursif », comme l'indique Seoane, que le lecteur reconnaît à travers des éléments « extradiscursifs ou infradiscursifs (la collection, le titre, la couverture, etc.) » (2013: 52).

Tous les textes dépeignent un Sud de l'Italie comme une terre de contrastes, captivante par sa diversité et sa richesse, tout en offrant des trésors cachés. *Le Guide Vert* se distingue cependant en mettant l'accent sur l'idée d'un voyageur qui, loin de se précipiter, prend le temps d'intérioriser l'expérience du voyage pour mieux la partager ensuite, une suggestion implicite mais centrale dans son discours.

2. Les villes phares de l'Italie du Sud

À présent, notre analyse concentre son attention sur les villes importantes du sud de l'Italie qui se distinguent dans les descriptions. Les villes qui sont mises en avant et considérées comme les plus importantes dans les guides de l'Italie du Sud sont sans conteste Rome et Naples. Ces métropoles attirent l'attention au détriment de l'ensemble de leur région et deviennent des pôles d'attraction touristique souvent soumis à des phénomènes de surtourisme.

2.1. La ville de Rome: caput mundi

Dans les paragraphes introductifs consacrés à la ville de Rome se manifeste de manière particulièrement marquante la fonction poétique des guides touristiques, esquissant le portrait d'une métropole au patrimoine culturel et historique inestimable, capable de captiver le voyageur. Nous rassemblons ici les extraits de différents guides afin d'en proposer une analyse critique et une vision d'ensemble:

> Le cours du temps se brouille dans le centre historique de la Rome antique, où se mêlent sites antiques monumentaux, vieilles ruelles médiévales et folies baroques. Gravissez le Capitole et le Palatin, puis arpentez le Forum. [...] Flânez ensuite autour du Colisée, avant de vous perdre du côté de la piazza Navona,

dans le dédale de ses ruelles ocre et rouges, bordées de boutiques et de cafés animés (*Geoguide:* 42).

« Roma caput mundi. » Rome capitale du monde. Bien que cette suprématie ne soit plus vraie depuis longtemps, Rome demeure une ville unique [...]. Avec ses fontaines, places, ponts, portes, églises, arches, statues, palais qui se croisent, se stratifient [...]. Capitale européenne, résolument tournée vers l'avenir [...]. Avec ses dernières réussites en matière d'art contemporain – le MAXXI, le MACRO et l'Auditorium –, elle prouve son dynamisme et sa volonté de s'inscrire dans le XXIe siècle (*Petit futé:* 94).

Connaître Rome, c'est avant tout vouloir se perdre dans le dédale de ses petites rues, découvrir au détour d'une venelle une place aux murs ocre et couverts de glycine, commander « un caffè e una brioche » vers 8h le matin, au moment où les Romains investissent les troquets, dépasser les clichés pour toucher un soupçon de réalité (*Le Guide Vert:* 34).

Le corpus met en évidence une approche discursive qui mobilise à la fois une fonction poétique et descriptive, conférant à Rome une aura mythique. La ville y est dépeinte comme une entité à la fois intemporelle et dynamique, où la superposition des époques crée une continuité entre passé et présent. L'expression « Le cours du temps se brouille » suggère une indistinction temporelle qui permet au voyageur d'expérimenter Rome comme une stratification vivante d'époques et de styles architecturaux. Les guides touristiques mobilisent différents types d'engagement discursif. Les verbes à l'impératif (« Gravissez », « arpentez », « flânez ») dans *Geoguide* engagent le lecteur dans une expérience immersive, tandis que *Le Guide Vert* prône une approche plus intimiste, où le voyage se construit par la perte volontaire dans le dédale urbain et les interactions du quotidien. *Petit futé*, en revanche, articule une vision contrastée de la ville, entre grandeur passée et innovation contemporaine, mettant en avant des monuments représentatifs tels que le MAXXI et le MACRO.

La question du cliché est ici centrale. Comme l'ont montré Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot (2015: 61), les clichés ne se limitent pas à de simples répétitions figées; ils participent à la construction du discours en inscrivant un texte dans un cadre générique et en définissant son rapport aux représentations collectives. Ainsi, la mise en scène du café matinal ou de la déambulation dans les ruelles ne constitue pas une simple reproduction de *topoï* touristiques, mais une réactualisation de l'idée d'authenticité dans le discours touristique. Comme le soulignent Amossy et Rosen (1982), le cliché ne doit pas être perçu uniquement comme une forme stéréotypée, mais comme un phénomène dynamique, capable d'être resignifié selon le contexte discursif.

Par ailleurs, Rome présente des lieux emblématiques qui fonctionnent comme des « monuments-logos », un concept développé par Isabella Pezzini (2006). Ces monuments, tels que le Colisée ou le MAXXI, constituent des macro-signes identitaires qui incarnent une dimension

énonciative forte (Pezzini 2006: 44). Ils participent à la reconnaissance immédiate de la ville et à l'expérience touristique en la transformant en un récit visuel et performatif.

Ainsi, l'analyse de ces extraits met en lumière deux axes principaux: d'une part, la superposition temporelle, qui fait de Rome une mosaïque historique, et, d'autre part, l'équilibre entre tradition et modernité, permettant à la ville de préserver son patrimoine tout en affirmant son dynamisme. Le discours touristique oscille donc entre la perpétuation du cliché et sa réappropriation, offrant une représentation renouvelée et immersive de Rome, *caput mundi* d'hier et d'aujourd'hui.

2.2. La ville de Naples: un espace de paradoxes

Naples est souvent perçue comme un microcosme où se côtoient des éléments apparemment opposés, créant ainsi un riche tissu d'imaginaires qui façonnent la perception de la ville. Naples est représentée comme un espace de paradoxes: entre traditions et modernité, splendeur et chaos, clichés et authenticité. Cette dynamique contribue à forger un imaginaire collectif qui, tout en étant attractif, mérite d'être interrogé et nuancé pour mieux comprendre la réalité napolitaine:

> La Campanie cumule plein d'atouts: Naples – l'une des villes les plus colorées de la Méditerranée – [...] et côté nourriture, la célébrissime pizza. [...] Naples, capitale de la Campanie, est une ville où les contrastes sont les plus frappants. La légende veut que ce soit une sirène au doux nom Parthénope qui ait fondé cette ville, bruyante et passionnée (*Le Routard:* 73).
>
> Finie l'image d'enfant terrible qui lui collait à la peau: Naples a le vent en poupe! Cette ville de contraste affiche une joie de vivre criante qui fascine. À l'ombre du Vésuve, elle s'enorgueillit également d'un patrimoine architectural remarquable. Mais Naples est avant tout la ville des Napolitains, où le linge au balcon n'est pas juste un cliché et où la pizza se savoure à « portafoglio », pliée en quatre, pour quelques euros (*Geoguide:* 78).
>
> La capitale régionale de la Campanie va vous surprendre. Derrière son légendaire golfe qui constitue son porte-drapeau, la ville elle-même renferme une culture à la sauce... napolitaine. Naples, c'est d'abord une très vieille histoire marquée par le passage de nombreux peuples qui ont tenté de la dresser à leur image. [...] Si la ville est encore connue pour sa tradition culinaire, la routine n'y fait plus recette. Plutôt que de vous cuisiner un parcours « prêt à mâcher », ce mini-guide vise à vous montrer que Naples ne ressemble pas au reste de l'Italie. Faites fi des conventions, et davantage qu'à Venise ou Rome, découvrez les forces vives de Naples et la roublardise de ses habitants (*Petit futé:* 284).
>
> Bruyante, volcanique, mirifique, populaire, déroutante... Naples est tout cela, et bien plus encore: l'excès semble sa raison d'être! L'ombre écrasante du Vésuve le dispute à la splendeur lumineuse de la baie, la magnificence baroque

> des églises rivalise avec les palais aux façades les plus lépreuses, et les ruelles obscures débordent d'une vie infatigable. Au gré des scooters qui vrombissent et des palabres sonores dont l'écho rebondit sur les pavés de lave, Naples est un spectacle perpétuel, où le quotidien le plus humble flirte avec le sublime et le tragique (*Le Guide Vert:* 200).

Ces quatre guides touristiques mobilisent des stratégies discursives variées qui convergent vers une finalité commune: représenter Naples comme une ville fascinante, complexe et insaisissable. Dans cette perspective, les concepts d'énonciation et de scénographie, développés par Dominique Maingueneau, permettent d'éclairer la manière dont le discours touristique construit une image spécifique de Naples. La notion de scénographie, selon Maingueneau, « s'appuie sur l'idée que l'énonciateur aménage à travers son énonciation la situation à partir de laquelle il prétend énoncer » (Maingueneau 2014: 129). Dans *Geoguide*, par exemple, la scénographie articule une vision de Naples comme une ville vivante et chaleureuse, où les éléments du quotidien comme le linge suspendu aux balcons ou la pizza « à portafoglio » deviennent des signes d'authenticité. Cette mise en scène renforce une posture d'intimité, où le guide cherche à rapprocher le lecteur de l'expérience vécue des Napolitains. L'image du linge, bien qu'un cliché, est réinvestie dans un contexte énonciatif qui valorise le pittoresque sans tomber dans une représentation figée. *Le Guide Vert* adopte une scénographie plus théâtrale, où Naples est dépeinte comme une « ville d'excès » et un « spectacle perpétuel ». Cette mise en scène amplifie les contrastes entre la « splendeur lumineuse » de la baie et « l'ombre écrasante » du Vésuve, ou encore entre les églises baroques et les façades lépreuses. Les scooters vrombissants et les « palabres sonores » inscrivent la ville dans une dramaturgie urbaine où chaque détail participe d'une vision exaltée et sensorielle.

Roland Barthes, dans *Mythologies* (1957), explore comment certains objets ou pratiques se transforment en mythes à travers leur réinvestissement dans un imaginaire collectif. Les clichés évoqués dans les guides, comme le linge suspendu ou les ruelles obscures, fonctionnent comme des « signes » qui condensent une image archétypale de Naples. Dans *Petit futé*, par exemple, l'idée que Naples ne ressemble à aucune autre ville d'Italie – « Faites fi des conventions » – repose sur une stratégie mythologique qui oppose Naples à des villes comme Rome ou Venise, perçues comme plus conformes aux attentes touristiques classiques. Le guide déconstruit partiellement les clichés, tout en les réaffirmant sous une autre forme: la « roublardise des habitants » ou la culture « à la sauce napolitaine » deviennent des marqueurs identitaires qui servent à renouveler le mythe de Naples comme ville indomptable et unique. En mobilisant la scénographie, les guides touristiques construisent une posture énonciative qui oscille entre proximité (la vie quotidienne des Napolitains, les traditions culinaires) et exaltation (le spectacle urbain, les contrastes). Ces discours réactivent des clichés mythologiques tout en les réinvestissant dans une narration contemporaine. Par exemple, dans *Le Routard*, la

référence à la sirène Parthénope insère Naples dans une mythologie fondatrice, mais cette évocation est mise en tension avec le caractère bruyant et passionné de la ville, soulignant ses contradictions. Dans *Geoguide*, le linge suspendu ou la pizza pliée deviennent des « micro-récits » qui ancrent Naples dans une quotidienneté pittoresque, mais ces éléments participent également à un imaginaire collectif plus large de la Méditerranée.

En combinant les approches de Maingueneau et Barthes, on peut considérer Naples comme un « objet-discours » où s'entrelacent authenticité, mythologie et mise en scène poétique. Ces représentations servent à séduire le lecteur tout en le poussant à redécouvrir la ville au-delà des clichés figés.

3. Les discours alternatifs sur les régions du sud moins célèbres

À ce stade de notre analyse des discours touristiques sur le sud de l'Italie, notre réflexion se porte sur une catégorie de récits que nous qualifions d'alternatifs. En marge des représentations dominantes, ces discours mettent en lumière des régions méconnues, souvent négligées par les circuits traditionnels, mais dotées d'un patrimoine remarquable.

L'examen de ces narrations permet d'offrir une lecture renouvelée du territoire. Il s'agit d'interroger la manière dont des espaces en retrait peuvent être revalorisés par des approches soucieuses de durabilité, du respect des communautés locales et d'une redistribution plus équilibrée des flux touristiques. Ces récits s'affranchissent ainsi des cadres promotionnels conventionnels pour proposer des perspectives critiques et innovantes, recentrant l'attention sur des lieux jusque-là relégués à la périphérie des imaginaires touristiques.

3.1. Les Abruzzes et le Molise

Concernant notre corpus d'analyse, nous précisons qu'il n'existe pas d'introduction régionale pour les Abruzzes dans *Le Guide Vert* et pas d'introduction pour les deux régions en question dans *Le Routard;* les descriptions se concentrent directement sur les villes. Par conséquent, nous ne tiendrons pas compte de ces guides pour les régions concernées dans le cadre de cette partie de notre étude:

> Unies par une histoire commune, les Abruzzes et le Molise appartenaient autrefois à la même région administrative. Avec leurs vastes espaces naturels, jadis traversés par les grandes transhumances, ces deux régions ont leur propre rythme, celui des villages de montagne, des monastères isolés et des petites villes balnéaires posées sur le littoral Adriatique (*Geoguide:* 141).

> En bordure du littoral adriatique, coincée entre les Marches au nord, le Molise au sud et le Latium à l'ouest, les Abruzzes constituent une région de montagnes, les plus hautes de la chaîne des Apennins, avec les massifs du Gran Sasso et de la Majella [...]. Si ces montagnes représentent un handicap certain pour d'autres régions du Mezzogiorno, ici elles sont au contraire le principal atout. [...] Les Abruzzes représentent la « région la plus verte d'Europe ». [...] Pour quelques jours, le littoral peut être agréable [...] mais les hordes de touristes massés sur les chaises longues payantes peuvent décourager rapidement. Surtout si l'on vient de la quiétude des montagnes intérieures. [...] Le Molise est la plus petite région du Mezzogiorno [...]. Son territoire exigu, enclavé entre les fleuves Sangro et Volturno au nord et à l'ouest, les sommets du Matese au sud et le littoral adriatique à l'est, est l'un des plus ingrats de l'Italie du Sud. Couvert à 90% de montagnes et de hautes collines parsemées de forêts et de villages au riche passé médiéval. [...] Le Molise est peu peuplé. [...] Son habitat rural est constitué d'un réseau assez lâche de bourgades et de petits villages isolés. [...] On l'aura compris, le Molise, c'est tout d'abord une nature omniprésente à découvrir au travers d'itinéraires méconnus (*Petit futé:* 262).

> Célèbre pour ses forteresses, ses châteaux forts et ses villages perchés, le Molise est tapissé de montagnes, véritables défenses naturelles et refuge pour ses habitants depuis l'Antiquité. Autrefois terre de transhumance des troupeaux, des armées et des voyageurs, la deuxième plus petite région d'Italie (devant la Vallée d'Aoste) est aujourd'hui également appréciée pour son littoral bien préservé et ses grandes plages peu fréquentées (*Le Guide Vert:* 164, 193).

Ces extraits mettent en lumière des représentations singulières des Abruzzes et du Molise, deux régions souvent marginalisées dans les circuits touristiques traditionnels. Ces discours, clairement alternatifs, valorisent des caractéristiques locales spécifiques en mettant l'accent sur la nature, l'authenticité et l'isolement.

Les Abruzzes sont présentés notamment comme une région où la nature constitue l'atout principal, avec des montagnes comme le Gran Sasso et la Majella, décrites comme des trésors écologiques et des refuges de tranquillité. Cette région est également qualifiée de « région la plus verte d'Europe », renforçant son image de territoire préservé. Dans ce contexte, la valorisation de la nature et de l'authenticité peut être reliée aux concepts du tourisme alternatif et spécialisé, tels que définis par Botti et Séraphin (2011). Ces formes de tourisme mettent en avant une différenciation forte des produits touristiques et une faible pression sur l'environnement naturel, des caractéristiques qui correspondent parfaitement à l'image projetée des Abruzzes. Toutefois, une tension émerge dans les descriptions: alors que l'intérieur montagneux est valorisé pour sa quiétude et son authenticité, le littoral est critiqué pour sa surpopulation touristique. Cette opposition illustre une volonté de promouvoir un tourisme de spécialité, ciblant des visiteurs allocentriques à la recherche de destinations éloignées des foules et prêtes à répondre à des attentes élevées (Botti, Séraphin 2011: 46).

Le Molise, quant à lui, est dépeint comme une terre enclavée, marquée par son isolement et sa faible densité de population. Les guides insistent sur la richesse de son patrimoine naturel et historique, évoquant ses villages médiévaux, ses montagnes et son littoral préservé. Bien que marginal, le Molise s'inscrit parfaitement dans une logique de tourisme alternatif en proposant des itinéraires méconnus et une expérience authentique, adaptée à des touristes désireux de contribuer au développement local tout en respectant les lieux. Ce positionnement rejoint les objectifs économiques, sociaux et environnementaux que vise le tourisme spécialisé, caractérisé par un retour sur investissement élevé pour les communautés locales et une saisonnalité réduite (Séraphin, Paul: 2015).

Ces discours construisent ainsi une vision d'un tourisme durable et spécialisé, en rupture avec les stéréotypes de l'Italie du Sud dominée par les plages bondées et les grandes villes. Cependant, bien que ces narrations se veuillent alternatives, elles risquent de véhiculer une image de marginalité en insistant sur l'isolement ou la rusticité des régions, ce qui pourrait freiner leur attractivité. Ce double discours reflète les potentialités, mais aussi les limites du tourisme spécialisé, qui doit trouver un équilibre entre différenciation et accessibilité pour ne pas renforcer le sentiment d'exclusion des territoires concernés.

3.2. Les Pouilles

Longtemps perçue comme une destination confidentielle, la région des Pouilles connaît une reconfiguration notable dans les discours touristiques, passant d'un statut alternatif à celui de territoire prisé des voyageurs. Cette mutation traduit non seulement une évolution de son attractivité, mais aussi une redéfinition des récits mettant en exergue ses singularités culturelles, naturelles et historiques.

L'étude des guides touristiques permet d'analyser les nuances entre l'image d'une destination encore en marge et celle d'une région pleinement intégrée aux circuits traditionnels. À l'instar des Abruzzes, *Le Guide Vert* ne propose pas de section introductive spécifique aux Pouilles, privilégiant encore une approche centrée sur la description des villes:

> Dans l'Antiquité et bien avant les Grecs, la région était riche et prospère. [...] Aujourd'hui encore, contrairement à la vision classique du Mezzogiorno, pauvre et délaissé, la région peut s'enorgueillir d'une activité florissante. [...] L'Italie se mue ici en terre plutôt accueillante et riche en spécialités culinaires. La Pouille, devenue les Pouilles en français courant, est une belle promesse de vacances où se succèdent paysages variés et bourgs ô combien attachants (*Le Routard:* 278).
>
> Émaillées de legs architecturaux de toute beauté, les Pouilles se dégustent comme un mille-feuille des civilisations successives qui y ont imprimé leur marque. Pris en tenaille entre deux mers, l'Adriatique et la Ionienne, le sud se

> distingue par son habitat insolite – *trulli* aux chapeaux pointus, maisons des cavernes, palais baroques – et par ses criques de sable fin où *farniente* avec la mer pour témoin (*Geoguide:* 177).
>
> La région des Pouilles, dont les 19350 km^2 recouvrent le talon de la Botte italienne, possède un important potentiel touristique; certains la comparent même à une mine d'or qui pourrait bientôt remplacer une Toscane « surexploitée »... En attendant, la région se découvre à petits pas [...]. La régularité du relief contraste sans doute avec la force de l'identité culturelle de la région. De cette identité naissent le sens de l'histoire et la magie des vestiges, la vitalité des traditions populaires, la gentillesse de l'accueil et la robuste simplicité de la cuisine. [...] à la base de cette identité, on trouve d'abord cette ressource fondamentale qu'est la pierre. La constitution géologique du territoire est en effet à prédominance calcaire. Recourant abondamment à ce matériau, l'architecture fut l'une des fiertés de la région (*Petit futé:* 437).

Dans *Le Routard*, les Pouilles sont présentées comme une région florissante, en contraste avec les clichés du *Mezzogiorno* pauvre et marginalisé. Cette opposition valorise leur prospérité économique et culturelle, tout en soulignant leurs paysages variés et leurs bourgs authentiques. Cette approche s'inscrit dans une logique de tourisme alternatif, où l'accent est mis sur des caractéristiques distinctives, comme l'authenticité et la diversité patrimoniale, en écho aux notions de différenciation évoquées par Botti et Séraphin (2011).

Geoguide, quant à lui, insiste sur le caractère unique des Pouilles en les décrivant comme un « mille-feuille des civilisations ». L'évocation des *trulli*, des criques de sable fin et des influences architecturales successives renforce l'idée d'une région où le tourisme de spécialité trouve pleinement sa place. Cette valorisation d'éléments culturels et naturels spécifiques vise à séduire des touristes allocentriques en quête d'expériences singulières.

Dans *Petit futé*, les Pouilles sont décrites comme une alternative prometteuse à une Toscane « surexploitée ». L'attention portée à l'identité culturelle, aux traditions populaires et à l'architecture régionale suggère une approche mesurée et respectueuse, alignée avec les principes du tourisme durable et spécialisé. Cependant, en qualifiant la région de « mine d'or », le guide révèle également les risques d'une intensification touristique.

Ces discours soulignent la tension entre préservation et développement touristique. Si les Pouilles offrent des opportunités idéales pour un tourisme alternatif, la forte attractivité de la région pourrait compromettre cette singularité, soulignant ainsi la nécessité de stratégies équilibrées pour préserver leur authenticité et leur patrimoine.

3.3. La Basilicate

Encore en marge des circuits touristiques classiques, la Basilicate suscite un intérêt croissant en raison de son authenticité et de ses singu-

larités. L'analyse du corpus révèle une région éloignée des dynamiques majeures du tourisme, mais dotée d'un patrimoine naturel et culturel remarquable. Cette apparente marginalité favorise l'émergence de stratégies discursives spécifiques, telles que l'usage de la déixis, qui accentuent l'image d'un territoire hors du commun, destiné aux voyageurs en quête de découvertes inédites.

À l'instar d'autres régions peu valorisées, *Le Guide Vert* ne propose pas d'introduction générale à la Basilicate et débute directement par la description de Matera, réduisant ainsi la région à cette seule ville emblématique. Cette approche contraste avec d'autres discours qui, au contraire, mettent en avant la ruralité et l'authenticité du territoire dans son ensemble:

> Sur la Botte, elle correspond à la cheville. [...] à partir du XIVe s., la Basilicate a décliné et s'est enfermée dans un isolement culturel et économique. Il fallut atteindre les années 1950 pour que l'Italie prenne conscience du retard économique, social et culturel de cette région. [...] Aujourd'hui encore, les villages qui coiffent les sommets des montagnes ont souvent plus fière allure de loin que de près, car la vie reste rude dans ces contrées situées hors des grands circuits touristiques. Comparée à ses voisins des Pouilles ou de la Campanie, la Basilicate reste une terre peu visitée des étrangers. Pourtant, elle ne manque pas d'atouts (*Le Routard:* 401–402).
>
> Alors que les Pouilles caracolent en tête de gondole, leur voisine Basilicate réserve ses charmes au voyageur plus avide de petites routes tortueuses que de circuits bien tracés. En guise de récompense, cette terre sauvage, montagneuse et rurale, lui dévoilera ses trésors de temples grecs, d'églises rupestres, de forteresses médiévales, de grottes habitées et de villages perchés. Vous cherchiez la botte secrète de l'Italie? C'est ici! (*Geoguide:* 177).
>
> Encastrée entre les Pouilles au nord-est, la Campanie à l'ouest et la Calabre au sud, la Basilicate s'étend sur une superficie de 9992 km^{2} [...] C'est probablement la région la plus petite, la plus discrète et la plus méconnue d'Italie. [...] Mais le nom originel de la province, Lucanie [...] « terre recouverte de bois », et c'est celui auquel s'identifient les poètes et les natifs de la région. [...] la Basilicate a été victime de l'isolement, de la pauvreté et de l'émigration jusqu'à des périodes récentes, au point que le tourisme ne l'a que peu concernée (*Petit futé:* 437).

Dans *Le Routard*, la Basilicate est présentée comme une région longtemps marquée par l'isolement économique et culturel, une marginalité encore perceptible aujourd'hui. L'emploi de déictiques temporels comme « aujourd'hui encore » et « il fallut attendre les années 1950 » a un rôle crucial pour la compréhension du discours (Kerbrat-Orecchioni 2014: 39–78). Il éclaire l'opposition entre un passé difficile et un présent toujours rude qui inscrit ainsi la région dans un récit de résilience en marge des standards touristiques dominants.

Dans *Geoguide*, le discours adopte une approche immersive en interpellant directement le lecteur: « Vous cherchiez la botte secrète de l'Italie ? ». Cette déixis personnelle le positionne en explorateur prêt à découvrir une région sauvage et méconnue, renforçant l'image d'un tourisme alternatif.

Enfin, *Petit futé* insiste sur la discrétion de la Basilicate à travers des superlatifs comme « la plus petite », « la plus méconnue » et des marqueurs géographiques comme « encastrée », affirmant une identité à la fois définie et marginale. L'évocation de son ancien nom, Lucanie, enrichit cette représentation d'une dimension culturelle et poétique.

À travers ces discours, où abondent les déictiques spatiaux et temporels, la Basilicate apparaît comme une destination secrète, réservée aux voyageurs avertis. La déixis devient ainsi un outil clé pour valoriser un tourisme de découverte et d'immersion, à l'écart des logiques de masse.

3.4. La Calabre

La Calabre, située à l'extrémité sud de l'Italie, incarne un territoire marqué par des contrastes qui structurent les discours touristiques à son sujet. Les descriptions oscillent entre l'exaltation de ses paysages exceptionnels, marqués par l'alternance entre mer et montagne, et les stigmates socio-historiques liés à la pauvreté et à la criminalité organisée. Cette dualité alimente des représentations discursives complexes qui, tout en cherchant à séduire, reproduisent parfois des clichés ancrés. Encore une fois, *Le Guide Vert* ne consacre pas de texte introductif spécifique à la région. Il semble adopter une perspective partielle, qui valorise certaines zones au détriment d'une approche globale de la région:

> La pointe de la Botte, dont le bout de l'orteil vient chatouiller la Sicile [...] une misère qui a contraint beaucoup de ses habitants à l'exil et dans le terreau de laquelle a germé la 'Ndrangheta', la plus puissante organisation mafieuse du monde. Nous sommes donc au sud de l'Italie du Sud. Une Italie moins fastueuse, mais qui séduit, entre autres, par le charme de ses villages typiques, la beauté de ses eaux bleues, ses paysages contrastés et le caractère bien trempé de ses habitants. Quant à la cuisine, elle non plus ne connait pas la fadeur. [...] Farniente, visites, culture, randonnées (et même ski, en hiver!), il y a donc de quoi faire et de quoi voir en Calabre. [...] Seul bémol: les trésors calabrais étant dispersés sur un territoire sillonné par de toutes petites routes (fort jolies, au demeurant), préparez-vous à passer pas mal d'heures derrière le volant ou dans les transports (*Le Routard:* 434–436).
>
> Les Calabrais disent que, pour bien voir la mer qui borde leur pays, il faut prendre de la hauteur. En effet, la Calabre porte en elle ce paradoxe: est-elle de mer ou de montagne? Sur des centaines de kilomètres, une dentelle de sable blanc et de flots bleus frange une montagne haute et verdoyante qui se décline en plusieurs massifs. Il ne tient qu'à vous qu'elle soit un peu de l'une et un peu de l'autre (*Geoguide:* 263).

> La Calabre est sans aucun doute la partie la plus « intense » de l'Italie méridionale. Et pourtant, on ne pense pas à cette région, ou seulement lorsqu'on la traverse en voiture pour se rendre en Sicile, par le détroit de Messine. Peut-être aussi quand on évoque le stéréotype du mafieux, aux cheveux noirs gominés, le regard sombre et hargneux. [...] Longtemps enclavée, privée de voies de communication faciles, cette région est restée la plus pauvre de l'Italie. [...] Elle a servi de terreau à une mafia que l'on retrouve encore. [...] Reggio Calabria fait cependant partie maintenant des bonnes surprises de la région: le relookage récent de la ville, grâce au fonds d'aménagement du tourisme, a rendu bien agréable cette cité autrefois inhospitalière (*Petit futé:* 564).

Le Routard présente la Calabre comme un territoire aux multiples facettes, où « la misère » et les stigmates historiques liés à la *'Ndrangheta* coexistent avec des paysages « contrastés » et un patrimoine naturel et culturel séduisant. L'opposition entre des éléments négatifs (isolement, pauvreté, mafia) et des atouts touristiques (villages typiques, eaux bleues, gastronomie) structure le discours. Les déictiques temporels comme « maintenant » et les modalisateurs tels que « moins fastueuse » reflètent une volonté de dépasser les stéréotypes tout en les mentionnant. De plus, l'emploi d'une déixis inclusive « il y a de quoi faire et de quoi voir » invite le lecteur à s'approprier ces expériences.

Geoguide, quant à lui, insiste sur le paradoxe géographique de la Calabre, oscillant entre mer et montagne, tension soulignée par des expressions déictiques telles que « il ne tient qu'à vous », qui incitent le lecteur à prendre position face à cette dualité, tandis que des images poétiques (la « dentelle de sable blanc », les « flots bleus ») renforcent l'harmonie apparente des opposés.

Dans *Petit futé*, l'intensité de la Calabre est mise en avant, bien que souvent réduite à des stéréotypes – notamment celui du « mafieux, aux cheveux noirs gominés ». Ce discours, tout en critiquant la marginalité et l'enclavement historiques de la région, souligne des améliorations récentes, notamment à Reggio Calabria grâce aux fonds d'aménagement touristique, illustrant ainsi le contraste entre modernité et archaïsme, entre progrès et tradition.

En somme, ces discours valorisant la Calabre reposent sur des structures contrastées qui mettent en évidence des dualités identitaires. L'utilisation de certaines expressions – « il ne tient qu'à vous » –, engage le lecteur, mais tend également à simplifier une réalité touristique alternative et dynamique.

Conclusion

Cette étude s'est d'abord attachée à l'analyse des discours introductifs sur l'Italie du Sud dans les principaux guides touristiques, lesquels constituent un pôle d'attraction pour le lecteur-touriste, en orientant son regard

et ses attentes. Dans un second temps, l'examen des descriptions régionales a permis de mettre en évidence des représentations discursives qui oscillent entre marginalité et séduction, isolement et authenticité. Cette tension, inhérente au tourisme alternatif, met en valeur des territoires en retrait tout en contribuant, paradoxalement, à leur réintégration dans les circuits touristiques dominants, comme l'a montré l'analyse des discours.

Nous avons observé comment les guides mobilisent des dispositifs discursifs spécifiques pour engager le lecteur à s'approprier les territoires en question. Ces stratégies participent à la construction d'un imaginaire touristique valorisant l'authenticité et l'expérience intime, en opposition aux itinéraires balisés du tourisme de masse. En façonnant ainsi la perception des lieux, le discours touristique, dans un processus plus large de « mise en tourisme » (Kadri, Bondarenko et al. 2021), modifie la perception des espaces et réoriente les pratiques des voyageurs et leurs attentes (Équipe MIT 2000).

Par ailleurs, les cas de Rome et de Naples illustrent comment des récits alternatifs peuvent également s'appliquer à des métropoles emblématiques du tourisme de masse. Loin de se limiter aux grandes attractions, ces villes sont revalorisées à travers de discours qui mettent en avant des quartiers méconnus, des traditions locales ou des expériences plus intimistes, dans une logique de diversification de l'offre touristique. Cette stratégie discursive permet ainsi de repositionner ces destinations dans un cadre plus expérientiel et différencié, sans pour autant échapper totalement aux logiques commerciales qui régissent l'industrie touristique contemporaine (Stock, Coëffé et al. 2020).

Une poursuite de la réflexion sur les dynamiques internes des régions du sud permettrait d'affiner encore la compréhension des phénomènes de hiérarchisation à l'œuvre. Dans le cas des Pouilles, par exemple, certains discours valorisent des destinations en marge des circuits traditionnels, comme les villages de l'intérieur, en opposition aux lieux devenus emblématiques. Cette différenciation interne illustre le double mouvement qui caractérise le tourisme alternatif: la recherche d'authenticité et de diversification, tout en évitant l'homogénéisation du territoire.

En conclusion, l'Italie du Sud apparaît dans ces discours comme une terre de contrastes, où l'isolement et la marginalité sont réinvestis comme des leviers d'attractivité. Cette tension, qui structure les nouveaux imaginaires touristiques, ouvre des perspectives de recherche sur l'évolution de ces représentations dans un contexte de transition vers un tourisme plus durable. Il serait ainsi pertinent d'examiner, dans des études futures, comment ces discours se transforment face aux enjeux contemporains, en croisant une approche textuelle avec des analyses de terrain portant sur les perceptions des voyageurs et des acteurs locaux. Comme le soulignent Botti et Séraphin (2011), le tourisme alternatif ne saurait être réduit à un simple phénomène de niche: il constitue une véritable stratégie de dif-

férenciation et de valorisation des territoires, dans un monde où l'attractivité repose de plus en plus sur l'authenticité perçue et l'expérience vécue.

Bibliographie

Silletti, Maria Alida. 2012. « Situations d'occurrence des emplois du futur simple français sur la base d'un corpus économique de presse », *Corela,* HS-11, « RJC Cotexte, contexte, situation », [en ligne], https://doi.org/10.4000/corela.2597

Amossy, Ruth et Elisheva Rosen. 1982. *Les Discours du cliché*. Paris: SEDES-CDU.

Amossy, Ruth et Anne Herschberg Pierrot. 2015. *Stéréotypes et clichés*. Paris: Armand Colin.

Amossy, Ruth. 2016. *L'argumentation dans le discours*. Paris: Armand Colin.

Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.

Bonhomme, Marc. 2014. *Pragmatique des figures du discours*. Paris: Honoré Champion.

Botti, Laurent et Hugues Séraphin. 2011. *Le tourisme aujourd'hui*. Bruxelles: De Boeck.

Charaudeau, Patrick. 2009. « Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai quelle est ta problématique », *Corpus* 8: 37–66, http://journals.openedition.org/corpus/1674

Collectif. 2018. *Petit futé, Italie du sud – 2019/2020*. Paris: Les Nouvelles Éditions de l'Université.

Collectif. 2022. *Le Routard*, *Italie du sud. Naples*, *Côte amalfitaine*, *Pouilles – 2023/2024*. Paris: Hachette.

Collectif. 2023. *Geoguide, Italie du Sud*. Paris: Gallimard Loisirs.

Collectif. 2023. *Le Guide Vert, Italie du Sud*, *Rome & Naples*, *Latium*, *Abruzzes*, *Campanie*, *Pouilles*, *Basilicate*, *Calabre*. Paris: Michelin éditions.

D'Alconzo Paola. 2001. « La tutela del patrimonio archeologico nel Regno di Napoli tra Sette e Ottocento», *Mélanges de l'école française de Rome. Italie et Méditerranée*. 113-2, 507–537, https://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_2001_num_113_2_9808

Dendale, Patrick. 2001. «Le futur conjectural *versus devoir* épistémique: différences de valeurs et de restrictions d'emploi », *Le Français Moderne* 69 (1): 1–20.

Équipe MIT. 2000. « La mise en tourisme des lieux: un outil de diagnostic », *Mappemonde* 57 (1): 2–6.

Fontanier, Pierre. 1977. *Les Figures du discours*, *(1821–1830)*. Paris: Flammarion.

Gravari-Barbas, Maria et Delaplace Marie. 2015. « Le tourisme urbain "hors des sentiers battus" », *Téoros* [en ligne], 34, 1–2. https://journals.openedition.org/teoros/2790.

Gravari-Barbas, Maria et Nelson Graburn. 2012. « Imaginaires touristiques », *Via. Tourism Review* 1, [en ligne], https://doi.org/10.4000/viatourism.1180 [consulté le 1 mars 2021].

Gregorovius Ferdinand. 2023. *Passeggiate per gli Abruzzi nella settimana di Pentecoste del 1871*. Pescara: Ianieri Edizioni.

Gurrieri, Antonio. 2024. « L'érotisation du discours touristique dans les guides de voyage francophones », Anita Fabiani et Gaetano Lalomia (éds). *Il vento di Eros.* Soveria Mannelli: Rubbettino.

Gurrieri, Antonio. 2020. «Le discours touristique en Sicile», *Le Forme e la Storia* 13 (1): 221–236.

Houel Jean-Pierre-Louis-Laurent. 1782–1787 [2012]. *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari.* Paris: Hachette Livre BNF.

Séraphin, Hugues et Bénédique Paul. 2015. « La responsabilité sociale des entreprises (RSE) dans le secteur touristique: un compromis entre tourisme de masse et tourisme alternatif. Le cas d'Haïti », *Études caribéennes* 31–32, [en ligne].

http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/7600

Kadri, Boualem, Maria Bondarenko et Jean-Phariste Phericien. 2019. « La mise en tourisme: un concept entre déconstruction et reconstruction. Une perspective sémantique », *Téoros* 38 (1), « Tourisme urbain » [en ligne], http://journals.openedition.org/teoros/3413

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 2004. «*Suivez le guide! Les modalités de l'invitation au voyage dans les guides touristiques: l'exemple de l' "île d'Aphrodite"*», Fabienne Baider H., Marcel Burger, Dionysis Goutsos (éds). *La communication touristique – Approches discursives de l'identité et de l'alterité*. Paris: L'Harmattan.

Maingueneau, Dominique. 2014. *Discours et analyse du discours*. Paris: Armand Colin.

Marchetti, Marilia. 2007. *L'altro allo specchio. Studi di letteratura francese tra Ottocento e Novecento*. Catania: C.u.e.c.m.

Margarito, Mariagrazia. 2003. « Éléments dysphoriques dans les guides touristiques: La Sicile des guides français », *Synergies Italie* 1: 102–114.

Maupassant Guy de. 1885 [2022]. *Sicile*. Paris: République des Lettres.

Perelman, Chaim et Lucie Olbrechts-Tyteca. 2008. *Traité de l'argumentation*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.

Pezzini, Isabella. 2006. «Visioni di città e monumenti-logo», Gianfranco Marrone et Isabella Pezzini (éds). *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*. Roma: Meltemi.

Reboul-Touré, Sandrine, Nicole Werly, Sergio Bova, Mariagrazia Margarito, Florence Mourlhon-Dallies et Marie-Sylvie Poli. 2000. *L'Italie en stéréotypes: analyse de textes touristiques*. Paris: L'Harmattan.

Robrieux, Jean-Jacques. 2010. *Rhétorique et argumentation*. Paris: Armand Colin.

Rocci, Andrea. 2005. *La modalità epistemica tra semantica e argomentazione*. Milano: Pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica.

Seoane, Annabelle. 2013. *Les mécanismes énonciatifs dans les guides touristiques: entre genre et positionnements discursifs*. Paris: L'Harmattan.

Stendhal. 1826 [2013]. *Rome*, *Naples et Florence*. Paris: Gallimard.

Stock, Mathis, Vincent Coëffé, Philippe Violier et Philippe Duhamel (éds). 2020. *Les enjeux contemporains du tourisme. Une approche géographique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Yanoshevsky, Galia. 2021. « Introduction: les discours du tourisme, un objet privilégié pour l'analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours* 27 [en ligne], https://journals.openedition.org/aad/5425

Антонио Гуријери

Јужна Италија у туристичким водичима: између доминантних имагинарних представа и алтернативних дискурса

Резиме

Јужна Италија је дуго играла кључну улогу у машти европских путника и остаје најважнија за савремене туристичке представе. Ова студија испитује новије туристичке водиче на француском језику посвећене овом региону, са циљем да истражи како они одржавају равнотежу између стереотипних имагинарних представа и оних алтернативних. Анализа увода и регионалних описа истиче сукоб између маргиналности и привлачности, аутентичности и реинтеграције у мејнстрим токове. Кроз специфичне дискурзивне стратегије, туристички водичи промовишу алтернативни облик туризма који настоји да усмери путнике даље од дестинација масовног туризма. Међутим, овај приступ остаје под утицајем динамике комерцијалног тржишта. Студија такође истиче диверзификацију туристичке понуде, посебно у Риму и Напуљу, и предлаже даља истраживања еволуције ових наратива као одговор на изазове одрживог туризма.

Кључне речи: алтернативни туризам, Јужна Италија, туристичке имагинарне представе, путнички дискурс, туристички водичи

Примљено: 24. 9. 2025.
Прихваћено: 7. 11. 2025.

Грађа

Славица ГАРОЊА РАДОВАНАЦ
sgaronja@gmail.com
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

НЕОБЈАВЉЕНА ГРАЂА ИЗ ЕТНОГРАФСКЕ ЗБИРКЕ АРХИВА САНУ: ЈОВАН ВОРКАПИЋ – РУКОПИСНЕ ЗБИРКЕ СА БАНИЈЕ (1890)

Кратак увод у историјат Етнографске збирке

Етнографска збирка похрањена у Архиву САНУ представља свакако најбогатију фолклористичку збирку рукописа народних умотворина на Балкану. Настала је на иницијативу академика Стојана Новаковића у тек основаној Српској краљевској академији,[1] а поводом обележавања стогодишњице рођења Вука Стефановића Караџића (1887). Новаковићев проглас наишао је на незапамћен одјек просвећених делова српског народа (учитеља и свештеника), који су одмах приступили овом национално-родољубивом и просветитељском раду. У свом прогласу / реферату Стојан Новаковић подвлачи потребу свеобухватног и систематског сакупљања усмене грађе „где год Срби живе", а нарочито по крајевима којима Вук за живота никада није прошао, односно „записивати песме које су остале незабележене, нарочито у областима у којима нису скупљане, и критички их објавити у припремљеном зборнику уколико их нема у Вуковим збиркама, подвлачећи да „сакупљање народних умотворина постаје приоритетан задатак у формирању националног идентитета, а сазрела свест о значају и наставку Вуковог рада, кроз систематично сакупљање усменог блага и његовог представљања широј и научној јавности након Вукове смрти (1864), постаје научни приоритет новоформиране Српске краљевске академије.[2] Реферат С. Новаковић завршава пророчком напоменом да ће се једанпут „осим збирки пок. Вука морати прегледати и сва остала радња у тој ствари која се показала у нашој књижевности и требаће кад-тад саставити систематичну *збирку свију познатих народних песама*"[3] (курзив С. Г.).

На основу овог реферата, Етнографски одбор СКА започео је са радом 1894. године, а за његовог руководиоца постављен је Пера П.

1 Стојан Новаковић. „О задаћама (новостворене) Академије у неговању језика српског". Посланица академије наука философских, приликом стогодишњице Вука Стеф. Караџића. *Годишњак Српске Краљевске академије*, св. 2, 178–179.

2 Живомир Младеновић. „Српска академија наука и уметности и народне песме". *На изворима народне песме*, 418.

3 Живомир Младеновић, нав. рад, 419.

ORCID 0009-0004-0565-3227
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.20
Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
930.25(497.11)
398:929 Воркапић Ј.

Ђорђевић, секретар Академије, чији је предлог о методу рада и прикупљања рукописних збирки усвојен на седници Одбора 11. априла 1894. године.[4]

На овај начин почео је изузетно плодоносан рад Етнографског одбора при Академији у Београду, међу првима те врсте на Балкану,[5] који се усмерио на преглед приспелих и прибављање нових рукописних збирки, са прокламованим циљем објављивања „једног обимног зборника који би обухватао критички изабране и хронолошки и географски стручно приређене све песме *изван Вукових збирки*" (курзив С. Г.).[6] Пошто су рукописне збирке у нарочито великом броју пристизале у периоду 1899–1903, објављивање зборника је одложено.[7] Треба напоменути да је низ значајних рукописних збирки стигао у Етнографски одбор захваљујући теренским истраживањима, а према упутствима Јована Цвијића, где су његови сарадници, најчешће учитељи, уз податке о историји села, записивали и народне умотворине, поглавито народне песме.[8]

Најзад, 1927. године покренута је, у оквиру *Српског етнографског зборника*, едиција Српске народне умотворине, у којој је планирано објављивање грађе из рукописних збирки пристиглих у Академију, а оцењених као значајан прилог српској фолклористици. Међутим, и овде се зауставило, тј. завршило са само једним, али капиталним пројектом који је остварио Веселин Чајкановић, који је, у року од само две године, из свих приспелих и прегледаних рукописних збирки одабрао и објавио по фолклористички валидним, али и антологијским (језичко-естетским) принципима, одабрану прозну грађу у књизи *Српске народне приповетке*[9] (народне бајке и приче којих нема код Вука, и у двоструко већем обиму од Вукове збирке из 1852), дајући тако класичан пример и образац како треба објавити и осталу до тада пристиглу грађу усмене поезије (што до сада није учињено).

Након Другог светског рата Етнографски одбор преименован је у Етнографски институт, а Етнографску збирку преузело је Фол-

4 Живомир Младеновић, нав. рад, 419.

5 Сличан подухват, нешто раније, започела је и Матица хрватска из Загреба (1876) када је на предлог др Фрање Рачког основан, при ЈАЗУ, Одбор за народни живот и обичаје (29. 12. 1888), такође упутивши проглас о сакупљању народних умотворина (где су обједињени сви претходни и доспели рукописи), са свих јужнословенских простора, тако да се овде чува и знатан број рукописа српске и муслиманске провенијенције. – Видети: *Spomen spis: Popis rukopisa u arhivu Odbora za narodni život i običaje*, 37–67.

6 Ж. Младеновић, нав. рад, 418–419.

7 С изузетком објављивања вредне рукописне збирке Тодора Бушетића народних песама из Левча – *Српски етнографски зборник*, књ. 3 / 1902.

8 Јован Цвијић. *Сабрана дела*, књ. 4, 425. Драгоцен пример овакве сарадње јесте рукописна збирка Милана Обрадовића, учитеља из Западне Славоније, који је сакупио и Академији послао обимну рукописну збирку изузетно вредних народних песама из „котара Дарувар и Пакрац" 1901. године – Етнографска збирка, бр. 93.

9 Веселин Чајкановић. *Српске народне приповетке*, I.

клорно одељење, које, по речима Живомира Младеновића, сведока и учесника у раду овог Одељења, „не само да није наставило са сакупљањем старих српских народних песама... него није ништа учинило ни за издавање оних које су раније прикупљене..."[10] У новим идеолошким условима Фолклорно одељење деловало је са нешто измењеним истраживачким задацима, сакупљајући на терену нове народне песме из периода НОБ-а и изградње земље, знатно мање вредности, а што је одмах и публиковано у новој свесци *Етнографског зборника*,[11] док је основна мисија Стојана Новаковића и Етнографског одбора – објављивање класичног усменог корпуса из рукописних збирки након Вука – у суштини заустављена и остала неостварена.

Посебно контрапродуктиван утицај по судбину Етнографске збирке САНУ имао је рад Војислава Јовановића Марамбоа[12] у овом Одељењу, са далекосежним (научним) последицама. Према језгровитом образложењу Живомира Младеновића, његовог сарадника, Марамбо је за кратко време које је провео у Одбору, „испољио велику строгост у оценама збирки песама које су нуђене (и даље) Академији за откуп и све их је одбијао... Већину песама које је требало објавити [у замишљеном корпусу – прим. С. Г.] сматрао је за фалсификате, који не заслужују да буду штампани..."[13] Још је већу, чак непроцењиву штету нанео збиркама које су већ постојале у фонду, из 19. века, паушално их везујући за читаве регионе (Крајине или Босне и Херцеговине), а не поименично, вредне учитеље-сакупљаче проглашавајући фалсификаторима (попут Милана Обрадовића, или Симе Милеуснића, учитеља по селима Западне Славоније).[14] Етнографски одбор је 1962. преименован у Одбор за народне умотворине, са чијим је преименовањем „престала свака обавеза објављивања рукописа из Етнографске збирке", тј. одузет јој је основни циљ и задатак, зацртан још у реферату Стојана Новаковића.[15] Етнографску збирку је од

10 Ж. Младеновић, нав. рад, 441.

11 Сергије Димитријевић. „Развитак црнотравских и лесковачких народних песама ослободилачког рата", са пропратном студијом Душана Недељковића – *Српски етнографски зборник*, књ. LXXIX.

12 Војислав М. Јовановић (псеудоним Марамбо, Београд 1882–1968), докторирао је 1910. у Гренобluу тезом о мистификацијама Проспера Меримеа у делу *Гусле, или избор илирских йесама скуйљених йо Далмацији, Босни и Херцеговини* (1927). Ово је вероватно утицало на то да је на сву усмену грађу након Вука гледао као на „фалсификате". Био је доцент на Београдском универзитету, бавио се драмом *(Наши синови)*, радио у Министарству иностраних послова, а каријеру завршио као научни саветник Института за књижевност САНУ. Своју кућу у Бирчаниновој 24, са богатом библиотеком, нарочито из области фолклористике, завештао је Универзитетској библиотеци у Београду.

13 Ж. Младеновић, нав. рад, 464.

14 В. Јовановић Марамбо. „Српска академија наука и њени сакупљачи". *Сабрана дела Војислава М. Јовановића*. Прир. И. Николић, Д. Ајдачић, 357–363.

15 Ж. Младеновић, нав. рад, 464, 469.

1975. преузео Архив САНУ, такође без обавезе њеног публиковања и сређивања, чак ни објављивања каталога свих постојећих збирки које се у њему чувају. То је учинио тек др Илија Николић,[16] сачинивши рукопис Етнографска збирка Архива САНУ: преглед рукописне грађе (поклоњен ауторки овог рада), а који је након три деценије, уз велико разумевање Јеленке Пандуревић, објављен као заједнички приређено издање Филолошког факултета Универзитета у Бањој Луци.[17]

* * *

Уз овај крађи историјат Етнографске збирке Архива САНУ, старије од сто тридесет година, а која до данас није у целини представљена јавности (или барем дигитализована), да кажемо нешто и о њеном непроцењиво вредном садржају, а на основу књиге Илије Николића. Његов *Преīлед рукоīисних збирки народних умоīворина Еīноīрафске збирке Архива САНУ (1886–1966*), како гласи пун наслов, заправо је први и целовити систематски приказ свих рукописних збирки које су се затекле у њој од оснивања Етнографског одбора до закључења овог рукописа, 1966. године, као до сада најпотпунији и најпоузданији водич кроз њу. Бројни рукописи похрањени у њој данас су често једино сведочанство о егзистенцији и присуству српског народа, нарочито у западним пределима Балканског полуострва, односно: да ови рукописи нису овде сачувани, усмено стваралаштво неких региона не би ни постојало на мапи усмене књижевности, региона на којима су вековима живели Срби, а то су углавном били и крајеви које Вук Караџић није никада, или је само спорадично походио (делови Војне крајине, Босна и Херцеговина итд.).

Према педантним подацима и регистрима др Илије Николића, прве збирке пристизале су у Етнографски одбор већ од 1886, а последњу, симболично, донео је он, забележивши народне песме од Славице Старијаш из Подравске Слатине, што чини распон од импознатних 80 година рада овог Одељења. У наведеном периоду у Етнографску збирку приспео је укупно 521 рукопис од 163 различита сакупљача (уз две збирке „непознатих сакупљача"). Од тога, 120 збирки садрже народне песме (лирске, лирско-епске, епске и дистихе – бећарце или ојкаче), док се у осталим збиркама могу пронаћи и следеће прозне врсте и етнографска грађа: народне припо-

16 Илија Николић (Пирот, 1922 – Београд, 2008), докторирао са тезом „Народне песме Пирота и околине 1841–1964". Цео радни век провео је у САНУ, прво као асистент у Одбору за народне умотворине, потом као научни саветник САНУ. Приредио је знамениту књигу Бранислава Крстића, *Индекс моīива народних īесама Балканских Словена* (1984), као и грађу из родног Пирота, као и Земуна, где је живео.

17 Илија Николић. *Еīноīрафска збирка Архива САНУ: īреīлед рукоīисне īрађе*. Прир. Ј. Пандуревић и С. Гарања Радованац.

ветке (бајке, новеле – већим делом уврштене у антологију Веселина Чајкановића – прим. С. Г.), анегдоте, кратке усмене говорне форме (питалице, пословице, загонетке, изреке, клетве, псовке), народни обичаји и веровања (бајања, басме, гатања и празноверице), снови, народне игре (доскочице, поскочице, бројенице), као и здравице, напитнице, еротске песме), те описи народне ношње и одела, флоре и фауне (народни називи), дијалектолошка грађа, правни обичаји, пољопривреда, подаци о насељима, народна метеорологија, медицина и молитве. Изузимајући рукописне збирке Вука Врчевића и Богољуба Петрановића, настајале половином 19. века, које су већином и објављене, овде се чувају и најстарији рукописи Владана Арсенијевића и Банатске Војне крајине (око 1865. до 1882, подведене под „непознати сакупљач“).[18]

Према предметним и именским регистрима (као и регистрима рукописних збирки по регијама) Илије Николића, можемо сагледати не само најстарије збирке које су приспеле у Етнографски одбор (пре и) након прогласа Стојана Новаковића, од којих је, сем Тодора Бушетића (чија је збирка одмах објављена), међу првима био управо Јован Воркапић са Баније, шаљући сукцесивно три своја рукописа Академији (1879, 1890), а чији ћемо део рада представити, већ и ко су били најплоднији сарадници Етнографског одбора, чији су рукописи видно обогатили Етнографску збирку. То су, пре свега: Тодор Бушетић, учитељ из Левча (18 рукописних збирки), Крста Божовић из Крушевачке жупе (12), Станоје Мијатовић, из Темнића и Ресаве (21), Владан Арсенијевић из Баната (17), Мићун Павићевић из Црне Горе (29), Петар Мирковић из Босне (8), Милан Обрадовић, учитељ из Западне Славоније (10), Манојло Бубало Кордунаш (6), Сима Милеуснић, учитељ из Западне Славоније (27 рукописа, од којих је више њих компилација), Властимир Станимировић из Источне Србије (9), Јован Срећковић из Левча (8), Јован Мутић из Босне (11), Душан Драгаш Зорић из Босанске Крајине, Вид Жуњић из Ужичког округа итд., Скопска Црна гора (23 рукописне збирке).

У првој половини 20. века Етнографска збирка (и поред предуге хипотеке о безвредним рукописима и „фалисфикатима“) постаје предмет ширих, парцијалних или општијих фолклористичких истраживања, од којих као најважнији треба напоменути капиталан пројекат Бранислава Крстића, Индекс мотива народних песама Балканских Словена, у који је укључен и корпус песама из Етнографске збирке. Овом збирком служи се и Јаша Продановић састављајући прву озбиљнију антологију народних лирских песама са свих српских простора, у 20. веку, у којој је више од половине непознатих песама из ове збирке. Овом збирком, тј. необјављеном грађом, за из-

18 Ово откриће дугујемо Миодрагу Матицком, који је у свом предговору збирци *Од сна до зајада*, недвосмислено утврдио да је реч о рукописима Владана Арсенијевића, учитеља у Карловцу.

раду својих докторских дисертација служе се: Илија Николић,[19] Владимир Бован,[20] Љубиша Рајковић Кожељац,[21] Борјанка Трајковић,[22] Славица Гароња Радованац,[23] Велибор Лазаревић,[24] а објављени су и избори важнијих сакупљача за одређене регије: из збирки Дене Дебељковића са Косова и Метохије (В. Бован),[25] Османа Ђикића из Босне и Херцеговине (Хатица Крњевић), Владана Арсенијевића из Банатске Војне крајине (Миодраг Матицки),[26] Милана Обрадовића и Симе Милеуснића из Западне Славоније (С. Гароња Радованац).[27] Сем тога, примењују се и систематска регионална изучавања Етнографске збирке у оквиру тематских зборника при САНУ, попут *Зборника о Србима у Хрватској*,[28] под уредништвом академика Василија Крестића.

Међутим, све то не представља испуњење давног аманета који нам је оставио Стојан Новаковић 1887. У дигиталном добу, у 21. веку, можда би најцелисходније и једино могуће било прескочити све (пропуштене) деценије дигитализацијом читаве Етнографске збирке, која би на савременим платформама била коначно доступна најширој, како научној заједници тако и културној јавности, за разноврсне увиде и истраживања. Ово је баштина и усмено завештање предака којег се не бисмо смели тако лако одрећи. Јер, већ читаво столеће у фолклористичким истраживањима, уместо да грађа из ове збирке буде увелико референтна литература, и даље се већина истраживача ослања само на изворе из Вукових збирки, чиме је неоправдано и знатно сужен простор српског усменог корпуса понуђен теренским и сакупљачким радом његових непосредних следбеника широм Балканског полуострва, а чији су рукописи похрањени у овој збирци.

---

19 Илија Николић. *Народне йесме Пироша и околине: књижевно-историјска истраживања 1841–1964*.

20 Владимир Бован. *Срйске народне йесме са Косова и Меҭохије*.

21 Љубиша Рајковић Кожељац. *Лирске народне йесме Југоисҭочне Србије*.

22 Борјанка Трајковић. *Никола Кашиковић: Живоҭ и дело*.

23 Славица Гароња Радованац. *Срйско усмено йоеҭско наслеђе Војне Крајине: у зайисима 18, 19. и 20. века*.

24 Велибор Лазаревић. *Народна лирика Левча и Темнића: йоеҭска и музичка ҭрадиција*.

25 Владимир Бован. *Народне йесме и йрийовеҭке Срба са Косова и Меҭохије*. 1–10.

26 Миодраг Матицки. *Од сна до заӣада: лирске народне йесме Банаҭске Војне ӣранице из збирке Владана Арсенијевића*.

27 Милан Обрадовић. *Срйске народне ӣесме из Заӣадне Славоније*. Прир. С. Гароња Радованац; *Срйске народне ӣесме из околине Пакраца и Пожеӣе у заӣисима Симе Д. Милеуснића*. Прир. С. Гароња Радованац.

28 Славица Гароња Радованац. „Сакупљачи на територији Војне Крајине и њихове рукописне збирке у Етнографској збирци Архива САНУ“. У: *Зборник о Србима у Хрватској 7*, 337–398.

Рукописне збирке Јована Воркапића са Баније, у Војној крајини

Јован Воркапић, православни свештеник и познати национални радник,[29] послао је Српској краљевској академији више рукописа жанровски различитих српских народних умотворина са Баније, које, у малом, представљају раскош усменог фолклора српског народа Крајине, поткрај 19. и почетком 20. века. Рукописа има укупно пет, и подведени су под различите сигнатуре, што говори да их је Воркапић Академији слао сукцесивно – како би који рукопис формирао, а најкасније до 1902/03. године.

Најстарије записе проналазимо у рукопису „Народне пјесме мушке", заправо епске, њих укупно пет, забележених „у Баталу и Воркапићу 1878. године" под сигнатуром (Етн. Зб. 120), и оне се могу узети као почетак активног и систематског сакупљачког рада Јована Воркапића на простору Баније. Свакако, најдрагоценији прилог Етнографској збирци чине његова два наредна рукописа, послата истовремено (јер су заведени под истом сигнатуром 75-1, 2), а коју сачињавају „Српске народне пјесме из Баније у бившој војничкој Крајини" и доносе лирске и лирско-епске народне песме (баладе), типичног репертоара Војне крајине, са годином сакупљања 1890. (Етн. Зб. 75-1). Други рукопис сачињавају „Српске народне загонетке и питалице из Баније у бившој Војничкој Крајини" (са 88 загонетки и 18 питалица, укупно 106 записа – Етн. Зб. 75-2). Преостала два, такође веома занимљива рукописа, сачињавају „Српске народне приповијетке. Сакупио их по Банији Јован Воркапић, српски православни свештеник" 1902, послате Академији 28. III 1903. године. У пропратном писму Јован Воркапић је потписан као професор

29 Јован (Јово) Воркапић рођен је 1859. године у Воркапић Селу, општина Топуско, срез Вргинмост, на Кордуну, у сеоској породици. Након завршене основне школе и два разреда грађанске школе, запослио се као општински писар у Топуском. Захваљујући проти Матијевићу и патријарху Ивачковићу, уписао се у гимназију у Сремским Карловцима (1888). Службовао је као капелан и парох у селима Перни и Блињи, а након тога постаје професор веронауке у средњим школама у Петрињи, где остаје до пензионисања 1924. године. Био је посланик на српском народном црквеном сабору у С. Карловцима 1902. Током Првог светског рата био је у кућном притвору, као политички сумњив Србин у Аустроугарској. – Још као гимназијалац почео је да сакупља и бележи народне умотворине: песме, приповетке, пословице, загонетке, обичаје. Године 1902. послао је Српској краљевској академији у Београду збирку народних приповедака, као и збирку народних песама (укључену у ово истраживање). Такође, сакупио је и око 12.000 речи са Кордуна, и послао Академији 1900. Записи народних приповедака Јована Воркапића, уз записе Симеона Ђурића, чине највећи део антологије Веселина Чајкановића (*Српске народне приповетке* I, 1927), са подручја Војне крајине. Писао је по ондашњој српској периодици разне чланке, студије, преводио је са немачког језика. Умро је у Петрињи 1939. године. – Извор: Илија Д. Опачић. „Живот и рад Јове Воркапића". У: *Споменица у част Јове Воркапића*, са сликом.

и катихета из Петриње. Збирка има 52 народне приповетке.[30] Последњи рукопис сачињавају „Присподобе, клетве и изреке у Банији и другде“ (Етн. Зб. 50), са 1057 записа на 1316 страница; овај рукопис до данас није озбиљније истражен.

Суштински, по објављеним фолклорним умотворинама Јован Воркапић остао је познат првенствено као сакупљач народних приповедака,[31] док је његов сакупљачки рад на народним песамама (са Баније), као и кратких усмених говорних форми, остао потпуно непознат, тј. необјављиван. Зато ћемо првенствену пажњу посветити његовој рукописној збирци „Српских народних пјесама из Баније у бившој војничкој Крајини“ из 1890. године (Етн. Зб. 75-1).

Српске народне пјесме из Баније / у бившој војничкој Крајини, сакупио Јован Воркапић (1890)

Опис рукописа

Рукописна збирка Јована Воркапића исписана је читко, ћирилицом, црним мастилом, и заведена под сигнатуром (Етн. Зб. 75-1). На 53 странице записане су 62 песме, нумерисане римским бројевима. Песме нису дате у неком посебном мотивском или жанровском груписању. Највећи број записа сачињавају лирске песме, уз неколико лирско-епских (балада) из типичног усменог репертоара Војне крајине. Међутим, варијанте исте песме доносе се напоредо. Уз рукопис не постоји неки пропратни документ (писмо, предговор, поговор), сем једне, али значајне белешке сакупљача, уз песму бр. 13 (припјевалицу), која гласи: „Код ових пјесама нијесам забиљежио гдје сам коју чуо из разлога, што се ове песме, с малим изузетком, пјевају на свим крајевима Баније“, као сведочанство о мотивској компактности и изукрштаности истих мотива у типичном репретоару како региона, тако и читавог простора Војне крајине. Такође, уз последњи запис, за песму бр. 62, „Два су града у милости била“ (на стр. 51), донету као Додатак, Воркапић једини пут наводи место и годину записа: „у Блињи, 1890. Забиљежио од Петра Продановића, слијепца гуслара из Лике.“ Других података о песмама, околностима

30 Из писма Јована Воркапића сазнајемо да је ову збирку (осим прича бр. 19 и 20), забележио у Банији – Глини и Петрињи. Првих 20 приповедака „примила је за штампу Матица српска у Новом Саду, па одустала“, те он цео рукопис шаље Академији, с напоменом: приповетке бр. 13, 14, 15, 18 штампао је у подлистку *Србобрана* за 1892/93. годину, а бр. 19 и 20 у *Босанској вили* за 1896/97. Такође напомиње да су му у *Српском етнографском зборнику* штампане, из овог рукописа, и следеће приповетке: 1–5, 7, 9, 12, 13, 14, 16, 21, 22, 24, 26, 29, 31–33, 36–37, 42, 45, 47–49, 51, 52 – укупно 30 приповедака – И. Николић, нав. дело, 67.

31 *Народне приповетке у Летопису Матице српске*. Прир. и предговор написала Снежана Самарџија, 14–15.

сакупљања или њиховом начину извођења (рецимо, уобичајено је за ове песме да се певају у колу[32]) – нема.

Садржај рукописа

У овој невеликој збирци проналазио врло интересантне и оригиналне варијанте неких лирских песама и балада из типичног мотивског репертоара песама распрострањених у свим регионима Војне крајине (Лика, Кордун, Западна Славонија), као и из Босанске Крајине. Од лирских песама издваја се група љубавних песама са мотивом лажне девојачке клетве, заступљене чак у три варијанте (1, 29, 51), затим мотив надметања за девојку (3), девојачко поређење старог и младог драгог (7), као и момачко поређење девојке и удовице (9), мотив заспалог момка у ливади (22), мотив тешке девојачке клетве неверном драгом (35), као и певане песме (са припевом) о чобаници и њеном стаду (36), познате и код Вука. Вредне записе посебно представљају породичне песме типа „Везак везла....“ (17), деоба браће („Љуба Павла на зло наговара“, 18), мотив мужевљевог кажњавања љубе (4), те сватовска песма о „три бубмула“ (овде „гаврана“), те контраст одрастања у мотиву „браћа Јованова“ (42). Посебну пажњу привлаче песме са митолошким мотивима, попут варијанте о опклади виле и девојке (5), песма о три чобана (6) са мотивом „манђијања“ (овде са ретким и карактеристичким изразом за Крајину, „опцопрала“, 8), песма „троји кудиоци“ (позната још из Ерлангенског рукописа, 1720), те врло важна варијанта са митолошким мотивом „троје перје“ (24), као и ретка варијанта о вилама које су момку изјеле срце /уместо вештица/, 33). Новији слој граничарских / војничких песама заступљен је такође већим бројем оригиналних обрада постојећих мотива, од којих је интересантна варијанта (37), настала као амалгам две засебне песме – продаја имања и преудаја драге, са позивом побратиму („пајташу“) да кумује драгој, што је такође мотив познат још из Ерлангенског рукописа. У групи припјевалица забележен је већи број примера – са раскошним припевима, и очигледно записаних у један мах, на неком народном збору (око цркве). Штета је што сакупљач није навео детаље и околности записивања ове групе песама, а то су следећи примери: 40, 43, 45, 49, 50, 58, 59. На крају збирке сакупљач засебно групише и шаљиве песме са мотивима шаљиве жендибе (54), шаљиве удаје (55), те шаљиву сватовску песму – пародију (56).

32 Реч је о тзв. граничарском колу, које се од регије до регије Крајине различито називало: „криво“, у Славонији; „окретање“, „плетено“, на Банији и Кордуну; „глуво“ у Далмацији и Лици, а по кореографским одликама и истим напевима (са припевом „Ој дјевојко /драга/ душо моја“), истоветно је са козарачким колом, амблематичним за период устанка и НОБ-а у Другом светском рату. Видети више у: С. Гарења-Радованац. *Српско усмено поетско наслеђе Војне Крајине: у записима 18. 19. и 20. века*, 25–31.

Иако у овој збирци нема много записа лирско-епских песама, односно балада, оне су по оригиналној обради познатих варијаната из типичног репертоара Крајине, крајње интересантне. Воркапић ове песме не сврстава у засебну жанровску групу, већ се оне налазе измешане са лирским песмама, а бележене су вероватно како их је слушао. У том смислу интересантан је „комад“ дуже баладе о „дјеверу и снашици“ (12), која се завршава признањем снахе деверу да она „неће чеда имати“ док је у селу „Стојле Узвијојле“ (типично име за „заводницу“ и у другим варијантама), чиме се ова песма такође заокружује у уметничку целину. Остале баладе у Воркапићевој збирци, познате у типичном репертоару Војне крајине, али овде са оригиналним обрадама, јесу: „Два су брата за дан умирала“ (31), мотив инцеста („У Ивана зелена ливада“, 31). Нарочито је интересантна варијанта са мотивом „отрованог вина“ (31), као и две варијанте древног мотива „сестра даје сина за брата“, тј. „Сеја брата на вечеру звала“ (позната у најстаријем запису из Ерлангенског рукописа/1720/, овде сасвим оригиналне обраде – 52, 53). Наиме, уводни део обе песме представљају познати стихови лирске песме „Двије сеје браца не имале“ (из Вукове збирке), након чега свака сличност престаје, односно, чиме је у обема варијантама изузетно функционално наглашена (и мотивисана) огромна жеља сестара да имају брата, чиме се накнадно оправдава и њихово жртвовање синова за брата. Овакву обраду мотива не налазимо више ни у једном познатом запису, укључујући и најстарији из Ерлангенског рукописа. И сам сакупљач, свестан варијантности песама, за запис бр. 53, уместо наслова, назначава: „то исто мало друкчије“. Збирку довршава Додатак – балада са мотивом отрованог вина (62), такође из типичног репертоара Војне крајине, за коју, једину, Воркапић наводи певача и његово порекло, као и околности извођења (уз гусле, Петар Продановић из Лике). Песма се доста разликује од варијанте из ове збирке под бројем 41, али и од познатих и изузетно бројних варијаната о отрованом вину, од Лике до Славоније (где је главни јунак увек атрибуиран као „ђувегија Павле“).

Рукописна збирка лирских и лирско-епских песама са Баније Јована Воркапића, представља записе уједначеног квалитета и крајње занимљивих и архаичних карактеристика, па је као таква одабрана да се у целини овом приликом и објави. Њу такође карактерише изузетно богат и архаичан језик и лексика типична само за одређене регије Војне крајине, односно Баније (лексеме које не постоје забележене код Вука), па је она стога занимљива и за различита лингвистичко-лексичка истраживања. Ове песме, које је сакупио Јован Воркапић крајем 19. века, као грађа су чамиле у Етнографској збирци Архива САНУ више од 130 година, а овим објављивањем први пут добијају могућност да изађу пред стручну и ширу јавност, сведочећи о још увек снажно одржаваном усменом репертоару српског народа

на Банији, односно Војној крајини крајем 19. века – о народу који данас, од краја 20. века, након егзодуса из Хрватске, више не егзистира на овом простору. Тиме ова збирка Јована Воркапића представља и мали али значајан прилог о духовним вредностима српског народа, и његовој вишевековној егзистенцији у Крајини, што би без ових записа било заувек изгубљено.[33]

28. 11. 2025. – 9. 12. 2025.

Архивски извори

Етнографска збирка Архива САНУ[34]

Јован Воркапић. „Народне пјесме мушке“ (забележене „у Баталу и Воркапићу“ 1878. године). Етнографска збирка 120.

Јован Воркапић. „Српске народне пјесме из Баније у бившој војничкој Крајини“, 1890. Етнографска збирка 75-1 – *предмет овог рада*).

Јован Воркапић. „Српске народне загонетке и питалице из Баније у бившој Војничкој Крајини“ 1890. (са 88 загонетки и 18 питалица, укупно 106 записа). Етнографска збирка бр. 75-2.

Јован Воркапић. „Српске народне приповијетке. Сакупио их по Банији Јован Воркапић, српски православни свештеник“, 1902. (52 народне приповетке). Етнографска збирка бр. 103.

Јован Воркапић. „Присподобе, клетве и изреке у Банији и другде“, 1902. (са 1057 записа на 1316 стр). Етнографска збирка бр. 50.

Библиографија цитираних радова

Бован, Владимир. *Народне песме и приповетке Срба са Косова и Метохије*. Приштина: Јединство, 1987, 1–10.

Бован, Владимир. *Српске народне песме са Косова и Метохије*. Приштина: за проучавање културе Срба, Црногораца, Хрвата и Муслимана, 1977.

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

Гароња Радованац, Славица. „Сакупљачи на територији Војне Крајине и њихове рукописне збирке у Етнографској збирци Архива САНУ“. У: *Зборник о Србима у Хрватској 7*, Београд: САНУ, 2009, 337–398.

33 Посебну захвалност дугујем колеги Вељку Ивановићу, библиотекару Института за књижевност и уметност, који је уложио знатан напор да прекуца рукопис Јована Воркапића, чиме је остварен прелиминаран услов да се овај рад уопште напише, а рукопис (коначно) објави.

34 Своју захвалност изражавам и др Илији Николићу (1922–2008) који ме је упутио на постојање Етнографске збирке у Архиву САНУ; такође и особљу Архива на челу са академиком Василијем Крестићем, са којима више од три деценије остварујем изузетну сарадњу (од 1988. до данас, тј. у тренутку настанка овог рада, крајем 2025. године).

Димитријевић, Сергије. „Развитак црнотравских и лесковачких народних песама ослободилачког рата“, са пропратном студијом Душана Недељковића. *Српски етнографски зборник,* књ. LXXIX. Српске народне умотворине, књ. 2 (Београд), 1967.

Јовановић, Војислав Марамбо. „Српска академија наука и њени сакупљачи“. *Сабрана дела Војислава М. Јовановића*. Прир. И. Николић – Д. Ајдачић). Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2001.

Лазаревић, Велибор. *Народна лирика Левча и Темнића: поетска и музичка традиција*. Приштина: Институт за српску културу, 2012.

Матицки, Миодраг. *Од сна до запада*. Вршац: Клуб писаца, 1967.

Младеновић, Живомир. „Српска академија наука и уметности и народне песме“. У: *На изворима народне песме*. Београд: Чигоја штампа, 2005.

Милеуснић, Сима Д. *Српске народне пјесме из околине Пакраца и Пожеге* у записима Симе Д. Милеуснића. Прир. С. Гароња Радованац. Загреб: СКД Просвјета, 1998.

Николић, Илија. *Народне песме Пирота и околине: књижевно-историјска истраживања 1841–1964*. Пирот: Музеј Понишавља, 2005.

Николић, Илија. *Етнографска збирка Архива САНУ: преглед рукописне грађе*. Прир. Ј. Пандуревић и С. Гароња Радованац. Бања Лука: Универзитет у Бањој Луци, Филолошки факултет, 2019 (Библиотека Баштинар; књ. III, ур. Ј. Пандуревић).

Новаковић, Стојан. „О задаћама (новостворене) Академије у неговању језика српског“. *Посланица академије наука философских, приликом стогодишњице Вука Стеф. Караџића*. Годишњак Српске Краљевске академије (Београд), 1888, св. 2, 178–179.

Обрадовић, Милан. *Српске народне пјесме из Западне Славоније*. Прир. С. Гароња Радованац. Топуско – Нови Сад: СКД „Сава Мркаљ“, 1995.

Опачић, Илија Д. „Живот и рад Јове Воркапића“. *Споменица у част Јове Воркапића*. Петриња, 1939.

Рајковић Кожељац, Љубиша. *Лирске народне песме Југоисточне Србије*. Приштина: Институт за проучавање културе Срба, Црногораца, Хрвата и Муслимана, 1977.

Народне приповетке у Летопису Матице српске. Прир. и предговор написала Снежана Самарџија. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1995, 14–15.

Српске народне пјесме из околине Пакраца и Пожеге у записима Симе Д. Милеуснића. Прир. С. Гароња Радованац. Загреб: СКД Просвјета, 1998.

Spomen spis: Popis rukopisa u arhivu Odbora za narodni život i običaje. Zagreb: JAZU, 1988.

Трајковић, Борјанка. *Никола Кашиковић: Живот и дело*. Београд: Народна библиотека Србије, 2006.

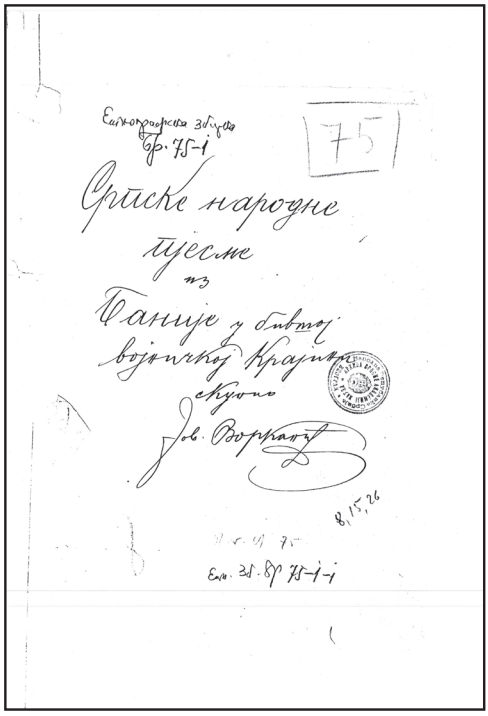
Цвијић, Јован. *Сабрана дела*, књ. 4. Београд: Српска књижевна задруга, 1994.

Чајкановић, Веселин. *Српске народне приповетке*, I. Земун, 1927.

Јован ВОРКАПИЋ

СРПСКЕ НАРОДНЕ ПЈЕСМЕ ИЗ БАНИЈЕ У БИВШОЈ ВОЈНИЧКОЈ КРАЈИНИ

Скупио / Јов. Воркапић
(Етнографска збирка бр. 75-1)



I

Синоћ ми је драги долазио,
И у моју башчу улазио;
Пуно ми је квара учинио,
Кун' га мајко и ја ћу га клети!
Стани мајко, ја ћу започети!
Тавница му моја њедра била,
Б'јеле руке алке око врата,
А стр'јељање, моје погледање!

https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.21 *Књижевна историја* (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад

„Мила моја, он се објесио!“
Мајко моја: мени око врата.
„’Ћери моја, он се угушио!“
Мајко моја, врућом погачицом.

II

Мила моја горо зелена,
У теби је вода ледена,
А код воде трава зелена,
И на трави рожа румена.
Да уберем рожу до земље,
Па је дајем драгом од жеље:
На ти драги рожу од мене,
да ми драги срце не вене,
Кад ти драги рожа увене,
Дођи драги опет до мене,
Да ти драги рожу пром’јеним.

III

Л’јепо пјева за гором ђевојка.
Она мисли нико је не чује;
Ал’ њу чују Перо и Никола.
Перо вели: „Моја је ђевојка!“
А Никола: „Није него моја!“
Ал’ говори лијепа ђевојка:
„Нит’ сам твоја нит Николе твога,
„Већ онога млађана јунака,
„Који може Дунав препливати,
„Под кешкетом[1] и под бајонетом,
„И под оном диван-кабаницом!“

IV

Мили Бого добро л’ ми је било
Кад ме драги од мајке просио.

1 Кешкет – део граничарске униформе. – Прим. Славица Гароња, даље: С. Г.

Три пут ми се Богом заклињао,
Да ме нигдар ударити неће.
Није прошла ни осмица дана,
Плете Иво троструке канџије,
Јутром бије, а у вече пита:
„Душе т' Маро боле ли те ране?“
Да не боле не б' се ране звале.

V

Кладила се вила и ђевојка,
Која ћ' прва на водицу доћи.
Кад у јутро зора заб'јелила:
Вила к води, ђевојка од воде.
Љуто куне пребијела вила:
„Ој ђевојко, ти се не удала
„док не видла три на небу сунца,
„Док не чула како риба пјева,
„Док не роди јавор јабукама,
„Жута врба грожђем бијелијем.“
Мудра била лијепа ђевојка
Мудра била мудро урадила.
Ранила је три бијела дана,
Па је видла три на небу сунца
И чула је како риба пјева.
Досјети се премудра ђевојка,
Па накити јавор с јабукама;
Жуту врбу грожђем бијелијем.
То радила па се и удала.

VI

Крили орле преко Сарајева.
Крилом крили, грлом проговара:
Крило моје да би одагњало
Што си мене 'оће донијело,
Баш у ово пусто Сарајево,
Кад у њему ниђе ништа нема,

Разма[2] једна грана јоргована,
Под њом сједе три чобана млада,
Три чобана, три попова сина.
Отрже се грана с јоргована;
Она уби три чобана млада.
Једног жали остарјела мајка,
Другог жали братац и сестрица,
Трећег жали из села ђевојка.
Говорила из села ђевојка:
„Да ми није од људи срамота,
„И да смијем од рођене мајке,
„Жалила би три године дана,
„За годину кола не играла,
„а за другу пјесме не пјевала,
„а за трећу косу не чешљала!“

VII

Марица се по невену шеће:
Ој невене не ’ватај се мене!
Није мени до што ли је теби,
Већ је мени до моје невоље,
Што ми други преотимље драгу.
Тек отимље отети је неће,
Док је мени на рамени главе,
Млад је проси, за стара је дају.
У старца је много, кажу, блага,
а у млада ни’ће ни крајцара.
Волим млада без црна крајцара,
Него стара с великијем благом.
Стар је јунак труло јаворово;
Млад је јунак румена рожица.
Сунце сија рожа се развија,
Киша пада труло се распада.

2 Разма – осим, сем. – Прим. С. Г.

VIII

Разбоље се Бојана ђевојка;
Боловала девет годин᾽ дана,
И десете три бијела дана.
К њој долазе два ђевера млада:
Сна᾽о наша ᾽оћеш умријети?
„Ја л᾽ умрла, ја л᾽ остала жива,
Нигдар ваша снаша бити нећу.
Ваша мати на ме налагала,
Да сам вашег браца оцопрала.[3]
Колико ја о цоприја знала,
᾽нол᾽ко она сина оженила!
Првом срећом лијепом ђевојком,
Другом срећом младом удовицом,
Трећом срећом зеленом травицом!

IX

Лети соко преко Сарајева,
Крил᾽ма прше,[4] кљуном проговара:
„Крила моја, да би одагњила,[5]
„Куд᾽ сте мене амо занијела,
„а у ово пусто Сарајево.“
Нађе јелу у сред Сарајева,
и под јелом бунар воде ᾽ладне,
Код бунара удовица Јања,
А уз Јању, дјевојчица млада.
Мисли соко: Коју би љубио?
Све мислио, на једно смислио,
Све смислио, па је говорио:
„Волим љубит᾽ злато зарђато,
„Него л᾽ сребро од нова ковато!“

3 Цопрати, оцопрати – врачати, омађијати; цоприје – врачаре. – Прим. С. Г.

4 Првати, прше – летети, лети. – Прим. С. Г.

5 Одагњити – одвојити се (клетва: да се одвојите, па да паднем). – Прим. С. Г.

X

Сидио сам до једанаест сати,
На ведрини чекајући драге.
Кад је било око дванаест сати,
Пошта прође, мени писмо дође,
Да се моја преудала драга,
Преудала мене оставила,
Оставила вјеру погазила.

XI

Видиш мајко оног маленога,
што но јаше коња големога!
Онај ће ме запросити мајко,
Подај мене моја мила мајко!
Подај мене, да срце не вене,
ак' увене остаћеш без мене!

XII

Чија оно зелена ливада?
Ливада је Краљевића Марка,
По њој пасу шарена говеда.
Сва говеда, говедара нема.
Говедар је лијепа ђевојка.
Зажедњела лијепа ђевојка,
Баца прељу под зелену јелу,
Па ми иде за гору на воду.
За гором је 'шеница бјелица,
Посијо је братац и сестрица,
а пожео ђевер и снашица.
Ваздан жеше ништ' не бјесједише.
Кад је била вечер по вечери,
Ђевер снаји ти'о бесједио:
„Ој снашице румена ружице!
„Ево има девет годин' дана,
„Како с' дошла за мог брата Павла,
„Да ти немаш чеда под појасом?!"

Снаја њему ти'о говорила:
„Ој ђевере мој златни прстене,
„Никада га ни имати нећу,
„Док ј' у селу Стојле Узвијојле –
[„Стојла с Павлом у кревету спава,
„а ја јадна под креветом сама.“]

XIII

Црна горо, пуна ли си 'лада,
Срце моје још пуније јада!
Гора ће се избавити 'лада,
Али неће моје срце јада,
Кад ме мајка за немила дала
За немила Мијата 'ајдука;
Обдан оре, обноћ воле пасе /краде/,
А ја јадна вавје' спавам сама.
Што ми слӣши Мијатово благо,
Кад ја немам што је срцу драго?

XIV

Засјала је сјајна мјесечина /: два пута: /
Обасјала путе и сокаке,
Да не може драги драгој доћи.
Бог ће дати, пак ће мјесец заћи,
па ће моћи драги драгој доћи,
Све по мраку, да га не познаду.

XV

Ој јаблане, сави доље гране![6]
Да се пењем горе на висине,
Да ја видим, што мој драги ради.

6 У Храстовцу почиње се иста пјесма овако:

Бор садила боркиња ђевојка
Бор садила бору ј' говорила:
Расти боре, што се боље море,
Развиј' гране на четири стране,
Да се пењем ја уз твоје гране... /даље као горе – прим. Ј. В./.

Ја л’ он пије, ја ли књигу штије.[7]
Нит’ он пије, нит’ он књигу штије,
Већ он љуби танке Талијанке.
Талијанке у појасу танке.
Ој Талијо гром те запалио!
Што ти моје драго премамљујеш?!
Премамљуј га, премамит’ га нећеш,
Док је мени на рамени главе,
У рамену деснице ми руке,
И у руци сабље оковане.

XVI

Љуба Павла на зло наговара:
Д’јел’ се Павле ти од брата свога!
Брату подај брда и долине,
Себ’ остави луке и равнице!
Кад станете благо дијелити:
Брату подај старо и нејако,
Себ’ остави младо и лијепо!
Кад станете новце дијелити:
Брату подај гроше и динаре,
Себ’ остави злато и дукате!

XVII

Везак везла танка Талијанка,
Под ора’ом у дебелом ’ладу.
Изнад ње се модар облак вија,
Из облака нешто проговара:
„Не вез’ веза танка Талијанка,
„Не вез’ веза не губи погледа!
„Све је теби руво сакројено:
„Црна земља и зелена трава.
„Црна земља покрићеш се њоме,
„а травица оћећеш се ш њоме!“
Јад јадује танка Талијанка:

7 Штије – чита. – Прим. С. Г.

„А јој мени до Бога милога!
„Ђе ја морам млада умријети
„Нити сам се св'јета нагледала,
„Нити сам се кола наиграла,
„Нити сам се пјесме напјевала,
„Нити сам се рува надерала,
„а камо ли драгог наљубила!“

XVIII

Полећела два врана гаврана,
Па су пали на бегове вишње.
Гледала и' беговица млада,
Гледала и' па је говорила:
„Бога вама два врана гаврана!
„Што сте пали на бегове вишње?
„Ил' сте пали, да вишње зобљете,
„Ил' сте пали, да се одморите?“
Ал' говоре два врана гаврана:
„Бога теби беговице млада!
„Н'јесмо пали, да вишње зобљемо,
„Већ смо пали, да се одморимо,
„Имали смо и трећега друга,
„Па је о'ша мајци на женидбу,
„Те смо пошли, да снају видимо,
„Да видимо, да је дарујемо!“

XIX

Цв'јеће је поље покрило,
Сама је стаза остала,
Куда мој драги пролази,
Врана ми коња доводи,
Мојој га башчи приводи;
Веже га рожи за кор'јен,
нека му рожа мирише.

XX

Сеја браца на огледа звала:
„’ајде брате загледај ђевојку!“
Братац сеји ти(х)о бесједио:
„Ја сам сејо, загледâ ђевојку,
„ал’ је куде три јунака млада;
„Један вели, да преслице не зна,
„други вели, да је зла племена,
„трећи вели, да је шара змија.
„Који вели, да преслице не зна,
„Пожелио на сунцу кошуљу!
„Који вели, да је зла племена,
„Не имао рода, ни племена!
„Који вели, да је шара змија,
„Змије му се у перчину легле!

XXI

Овце пасе Тодора,
Широм, миром, до мора.
До зелена јавора,
И до воде Бојане,
И до мора сињега.
На мору је солила,
На Бојани појила,
Са моста и’ бројила.
Набројила три стотине.
За плотом[8] је ужинала
О плот торбу омлатила.

XXII

Прође гору, прође другу,
Зелену.
У тој гори јавор дрво,
Јавор дрво листало.

8 Плот – тараба (ограда од дрвета). – Прим. С. Г.

Под јавором једна мала,
Једна мала постеља.
На постељи моја драга,
Моја драга заспала.
Не морем је од жалости,
Од жалости будити.
Нит' је морем од радости,
Од радости љубити.
Већ ја молим вишњег Бога,
Вишњег Бога са неба.
Да подуне тијан вјетар,
Тијан вјетар са морја.
Да укине један листак,
Један листак с јавора.
Да он пане мојој драгој,
Мојој драгој на лишце.
Не би л' ми се моја драга,
Моја драга збудила.
Не би л' мене моја драга,
Моја драга љубила.

XXIII

Шетала се риба по каналу
(У јесени грожђе бери
Бери па се жени – припјев уза сваки стих)
А ђевојка по своме имању.
Гледо и' прото са пенџера.
Ал' говори лијепа ђевојка:
„Што ме гледаш оче прото?"
„ „Ој ђевојко вјенчати те нећу!" "
„Оче прото молити те нећу,
„У капели седам капелана,
„Од њи' седам вјенчаће ме један!"

XXIV

О плот беже коња веже.
Синџир пуче коњ утече,
Низ ливаде некошене,
Кроз ђевојке непрошене.
Ој ђевојко душо моја!
Устав де ми мога коња,
Могла би ми снаја бити!
Како би ти снаја била,
Кад ја не знам брата твога?
Лако ’ш познат брата мога:
У мог брата скерлет-капа.
Скерлет капа од дуката,
А за капом троја перја.
Златна капа подсја’ује;
Бисер перје пома’ује.
Прво перје жарко сунце,
Друго перје сјајни мјесец,
Треће перје тија киша.
Жарко сунце за сироте;
Сјајни мјесец за путнике;
Тија киша за ’шеницу,
А ’шеница за погачу,
А погача за ђевојке,
А ђевојке за јунаке,
А јунаци за војнике.

XXV

Око школе нађикала трава;
Мога драгог забољела глава.
Нека ђика косит’ ће је дика.
Дика коси, вода откос носи.
Препливат’ ћу и Дунав и Саву,
Изабраћу љековиту траву,
Излијечићу мога драгог главу.

XXVI

Играј б'јела, не жали ципела!
Док си б'јела биће и ципела.
Играј жута, не жали регрута!
Док си жута биће и регрута.
Ој регрути, што сте тако жути!
Је ли вама ваша муштра[9] тешка?
Није нама наша муштра тешка,
Већ је тешка ђевојачка клетва.
Кад закуне до Бога се чује,
Кад заплаче сва се земља тресе,
Кад уздане лист и трава сане.

XXVII

Чула јесам вјеровала н'јесам,
Да би Стево Шокицу узео.
Ој Стеване будаласта главо!
Шта ће теби Шокица ђевојка
Код 'волико српски(х) ђевојака?
Кад обуку свилу на бјелину,
Измам'ле би маглу из облака,
То ли не би од мајке јунака.
Што ће теби Шокица ђевојка?
Ишћерала попа из олтара,
И два ђака попова нећака.

XXVIII

Танцала би танцала
За четири крајцара,
Од зоре до зоре,
Да ме ноге не боле.

XXIX

Мајка Мару иза града звала,
Иза града из дебела 'лада:

9 Муштра, муштрање – војна вежба (у граничарској војсци). – Прим. С. Г.

Јеси л’ Маро платно изб’јелила?
Бо’ме н’јесам ни сквасила мајко,
Драги ми је воду замутио,
Кун’ га мати и ја ћу га клети!
Стани мајко, ја ћу започети:
Родила му ’шеница бјелица,
И у брду винова лозица.
Свака вла’ца по погачу дала,
А лозица по ведрицу вина,
Положница по двије ведрице;
Овчице му поље прекрилиле,
Мали јањци брда и долине,
Кравице му дворе загружале,[10]
А волови дворе испр’јечали.
Пчелице му пољем засједале.
Свака овца двој’ јањаца дала,
А јањешце, по једно шпурешце.[11]
Пчеле му се три пута ројиле,
Свако ројче паројче[12] му дало.

XXX

Иде киша росуља,
На ђевојци кошуља,
А на момку шарен гуњ.
„Од’ ђевојко под мој гуњ!“
„ „Боме нећу под твој гуњ,
„ „Волим бити сва мокра
„ „Нег’ код мајке срамотна!“ “

XXXI

Мили Боже чуда големога,
Ђе два браца скупа умријеше,
Једно Лека, а друго Никола!

10 Загружати – препунити. – Прим. С. Г.
11 Шпурешце – дем. од шпуре – прво прерано ојагњено јагње. – Прим. С. Г.
12 Паројак – рој који је одваја од првог роја (пчела). – Прим. С. Г.

Више њи' су сабор саборили:
Ђе ће милу браћу закопати?
Мајка вели: код новога сада!
Љуба вели: код жутога пута!
Сеја вели: код бијеле цркве.
Закопаше код новога сада.
Кад насташе прољетошњи дани,
Оде мајка на два гроба млада,
Па ми кука кано кукавица,
А преврће кано ласта̀вица:
„Устан' Леко, устани Никола,
„Ваша браћа, виноград копају,
„А ви јесте чвршћано заспали!"
Ал из гроба нешто проговара:
„Не будали, наша мила мајко,
„Још ће теби и жалије бити,
„Док отправиш двије снаје младе,
„Двије снаје и два унучића,
„Два унука, двије јабучице!"

XXXII

У Ивана зелена ливада.
По њој Иво вране коње пасе
Вране коње и б'јеле волове.
Њему селе ручак доносила.
Иво руча, селе се умива.
Ала селе бјела лица твога
Дајде селе, да га Иво љуби!
Оде селе кући бугарећи
Па говори својој старој мајци:
Бога теби остарела мајко,
Режи мени три аршина платна,
Да ја кријем своје бјело лице,
Од Ивана брата јединога,
Од Ивана кано од туђина,
Од туђина, ка'но од Турчина!

XXXIII

Будила мајка Јована:
„Устани горе Јоване!“
„ „Не могут’ мајко устати,
„ „Три су ме виле стр’јељале,
„ „Срце су моје вадиле!“ “
„Познаш ли синко које су?“
„ „Ти си га мајко вадила,
„ „Сестрица је св’јетлила,
„ „А љуба је гледала!“ “

XXXIV

У петак се Јово разболио,
У суботу логом прележао
У нељељу рано умирао.
Близу га је закопала мајка,
Близо себе у зелену башчу.
Често ј’ мајка питала Јована:
„Рано Јово, је л’ ти земља тешка?“
„ „Моја мајко није м’ земља тешка,
„ „Ван је тешка дјевојачка клетва,
„ „Понајвише они(х) ђевојака,
„ „Које носе гердан до појаса.
„ „Гердан звечи, моје срце јечи,
„ „Гердан сине, моје срце кине,
„ „Гердан куца моје срце пуца.
„ „Кад закуну земљица се тресе,
„ „Кад заплачу и Богу је жао!“ “

XXXV

Нико коња за ђевојку даје.
Друга га је карала ђевојка:
„Ој Никола будаласта главо!
„Што ти дајеш коња за ђевојку?
„Ја би твоја и без коња била,

„Док нарастем танка и висока,
„И у лицу б'јела и румена."

XXXVI

Ћера овце ђевојка,
(: Тако лако,
Ћера овце ђевојка лагано – уза сваки стих)[13]
До зелена јавора, –
И студена камена, –
И ладнога извора. –
Под јавором бројила, –
На камену солила, –
На извору појила, –
Преко воде гонила. –
Све јој овце прећоше, –
Сам' не море Сошица[14], –
И Сошино јањешце –
Дај ми брате сикиру, –
Да пресјечем брестићак, –
Да направим мостићак, –
Да прећерам Сошицу. –
И Сошино јањешце –

XXXVII

Сјајна зв'јездо преко Темишвара!
(: Сава вода брзо тече,
Куд мој драги сваку вече,

13 Други припјев:

Ћера овце ђевојка
(: Бисерова магла пала,
Ој данице звездице,
Не залази рано је,
Рано је, рано је,
Не залази сунце море
Не залази за гору). – Прим. Ј. В.

14 Сошица (овде: лично име овце); иначе означава „рачваста грана или подупирач од дрвета". – Прим. С . Г.

Шеће се, скиће се: – припјев)
Поздрав'де ми мога господара,
Нек се шеће, нек се кући креће!
Кућа му се на бубањ продаје,
Љуба му се за другог удаје,
Да за кога не би ни жалио,
Већ за њег'ва побру рођенога.
Њега побро у сватове зове
Да му буде ђевер до ђевојке. –
„Како би ја драгој ђевер био,
„Кад ја не знам, како би ја рећи,
„Када узму редом чаше пити?
„Ал' би рећи здраво снајо моја,
„Ал' би рећи здраво љубо моја!
„Здраво љубо за годину дана!
„А за другу у мом двору била.
„А за трећу и синка родила
„Синка Ранка од нарамка!"

XXXVIII

Сву ноћ сјала – (сувојчице ђевојчице,
Сву ноћ сјала рожо моја – припјев)
сјајна мјесечина.
Сву ноћ сјала – ништа не украла,
Већ пред зору – вранца и зеленца.
На вранцу ћу – војску војевати.
На зеленку – ђевојку довести.
Ако буде – преља и везиља,
Мој ће коњић – играјући доћи.
Ак' не буде – преља и везиља,
Мој ће коњић - др'јемајући доћи.

XXXIX

Сјај мјесече сам' немој довече.
(Сунце се рађа, креће се лађа,
Сједи Маца код оваца,

Бира Србијанца,
(Млада Србијанца – припјев)
Довече ће моје драго доћи,
Са албота,[15] са велике стране.
Мислиш драго, да не мислим на те?
А ја мислим и срце ме боли.
Кад у цркву, молим Бога за те,
Кад из цркве, обзирем се на те.

XL

1.

Преди, преди ’ђеро:
Танку жицу све по ноћи,
Мајка ће ти још помоћи,
Удаћу те ’ђеро!
„Да за кога мајко?“
За волара ’ђеро!
„Нећу, нећу мајко,
„Воларова глава
„На њивама спава!“

2.

Преди, преди ’ђеро:
Танку жицу све по ноћи,
Мајка ће ти још помоћи,
Удаћу те ’ђеро!
„Да за кога мајко?“
За свињара ’ђеро!
„Нећу, нећу мајко,
„Свињарова глава,
„На ровишту спава!

3.

Преди, преди ’ђеро:
Танку жицу, све по ноћи,

15 Албот (нем.) – главна стража у доба Војне Крајине – Прим. С. Г.

Мајка ће ти још помоћи.
Удаћу те ’ђеро!
„Да за кога мајко?“
За козара ’ђеро!
„Нећу, нећу мајко,
„Козарова глава,
„На гранама спава!“

4.

Преди, преди ’ђеро:
Танку жицу све по ноћи,
Мајка ће ти још помоћи.
Удаћу те ’ђеро!
„Да за кога мајко?“
За чобана ’ђеро!
„Нећу, нећу мајко,
„Чобанова глава,
„На пландишту спава!“

5.

Преди, преди ’ђеро:
Танку жицу све по ноћи,
Мајка ће ти још помоћи.
Удаћу те ’ђеро!
„Да за кога мајко?“
За капрала[16] ’ђеро!
„Нећу, нећу мајко.
„Капралова глава
„На штапићу спава!“

6.

Преди, преди ђеро:
Танку жицу све по ноћи,

16 Чин у граничарској војсци. – Прим. С. Г.

Мајка ће ти још помоћи.
Удаћу те ’ђеро!
„Да за кога мајко?“
За солдата ’ђеро!
„Нећу, нећу мајко.
„Солдатова глава,
„На пушчици спава!“

7.

Преди, преди ђеро:
Танку жицу све по ноћи,
Мајка ће ти још помоћи,
Удаћу те ’ђеро!
„Да за кога мајко?“
За ’ајдука ’ђеро!
„Нећу, нећу мајко,
„’Ајдукова глава,
„На камену спава!“

8.

Преди, преди ’ђеро:
Танку жицу све по ноћи,
Мајка ће ти још помоћи,
Удаћу те ’ђеро!
„Да за кога мајко?“
За трговца ’ђеро!
„’Оћу, ’оћу мајко!
„Трговчева глава
„На дукати спава!“

XLI

Постој моје, више горе сунце,
Да пребројим братове сватове!
Сви сватови на број изађоше,

Сам’ не може момак и ђевојка.
Оста момак сјетујућ’ ђевојку:
„Почуј мене лијепа ђевојко!
„Кад дођемо двору бијеломе,
„Преда нас ће изић’ стара мајка,
„Изн’јеће нам једну чашу вина,
„Полак вина, а полак срчива,[17]
„Ти је прими ал’ пити је немој;
„Ван је пружи првоме до себе!“
Затим они стигоше сватове,
Сви су скупа б’јелу двору дошли;
Ал’ изађе остарела мајка,
И изнесе једну чашу вина,
Па је пружи снаћици јединој;
Снаша даде ђеверу до себе,
Ал’ повика младожења млâдӣ:
„Почуј Боже, а ви’те сватови!
„Ово ми је девета ђевојка,
„Све је мајка вином отровала,
„Више неће вјерице ми тврде!“
Тргне сабљу одсјече јој главу. –

XLII

Ој Јелена, јабуко зелена!
Како с’ не би јадна зеленела,
Кад ме мајка у гори родила,
Б’јела вила на бабина била,
У буков ме листак повијала.
Буков листак ’аљиница била,
Шара змија шарен повој била,
Вита јела кољевка ми била.
Вјетар мене на гранчици љуљâ.
Куна мене репом забављала,
А ’челица медом задајала.

17 Срчиво – истуцано стакло (смртоносано кад се попије); – уместо „отрова“ у другим крајишким варијантама. – Прим. С. Г.

XLIII

Ој Ивице, Марице, ој Ивице рожице,
Ој Ивице, момче нежењено,
Јагодо.[18]
Што се ’валиш (Марице, што се валиш рожице
Што се ’валиш) да си ме грлио?
Јагодо.
Ако си ме (Марице, ако си ме рожице
Ако си ме) када загрлио
Јагодо,
Несу т’ руке о врату остале.
Што се ’валиш, да си ме љубио?
Несу т’ уста на лицу м’ остала.
Што се ’валиш, да с’ ми дуњу дао?
Ја сам теби дуњу и јабуку,
Дуњу жуту и јабуку љуту.

XLIV

Ој кишице, ти невјеро моја!
Покисе ми трава и ливада
И још томе драги код волова.
Није м’ жао траве и ливаде
Већ м’ је жао драгог код волова!
Покисе му вежена кошуља,
Штоно сам је још код мајке везла,
Златном жицом сребрном иглицом,
Више злата, нег’ танана платна.

XLV

Род родиле трешње вишње,
Више од рода.
Од рода се понавиле
До црне земље.
Под њима је млад господин

18 Тако отприлике уза сваки стих. – Прим. Ј. В.

С младом госпојом.
Пред њима је влаша вина
И огледало.
У њ' с' огледа млад господин
С младом госпојом.
Више њи(х) су мале 'тице,
Ситно жуборе.
Ал' говори млад господин
Младој госпоји:
Чујеш госпо, чујеш срце,
Што 'тице веле?
Оне веле и говоре,
Да се женим ја.
Ти се жени и ожени
Мој ти благослов!
Докле небо загрмило:
Гром те убио!
Док се земља провалила:
У њу пропао!

XLVI

Растовачко моје поље равно!
Што м' је вајда што си поље равно,
Кад у теби није моје драго.
Доље ми га под Дубицом кажу,
У Дубици, проклетој граници.[19]
Кућа му је лӣмом лӣмована,
Троја врата од сувога злата,
А пенџери сребром преплетени;
Соба му је скерлетом престрта.
Мој се драги по скерлету шеће,
Ваздан шеће обазрет се неће.
Ја с' на њега јабуком бацала,
А он на ме неће ни каменом,
Жалосна му и камена мајка,

19 Мисли се на Војну границу. – Прим. С. Г.

Која га је срдита родила.
Јер га није весела родила,
Ко што ј' мене моја мила мајка.
Ђе ми оно синоћ бишмо?[20]
Под Петрињом, под ведрином,
Ђено расте ђетелина,
Ђетелина до кољена,
Смиљевина до појаса.

XLVII

Једно момче кроз село је ишло,
Од села се руком заклонило,
А од сунца везеном марамом.
Гледала га Јелка са пенџерка,
Па је својој мајци говорила:
„Ено, мајко, жеђана јунака,
Би л' м' одњела лађане водице?"
Оде Јелка, мајчина невјерка,
Оде Јелка, ал' се и не врати!
Тако прошле три године дана,
Кад настала година четврта,
Ето Јелке, мајчине невјерке,
Па говори својој милој мајци:
„Бог да добро, моја мила мајко!"
Тужно њојзи одговара мајка:
„Бог да добро, ал' те не помогло!"

XLVIII

Ој Марице, бирташице,
Донеси нам литру вина,
Ој ђевојко, душо моја!
Ој ђевојко, љубо моја!
Литра вина мала мјера,
Ође л' нама бити пити,
Ово дана до нећеље,

20 Бишмо – од бејасмо (где смо били). – Прим. С. Г.

Од нећеље до поклада,
Од поклада до Божића!
Ој ђевојко, душо моја,
Ој ђевојко, љубо моја!

XLIX

Тамбур бије у ливади,
Те зору зове:
„Оди зоро, сестро моја,
Да чудо гледамо,
Ђе свекрва кућу чисти,
А снашица спава!“
Спавај, спавај сна'о моја,
Још зорице нема!
Тамбур бије итд... до: „да чудо гледамо“
– –
Ђе свекрва ватру ложи
А снашица спава!“
Спавај спавај сна'о моја,
Још зорице нема!
– –
Тамбур бије – итд.
Ђе свекрва воду носи, – итд.
– –
Тамбур бије итд.
„Ђе свекрва крушац м'јеси... – итд.
– –
Тамбур бије... – итд.
„Ђе свекрва ручак спрема... – итд.

L

Мене моја Марице,
Мене моја рожице,
Мене моја удомила мајка,
Јагодо!
У богато Марице,

У богато рожице,
У богато за лоша јунака,
Јагодо!
Вољела би Марице,
Вољела би рожице,
Да је мене у лошије дала,
Јагодо!
У лошије Марице,
У лошије рожице,
У лошије за бољег јунака,
Јагодо!
Тешко земљи Марице,
Тешко земљи рожице,
Тешко земљи, куда војска прође,
Јагодо!
И ђевојци Марице,
И ђевојци рожице,
И ђевојци, која сама дође,
Јагодо!
Без барјака Марице,
Без барјака рожице!
Без барјака, кано стара бака,
Јагодо!
Без солдин, Марице,

Без солдина рожице,

Без солдина и без чаше вина,

Јагодо!

LI

Мајка Мару иза града звала;
(Ђе миче намиче,
Бисера мен' је дала,
Јање дај, па смотај – припјев)
„'Ајде Маро јеси ли опрала?
Н'јесам мајко ни до воде дошла,

(Ђизни, лизни, мазни, мазни – припјев)
Туђин ми је воду замутио.
–
Кун' га мајко и ја ћу га клети.
Стани мајко, ја ћу започети.
Овчице му поље прекрилиле.
А јањчићи брда и долине
Родила му 'шеница бјелица.
И у брду винова лозица.
И у кући клипата дјечица!
„Да Бог даде да г' објесе ћерко!"
Мајко моја, мени око врата.
„Ћерко моја вода га одњела!"
Мајко моја, на ме г'нанијела.

LII

Двије сеје браца су имале,
Одмила га Милошем зазвале.
Кад су сјеле сеје вечерати
Зову браца собом вечерати:
„Ајде брате с нама вечерати!"
Вели братац својим сестрицама:
„Не мог' сеје с вама вечерати,
„Ја сам синоћ турско вино пио,
„Неће Турци за вино дуката,
„Веће 'оће са Милоша главу."
Вели њему сестрица Милица:
„Не бој ми се мој брате рођени!
„Има сеја до три мила сина
„Једнога ће прегорети за те!"
Иде сеја у горње чардаке,
Пак позива најстаријег сина:
„Устај Миле материно смиље!
„Па ћеш ићи ујн у сватове,
Ујна ће ти кошуљу дон'јети,
„Више злата нег' танана платна."

Миле мајци ’вако бесједио:
„Не мог’ мајко зуб ме заболио,
„Ја већ мислим пребољети неће!“
Иде мајка у средње чардаке,
Пак позива свог средњега сина:
„Устај Јово материно добро!
„Па ти ’ајде ји у сватове,
„Ујна ће ти кошуљу дон’јети,
„Више злата нег’ танана платна.“
Вели Јово остарелој мајци:
„Не мог’ мајко, мене боли глава,
„Ја већ мислим пребољети нећу.“
Иде мајка у доње чардаке,
Она зове најмлађега сина:
„Устај Перо материно перја!
„Па ћеш ићи ји у сватове,
„Ујна ће ти кошуљу дон’јети.
„Више злата нег’ танана платна.“
Скочи Перо канда лежа није,
Па изводи коња из подрума
Сабљу паше, добра коња јаше,
Па одлази преко поља равна,
Кано зв’језда преко неба сјајна.
Сретоше га три Турчина млада.
Први вели: „Бјеж’ у гору Перо!“
Други вели: „Скоч’ у воду Перо!“
Трећи вели: „Бјеж’ у траву Перо!“
Али Перо њима одговара:
„Н’јесам ’ајдук, да у гору бјежим;
„Нит’ сам риба да у воду скачем;
„Нит’ сам змија да у траву бјежим,
„Већ сам јунак да се с вама бијем!“
Још је Перо у ријечи био,
Један трже ноже од појаса,
Пак одсјеца јадном Пери главу,
Мртва глава ’вако проговара:

„Бог убио сваку ону мајку,
„Која воли брату, него сину!“

LIII

(То исто само мало друкчије)

Што је ово село невесело
Канда синоћ вечерало није.
Сеја браца на вечеру звала:
„Ајде брацо сејом вечерати!“
Ја не морам сејо вечерати,
Ја сам синоћ с Турци вечерао
Погубио три Турчина млада.
Неће Турци коња ни волова,
Веће оће главу са рамена.
„Не бој ми се мој једини брацо!
„Има сеја до три сина своја,
Једнога ће прегорети за те.“
Иде мајка своме сину Ради:
„Устај Раде моје радовање,
„’Ајде горе уји у сватове!“
Неће Раде, да послуша мајке.
Иде мајка своме сину Пери:
„Устај Перо, материно перје!
„Устај горе уји у сватове!“
Скочи Миле канда лежа није
Па се спрема уји у сватове.
Перје меће, перје му трепеће.
Пуце пење, пуце му бармеће.[21]
Моја мајко добра бити неће!
Коња зоби, коњ му зоби неће,
Коња пои коњ му воде неће.
Моја мајко добра бити неће!
Миле оде преко поља равна,
Кано звјезда преко неба сјајна.

21 Барметати / обарметати – откопчавати – Прим. С. Г.

Кад је био на сред поља равна
Сретоше га три бијеле виле.
Прва вели: „Да лијепа јунака!“
Друга вели: „Жалосна му мајка!“
Трећа мучи, ништа не говори,
Запе стр’јелу луку на тетиву,
Па га згађа усред срца жива,
И устр’јели млађана јунака.
Умирући говорио Миле:
„Бог убио сваку стару мајку,
„Која воли брацу нег’ сердашцу!“

LIV

Сви козари ожењени,
А ја оста неожењен,
Имам стрица и стрикачу,
Рекоше ме оженити.
То рекоше, па слагаше.
Ја се диго(х) сам женити.
Дођ’ у село, проби чело.
Пођ’ у друго разби(х) уво.
Пођ’ у треће разби(х) плеће.
Када дођо(х) у четврто,
У том селу коло игра,
А у колу три ђевојке!
Једној име Куконоса,
Другој име Дугоноса,
Трећој име млада мома
Ја запроси(х) Куконосу,
Па испроси Дугоносу
Па поведо’ младу мому,
Па је метну’ на кобилу,
Кобила се саломила.
Нуто мога сада јада,
Сада јада из ненада.
Она мене сјетоваше:
„Ој драгане, мој драгоња

„Ти ми иди на чаршију
„Сали коња од олова
„Осовине од челика,
„Те упрегни шест волова!“
А ја одо(х) у чаршију,
Сали(х) кола од олова,
Осовине од челика,
И упрего(х) шест волова.
’Аја ћота, ’ај малота!
’Ај мојијех шест волова!
Повукоше, потегоше.
А нут’ мога новог јада,
Новог јада изненада.
Ал’ не може у двор ући.
Све дирекe покр’ао,
Док сам жену увукао.
Дадоше јој вечерати:
Седам сапа[22] биганица.[23]
Девет врући(х) прасеница,
И дванаест сувих сира,
Све поједе млада мома,
Све поједе ништ’ не оста.
Још говори млада мома:
„Ој драгане, мој драгоња!
„Још ја н’јесам сита доста,
„Већ ти кољи бика вола!
А ја закла бика вола,
Те јој дадо(х) вечерати.
Све поједе млада мома,
Само оста десни папак,
А да не чу приговора,
Не би ни то оставила.

22 Сапа – држаље (Вук); овде: мера за већу запремину; сапа (у Славонији) – пара од ручка. – Прим. С. Г.

23 Бига/ница – комад меса, сланине, пите на жару печене. – Прим. С. Г.

LV

Све сам рекла и зарекла с’,
Да ја нећу за малена.
Кад насташе зла времена,
А ја одо(х) за малена.
Сви дечаци дрва возе,
А мој мали клине купи.
Сви дечаци трешње беру,
А мој мали шпице[24] купи.
Сви дјечаци плот прескоче,
А мој мали под плот скочи.
Узмем њега за ручицу,
Поведем га у шумицу,
Скочи шиба удари га.
Узмем њега за ручицу,
Доведем га у кућицу:
Метнем њега крај ватрице,
Скочи жишка опржи га.
Испнем њега на полицу,
Скочи мачка огребе га.
„А јој мени огребе ме!“
Мили Боже што ћу ш њиме.

LVI

Ја се женим из дну села!
(: Бре. Бре. Из дну села,
Ја се женим бравала,
Из дну села ’ест вала,
Ој, ој ти се Милка ништ’ не бој! – припјев :)
Мен’ привела моја жена,
(: Бре, бре моја жена,
Мен’ привела бравала,
Моја жена ’ест вала.
Ој, ој ти се Милка ништ’ не бој! – припјев :)
Плава вола и магарца (припјев као горе уза сваки стих)

24 Шпице – семенке од бундеве (мисираче). – Прим. С. Г.

Вуц’ магарца уједоше,
Власи вола украдоше.
Ја потеко у пођеру.
Сретоше ме три пунице,
Па ми веле три пунице:
„Стани зете, враг те срете,
„Веће има три године,
„Кад смо теби диву[25] дале
„Још те н’јесмо даривале!“
Дадоше му лонац грепсти.
Узе лонац по бочини
Лупи ш њиме о плотину.
„Н’јесте мени диву дале,
„Ван сте дали бенетину!
„Када види плуг у њиви,
„Она стане па се диви:
„ „Какви с’ оно кози рози,
„ „На којим се брајо вози?“ “
„Кад види тар’[26] у кући,
„Она стане па се крсти:
„ „Каква ј’ оно накарада?“ “
„Када види нит’ у тари,
„Она стане, па ти блене:
„ „Какви с’ оно гори – дољи?“ “
„Када види здјел’ у кући,
„Она гледи, главом врти:
„ „ Каква ј’ оно купљачина?“ “
„Када види млин на води,
„Она стане, па се чуди:
„ „Какви ј’ оно бобрекало?“ “
„Кад види жетелице,
„Она стане, па се смије:
„ „Какве с’ оно зорчалице?“ “

25 Дива, одива – невеста. – Прим. С. Г.
26 Тара – разбој за ткање. – Прим. С. Г.

LVII

Ој Катице, Като,
Ој Катице, срце моје!
То не ваља, што ти радиш,
Са Дунаја воду грабиш,
Своје тело ладиш!
Поздрав'де ми Като,
Поздрав'де ми срце моје:
Оберунца[27] Талијана
Док ја дођем из кавана!
Ој ђевојко душо моја,
Гледни дере на ме!
Ја не смијем гледат на те,
Ено горе бабе мога,
Ено г' горе не било га,
Ено горе кола дела,
Душа му се саделала,
Кад'но моја за тобом!
Ој ђевојко душо моја,
Гледни дере на ме!
Ја не смијем гледат' на те,
Ено горе мајке моје,
Ено ј' горе не било је!
Ено ј' горе платно снује,
Платно снује мене псује,
Душа јој се сасновала[28]
Кано моја за тобом.
Ој ђевојко душо моја
Гледни дере, на ме!
Ја не смијем гледат' на те,
Ено горе брата мога;
Ено г' горе тару[29] дела;
Душа му се саделала
Кано моја за тобом!

27 Oberunzucht (нем.) – неморалан, развратан. – Прим. С. Г.

28 Сновати, сасновати – направити основу за ткање. – Прим. С. Г.

29 Тара – разбој за ткање. – Прим. С. Г.

–
Ој ђевојко душо моја,
Гледни дере на ме!
Ја не смијем гледат на те
Ево горе сестре моје!
Ево горе ризу везе,
Душа јој се савезала,
Кано моја за тобом!
А јој мени за драгом!

LVIII

Пошâ сам кроз луке,
Кроз луке зелене.
Пошâ сам кроз луке,
Кроз луке зелене,
Млађан кâ и бор!

Вид'јо сам рожицу,
Цв'јетак вијојлицу.
Видјо сам рожицу,
Цв'јетак вијојлицу
Млађан кâ и бор!

Стргнут сам је ћио,
Вјетар је одвио.
Стргнут сам је ћио,
Вјетар је одвио.
А јој за њом!

За њом сам погледа,
Б'јел' град сам сагледа.
За њом сам погледа
Б'јел' град сам сагледа,
А јој за њом!
У граду ђевојку,
Танку тер високу.
У граду ђевојку,

Танку тер високу,
А јој за њом!

Вол'јо би је љубити,
Неґ' б'јел' град купити,
Вој'јо би је љубити,
Неґ' б'јел' град купити,
Млађан кâ и бор!

LIX

Дрво зелено из Брђана,
Било мило Ђурђу,
Немој на мене, – немој!
– –
Немој на мене из Брђана
Било мило Ђурђу,
Већ мимо мене – већ мимо!
– –
Већ мимо мене из Брђана
Било мило Ђурђу,
У Грчку земљу – у грчку.
– –
У грчку земљу из Брђана
Било мило Ђурђу
Ђено Грчкиње – ђено!
– –
Ђено Грчкиње из Брђана
Било мило Ђурђу
Платно бијеле – платно!
– –
Платно бијеле из Брђана
Било мило Ђурђу.
А Бога моле – а Бога.
– –
А Бога моле из Брђана
Било мило Ђурђу,
Да киша пане – да киша.

– –
Да киша пане из Брђана.
Било мило Ђурђу,
Да трава раста – да трава.
– –
Да трава расте из Брђана,
Било мило Ђурђу,
Да паун пасе – да паун.
– –
Да паун пасе из Брђана
Било мило Ђурђу,
Да перје расте – да перје,
– –
Да перје расте из Брђана,
Било мило Ђурђу,
Да се наките – да се.
– –
Да се наките, из Брђана,
Било мило Ђурђу,
Грчки сватови – грчки.
– –

LX

У појака коша[30] од порјака,[31]
А у Кате вертун од шалате.
Нађикала око школе трава.
Нека ђика, косиће је дика.
Дика коси, вода откос носи,
Киша пада не морем на прело,
Брате Перо купи ми амбрело.

LXI

Коло води младо момче,
По имену Миловане.

30 Коша – дем. од кошуља. – Прим. С. Г.

31 Порјак – врста лука, празилука – Прим. С. Г.

Колу момче подвикује
И овако поцикује:
„Играј коло наоколо,
„Да видимо ко ће боље!
„Да видимо старца Пају,
„Ђе'но нам је лака скока,
„Ђе'но колом зањи'ује,
„Танким гласом подвикује:
„(Х)опа, цупа, до два скока,
„И ја имам до два ока,
„И ја имам лаке ноге,
„И ја имам грло јасно,
„Да видимо ко ће боље!
(Х)опа цупа цуп,
(Х)опа цупа цуп!"

Прип'јевâња

1.

Шта се оно зелени,
Под онијe' пенџери?
Ал' је јела, ал' је бор?
Нит' је јела, нит је бор,
Већ је оно пеливан,
Зове Мару (или друго име) на диван.

2.

Мара је плакала,
Мајка је тјешила,
„Мучи, мучи ранка,
„Купиће ти мајка,
„Свиленицу тканицу
„И два пера паунова.
„Питаће људи:
„Чија оно дика?
„Оно је дика Илијна /:или друго име:/ синка."

3.

Мара тера лабуде
Шаље Столу /:или друго име:/ на воду.
Нема Столе за дуго.
Скочи Мара поскоком,
Нађе Столу под плотом,
Тиквице га притисле,
Душицу му истисле.

4.

Устан горе драгане!
Ево теби кајгане;
На кајгани погача,
На погачи јабука,
У јабуци невена,
У ђевојци невјера
У Столе су и двије,
Да он Мару избије!

5.

Кључаница задрма,
Црна куја залаја.
Вели Мара: „Јадна ја!
„Ко ми врата отвара?“
Вели Столе: „Ево ја!“
Јеси л’ Столе Бог ти да?
Волим Столе, да си ти,
Него друга, да су три!“

6.

Сједи Столе на баџи,
У зеленој калаџи,
И угриза јабуку.
Уједе се за руку:

„А јој моја ручице
„И Марина душице!
„Жаљ'јем је Мар'не душице,
„Неголи моје ручице!“

7.

Гавран гр̏че (гр̏ка) на јели,
Питајте га што вели!
Добро гавран говори,
Да је Столе гаћеша,
Да је Мара најљепша!

8.

Паде листак у ливаду.
Чија је ливада?
Млада је л'јепог Столе,
Он је код волова;
Код њега је преслица
Пуна бисера.
На њу преде л'јепа Мара,
Здрава весела.
Отуд иду три делије,
Гром и(х) убио!
Међ' њима је л'јепи Столе,
Бог га помога!
Он ми носи груду сн'јега,
Бог га помога!
Да накити л'јепу Мару
Здраву веселу.

9.

Ој ти Столе медени!
Што те мајка не жени?
Жениће ме к јесени,

Кад настану кестени,
И ’шеница бјелица,
И винова лозица.

10.

Синџирићи звече,
Столе цуре неће.
Ако неће ниједна,
’Оће Мара вриједна.

11.

Крешталица крешти,
На поповој љесци:
„Дај ми попе волове,
„Да оремо долове,
„Да сијемо ланове,
„Да предемо дарове,
„Да удамо Ружицу,
„Да женимо Грујицу!
– –
Јадан лежем, да тренем
Кад се тужан ја пренем,
Ал’ цртало[32] цв’јетало,
А орање листало,
А волови нестали.
– Камо слуго волови,
Убили те богови?!

12.

Ој ђевојко драгана!
Јер ми н’јеси казала,
Да ми драги болује,
Да му носим понуде:

32 Цртало – део плуга за орање. – Прим. С. Г.

У решету ракије,
Да се драги напије.
А у ситу шећера,
Да мој драги вечера.
Од рибице вилице
Од рачића крачића.[33]

13.

Плакала је Анка
Тјешила је мајка:
– Не плач', не плач' Анка,
Купиће ти мајка:
Ендер вендер в'јенац,
Цокулице шкрипалице,
Прегачицу срмашицу,
Кошуљицу камарицу,
Па и ти 'ајде у коло.
Питаће /те/ коларице:
– Чија је оно кадуна?
Од меда се надула![34]

33 Дем. од – крак (рачји пипак). – Прим. С. Г.

34 Напомена натписана вертикално на десној маргини рукописа: „Код ових пјесама нијесам забиљежио гдје сам коју чуо из разлога што се ове пјесме, с малим изузетком, пјевају по свима крајевима Баније." Јов. Воркапић." – Прим. С. Г.

ДОДАТАК

LXII

Два су града у милости била.
Једно Јајце, а друго Бјеланце.
У Јајцу је Јово момче младо.
У Бјеланцу Зорица дјевојка.
Јово проси Зорицу дјевојку,
Јово проси, ал' му не да мајка.
Али Јово и не пита мајке,
Већ он купи кићене сватове,
Па он иде по Зорицу л'јепу.
Јово оде по Зорицу младу,
Мајка оде у гору зелену,
Па преврће дрвље и камење,
Док је нашла змију јадовиву
Па је коље, кано јање младо:
Пô је чаше наточила јâда,
А од полог доналила вина.
Па 'нда иде своме б'јелу двору.
Кад је била насред поља равна,
Сретале је Јовине сватове,
Под Зорицом коња у(х)ватила.
Па говори остарела мајка:
„Сна'о моја Зорице дјевојко:
„На ти пића, вина црљенога!"
Мудра била Зорица дјевојка
Мудра била, мудро говорила:
„Свекрвице мила моја мајко!
„Нерођена кано и рођена,
„Моја мене сјетовала мајка,
„Да не пијем прије Јове вина,
„А водице прво свекрвице;

„Већ ти подај сину јединоме!“
Оде мајка младожењи Јови,
Под Јовом је коња у(х)ватила,
Па му даде ону купу вина.
Пола пије, пола коњу даје,
Мртав с коња на земљицу паде
Он ми паде, коњ му се распаде.
Тад говори Зорица дјевојка:
„Свекрвице мила моја мајко!
„Нерођена, кано и рођена,
„Што отрова сина јединога,
„Сина свога, а драгога мога?
„Ја га ’оћу свађе[35] драгог наћи,
„Село проћи и драгога наћи,
„Ма ти нећеш себи сина наћи,
„Докле си га већ не родиш мајко!“

(У Блињи 1890. Забиљежено од Петра Продановића, слијепца гуслара из Лике. – Прим. Ј. В.)

14.

Кликти ђетле кликти!
Ако носиш добар глас,
Кликти амо, ближе нас,
Даћемо ти златан пас.
Кликти ђетле кликти!
Ако носиш злочест глас,
Бјежи даље ти од нас,
Даћемо ти прштен[36] пас.[37]

35 Свађе – у значењу: свагде, свугде, свукуд. – Прим. С. Г.

36 Прштен – рђав (Вук), од лошег материјала саткан – Прим. С. Г.

37 Пас (дугосилазни акценат) – појас. – Прим. С. Г.

Slavica Garonja Radovanac

The unpublished material from the SASA ethnographic collection: Jovan Vorkapić – manuscript collections from Banija (1890)

Summary

The paper presents the contents of the manuscript collection „Serbian folk poems from Banija in the former military Krajina“ from 1890, collected by Jovan Vorkapić whose manuscript collection is written in Cyrillic and kept in the SASA Archive, as the part of the Ethnographic Collection. From a genre point of view, this collection consists of lyrical and epic lyrical folk poems that are being published for the first time, and testify to the continuity of Serbian folklore heritage in Croatia.

Keywords: archive, collection, Bania

Примљено: 9. 11. 2025.
Прихваћено: 18. 11. 2025.

Појмовник

Лазар Буква

lazarb501@gmail.com

Институт за књижевност и уметност, Београд

О ПОЈМУ ИРОНИЈЕ, СА СТАЛНИМ ОСВРТОМ НА ДЕ МАНА[1]

Апстракт: У два наврата је Де Ман опсежно писао о проблему ироније, и то са врло различитих становишта. Док је у *Реторици темпоралности* (1969) иронију схватао као моменат ауторефлексије, у *Појму ироније* (1977) такво схватање напушта и закључује да иронију чине, пре свега, хаос, лудило и грешка. И у једном и у другом тексту, међутим, име Фридриха Шлегела игра пресудну улогу. Показаћемо какву функцију у схватању Шлегелове ироније има Де Маново особено (погрешно) читање Фихтеа. Размотрићемо шта чини суштину фрагментарног писања и како се иронија односи према алегорији. Најзад, позабавићемо се временском структуром ироније и алегорије и показати у ком смислу временитост ојачава њихову међусобну везу.

Кључне речи: иронија, алегорија, време, Фридрих Шлегел, Пол де Ман, романтизам, идеализам, троп, језик, субјект

We might do something for the theory. Germanize it – чује се неизговорено, сасвим џојсовски и малигеновски, на страницама Де Мановог предавања о иронији.[2] Те речи могу, поред његовог имена, зазвучати и злослутно, мада је тема германизације овде далеко сложенија него што се у први мах чини. Она призива личност која говор о иронији диже на неслућено висок ниво, понад свих примера и дефиниција из уџбеника реторике. Реч је о Фридриху Шлегелу, за Вејна Бута фигури тмурној, тевтонској, невеселој (в. De Man 1996: 167). За Де Мана пак, како су године пролазиле, све је више долазило до једначења Шлегеловог имена са самом сржи и задатком критике.

Специфичност Шлегеловог положаја у историји књижевнотеоријске мисли одређена је радикалном неухватљивошћу и неприпадањем. Годинама, као фриволна интелектуална наказа, одбациван од Хегела (који му ипак није само именом сличан), Шлегел је у последњих неколико деценија доживео теоријску рехабилитацију – истина, често и натегнуту, и пренагљену. Ако у време конструкције идеалистичких система није био довољно „озбиљан", општи, систематичан, у доба постструктуралистичког превредновања по-

1 Наслов овога рада парафраза је наслова чувене Кјеркегорове књиге *О појму ироније, са сталним освртом на Сократа*. Де Манов текст који разматрамо и сам је парафраза првог дела тога наслова.

2 Реч је о предавању *Појам ироније* које је Де Ман одржао на Универзитету у Охају, 4. априла 1977. Касније се оно нашло међу текстовима постхумно објављене *Естетичке идеологије* (1996).

ORCID 0009-0009-9291-5956

https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.22

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
82.0

стао је претходник Ничеов, пантекстуалистичко чудовиште у борби против метафизике и система. Али истина ни овде, као ни у другим случајевима – није на средини. Она је негде далеко. И то тако далеко да себи не можемо обећати разумевање свеукупног Шлегеловог положаја и значаја.

Премда се чини да, у односу на енглески, француски, па и италијански доживљај ироније залазе исувише у мрачни, немачки свет строге теорије и филозофије, Шлегелова списатељска прегнућа доимала су се његовим сународницима напросто недовољно немачким. Недостајала им је чврста и озбиљна структура, невесела и стрепећа препуштеност повесном току. Фридрих Шлегел био је, у своје време и још дуго након своје смрти, управо ексцес у тевтонској духовној историји, тако да се није стварно знало шта с њим чинити. Де Ман, говорећи о Кјеркегоровом појму ироније, тврди да је Данац читаву теорију повести изумео како бисмо се једном за свагда решили Шлегеловог имена. А о томе како се Шлегел разуме у проучавањима немачке књижевности, Де Ман каже следеће:

> Једва би хиперболично било рећи (могао бих бранити ову тврдњу) да је читава дисциплина *Germanistik* створена једино зато да се избаци Фридрих Шлегел и да се заобиђе изазов који Шлегел и *Lucinde* представљају за читав концепт академских студија које би се немачком књижевношћу бавиле – озбиљно (De Man 1996: 168).

Овакво избегавање једног имена, његово испуштање и заобилажење има свој дубоки разлог у потреби (свакако не искључиво немачкој) да се изнађе кохерентан, органски, целовит концепт историје и културе. Шлегел дестабилизује устаљени, предвидиви ток повести, и у том смислу јесте појава несхватљива, преступничка. Неки дијалектиком надахнут поглед инсистирао би управо на дестабилизацији као ономе што историјски ток у дубљем смислу враћа самоме себи, и чини га кохерентним онда када су пукотина и преступ већ *aufgehoben*. Али питање је да ли се у том случају заиста узима у обзир многоликост и неухватљивост Шлегеловог дела; оно би морало бити поједностављено како би ступило у дијалектичко кретање. С друге стране, тврди Де Ман, ни они који бране Шлегела од напада за произвољност и површност, и доказују како је реч о озбиљном писцу, не чине му ништа већу услугу. И у овом случају пренебрегнута је специфична, заплетена и сложена разуђеност овог ироничара.

Ко је, најзад, Шлегел? Могло би се казати да његова судбина у историји немачке књижевности одговара самом начину на који се појављује ирониja, прекидајући устаљени и хомогени ток, дестабилизујући значење, ометајући разумевање. Рецепција Шлегеловог дела била би, тако, својеврсна алегорија ироније (да се изразимо демановски). Али ирониja која је довела до такве Шлегелове судбине не може никако бити класична реторичка ирониja, коју границе

интерсубјективности и комуникације увек обуздавају и враћају са онтолошког, понекад монструозно ванљудског нивоа, на ниво друштвености и духовитости. Не ради се, код Шлегела, ипак, ни о искључивости која уврежену, књижевну иронију изопштава, јер постоји читава једна класификација и градација ироније у текстовима какав је *О неразумљивости* (1800), једно од најдубљих Шлегелових дела. Ирониja може да иронише и себе саму, да покрене другу иронију која је већ запала у инерцију или манир. Читав тај чудесни реторички и онтолошки обзор утемељен је Шлегеловим „одређењем" ироније као „перманентне парекбазе" (Schlegel 1963: 85). Да о овом „ек" морамо водити рачуна произлази из тога што иронија није само моменат ауторефлексије, дистанце, надоградње и коментара, већ и преступ који је пре свега иступ из дотадашњег мисаоног и фигуралног тока, иступ негде – у страну, у даљину; измештање које није нужно дијалектичко напредовање али није ни пука регресија, исцељење, враћање на почетак. Иронија је скоковито иступање, изненађење у хомогеном току, дестабилизујући стакато. Она свакако захтева подлогу смисла над којом се може разигравати и унутар које може чинити пресеке у ткиву значења – али та подлога никада је не може апсорбовати. Иронија није негативни моменат који служи имунизацији подлоге и смисла. Она наступа одводећи смисао у непредвиђено. Де Ман каже: „[...] доведен до врхунца, иронијски дух може све растворити у бескрајном ланцу чинилаца. Не иронија, већ жеља да се иронија разуме, чини да се тај ланац заустави" (De Man 1996: 166). И још:

> Начин да се иронија заустави јесте разумевање, разумевање ироније, разумевање иронијског процеса. Оно ће нам омогућити да контролишемо иронију. Али шта ако је иронија увек иронија разумевања [...] (De Man 1996: 166)?

Оно што питање компликује налази се у Шлегеловом одређењу ироније као *перманентне* парекбазе. Иронија тако не представља само претећи тренутак, након којег се, уз извесне напоре, може вратити првобитном току. Она је заправо непредвидива могућност себе саме у сваком тренутку, све време. Овај парадокс „сталног преступа" не може се, међутим, свести на неки нови хомогени ток, али се свакако може поставити питање: У каквом односу стоје иронија и време, иронија и трајање? најзад: Како се једна спрам друге односе иронија и алегорија, о којима је, неколико година раније, Де Ман писао у контексту реторике темпоралности (в. De Man 1975)? Питање постаје утолико интересантније што сам Де Ман Шлегелово одређење ироније допуњава на следећи начин: „Иронија је перманентна парабаза (sic!) алегорије тропа" (De Man 1996: 179).

Али да бисмо се суочили са проблемом времена, ироније и алегорије, морамо најпре сагледати у ком се смислу код Де Мана јавља

израз „алегорија тропа“. Шта је, дакле, та алегорија над којом ирониja врши своју перманентну парабазу?

Ствари почињу да се усложњавају. Полазећи од Шлегеловог фрагмента *Лицеум* 37, у којем су присутни филозофски изрази карактеристични за Фихтеово *Учење о науци*, Де Ман улази у детаљну анализу фихтеовске филозофије и термина као што су *Selbstbeschränkung* (самоограничење), *Selbstschöpfung* (самостварање), *Selbstvernichtung* (самоништење). Де Ман инсистира на фихтеовском пореклу тих појмова и, уопште, на Фихтеу као неминовној подлози за разумевање Шлегела. То схватање не одудара много од става прихваћеног када је реч о проучавању јенског романтизма. Фихте снажно утиче и на најдубљој теоријској равни и у ужем биографском смислу. Ипак, оно што привлачи пажњу јесте само Де Маново тумачење Фихтеа, за које заиста можемо рећи да представља неизбежну основу свега онога што ће касније бити казано о иронији. Али, та исцрпна анализа фундамената Фихтеове филозофије садржи у себи и један обрт, трик кривотворитеља, не тако редак кад је Де Ман у питању.

Фихтеово постављање Ја, и с њим, нужно, Не-ја, као почетка све филозофије, не тиче се, по Де Ману, ни трансценденталног, а камоли искуственог Ја. Оно је напросто логичка и језичка нужност којом празно јаство поставља своју супротност, без икаквог дијалектичког развијања. „Фихте говори о сопству као о својству језика, као о нечему што је суштински језичко“ (De Man 1996: 172). Наравно, потребно би било (да се изразимо попут Ф. Шлегела у писму брату Аугусту) „125 страница текста“ да разазнамо да ли и какву улогу уопште језик игра у фихтеовском постављању сопства. Свакако да се, након века интензивног промишљања проблема језика, такав услов може схватити као неизбежан за сваку ауторефлексију. Де Маново тумачење може бити употребљено против Фихтеа, као доказ једног превида, али никако не може бити приписано самом значењу Фихтеовог текста.[3] Свођење трансценденталног хоризонта на логички, а логичког на језички, јесте изведено у духу постструктурализма, али никако не у духу постструктуралистичке опрезности и инсистирања на разлици међу текстовима. Појмови који у Шлеге-

3 Неутемељеност Де Мановог читања Фихтеа могла би се доказивати на много начина. Обратићемо пажњу само на један аспект: Фихте још на самом почетку *Учења о науци* (1794) каже да став A = A формално важи увек, али се из њега не може закључити о нужној егзистенцији A. Дакле, из „A је A“ не следи „A постоји“. Са Ја ствар стоји потпуно другачије: управо зато што сваки став A = A бива постављен у Ја, онда када кажемо Ја = Ја, подразумева се и „Ја постојим“ (в. Fichte 1971). Несумњивост формалног идентитета своје важење задобија тек као постављено од стране Ја, што значи да Ја нужно постоји, и једнако за себе тврди Ја = Ја. Следствено томе, Ја се не може поистоветити са ма којим језичким знаком, нити се привилеговати искључиво због своје општости. Оно је привилеговано утолико што, заједно са својим мисаоним постављањем, подразумева егзистенцију, а то већ говори у прилог непосредне везе између мишљења и бивствовања, што Де Манов трополошки, језички систем (приписан Фихтеу) никако не би могао засновати.

ловом фрагменту имају литерарно значење воде порекло из Фихтеове филозофије, а оно што чини Де Ман јесте да их и у оквирима филозофије врати на језичко па, следствено томе, и на књижевно. Ова транслација извршена је готово по некаквом аутоматизму. Она нема карактер унутарњег читања текстова метафизике, које доводи до парадокса и апорије. Де Ман чини нешто што код Дериде срећемо ретко, па и код самог Де Мана готово никад када је реч о суштинским текстовима.

Али, оставимо по страни проблем овог кривотворења, јер он је далеко мање важан и, колико му се год опирали, нашло би се много разлога да такво тумачење ипак заступамо, и одбранимо. Важнија је подлога коју Де Ман таквим читањем Фихтеа ствара „перманентној парекбази". Без специфичног схватања Фихтеа не би био видљив ни Де Манов допринос разматрању проблема ироније. Отуда ћемо следити Де Мана кроз овог врло лингвистизираног Фихтеа, и покушати да докучимо каква се стратегија крије иза таквог интерпретативног померања.

Сопство, наиме Ја и Не-Ја постављени су као саприпадни једно другом, као сама језичка нужност. Они немају карактер дијалектичког односа у хегеловском смислу, јер овде Не-Ја није изведено као крајња консеквенца једног потенцираног Ја, већ је постављено такорећи истовремено с њим, као његов логички и језички корелат. И Ја и Не-Ја савршено су празне одредбе, и јесу *Selbstbeschränkung* и *Selbstbestimmung* само у њиховом најопштијем виду, без икаквих обележја и карактеристика.

Те празне одредбе јесу услов сваког будућег разликовања особина и обележја. Оне су основ будућег система разлика, основ који је и сам постављен заправо ниоткуда, којем не претходи никаква логика, већ који јесте језичко у самој његовој првобитности. *Setzen* (поставити) претходи систему језика и логике, и управо зато не може бити утемељено ма каквом логиком. То је чин, дело, сила која претходи сваком систему. Онда, међутим, када је систем већ успостављен кроз празна одређења Ја и Не-Ја, могућа је даља интерференција тих одређења и успостављање мноштва обележја и разлика, настајање значења и, уопште, света знакова. Настајање обележја изводи се тек делимичним поклапањем и делимичним разликовањем Ја и Не-Ја, али читав систем остаје дубоко језички, чак структуралистички.

Настајање разлика изводи се оним што је у логици познато још као суд. Али импликације које Де Маново схватање суда овде задобија не могу бити схваћене без разматрања значаја проблематике суда уопште, у идеалистичкој филозофији. Шелинг је говорио о идентитету субјекта и објекта (о индиферентном трећем у којем се једначе), као о самом значењу Апсолута, бивствовања. За ту идентификацију потребан је суд „А је Б". Али, то није довољно. Потребно

је суд размотрити са становишта А и са становишта Б. Њихово значење неће бити исто, мада, формално, међу њима нема никаквих разлика. Ту проблематику Шелинг је подробније обрадио у *Расправи о слободи* (1809), у којој се говори о импликацији и експликацији, дакле, дословно, о замотавању и одмотавању. Суд „А је Б" експлицира А („Коњ је животиња"), али немогуће је успоставити симетрију „Б је А", на истинит начин. Долази, дакле, до обрта који спречава настајање бројних софизама у којима се А потпуно једначи са Б, појам „коњ" у потпуности с појмом „животиње".

Одмотавање и замотавање које Шелинг примећује као да у доброј мери наслућује Де Маново схватање суда. Али још нисмо ушли у превласт тропологије и потребно је још се неко време задржати на природи суда, индиференцији субјекта и објекта, присутној у филозофији немачког идеализма.

Обично у суду „А је Б" сматрамо да нешто сазнајемо о А или о Б. Али, далеко се ређе питамо шта је значење самог „је", копуле која повезује субјект и објект (у случају идеализма). „Је", јер је од „бити", казује увек нешто и о значењу бивствовања. Али, ако „је" напросто повезује субјект и објект, и ако је очитовано у њиховом идентитету, онда значење бивствовања јесте управо идентитет субјекта и објекта, шелинговска индиференција, у складу са старим идеалистичким науком. Хелдерлин, међутим, у једном кратком али пребогатом тексту *Суд и бивствовање*, говори управо о радикалној подељености као основу сваког идентитета чак и у случају кад кажем „Ја сам Ја", или нарочито у том случају, јер управо Ја, да би било Ја, мора се поделити и тако освестити себе. Бивствовање се, међутим, указује као повезивање субјекта и објекта, али тако да се они не могу без штете за сваког од њих раздвојити. Идентитет то не нуди, и остаје заувек расцепљен у себи (в. Helderlin 1990: 14).

Сва ова разматрања указују на то да се проблематика суда не може тако лако препустити школским вежбањима из формалне логике. Само разумевање бивствовања зависи од приступа суду. Али Де Ман проблематичност суда открива на нешто другачијем месту. Сваки синтетички суд, наиме, подразумева колико сличност толико и разлику. Ако хоћу субјекту да припишем неку особину, не могу се просто таутолошки вртети у „А је А" (мада и то, по Хелдерлину, носи довољно разлике у себи); морам се усудити на изједначавање субјекта с нечим што му, строго логички, није једнако. Када кажем „коњ је животиња", признајем (каже Де Ман) да постоје и друге животиње, од којих се коњ разликује. Ја дакле не једначим појам „коња" с појмом „животиње", већ подразумевам да је „коњ" само део појма „животиње". Али језички, ја заправо све време једначим (и ту настају безбројни стари софизми). У строго језичком смислу, изједначио сам оно што појмовно није једнако. Наступила је, дакле, не логичка једнакост већ синегдоха, фигура! Сваки суд постаје фигу-

ративан, јер подразумевам нешто више него што сама граматика и логика могу да подрже. Окрећем значење од њега самог, и чиним га фигуративним.

Запитајмо се само какве последице на питање бивствовања и суда има овај Де Манов закључак. Ако је бивствовање једначење онога што се једначи само фигуративно, само кроз троп, онда и не постоји некакво парменидовско „цело" и идеалистичко „треће" у којем се стапају субјект и објект, већ биће постаје насилна, дејствена, перформативна инстанца која спаја оно што логички не може да се споји, која изводи спој само силом реторике. Бивствовање тако трајно бива удаљено од самог себе, бескрајно се одражавајући у систему тропа. Не постоји, дакле, логичка основа, идеалистички почетак од којег се, као недвосмисленог, може наставити ка изградњи система. Сваки систем јесте систем тропа. Фихтеова филозофија је фигуративна мрежа преносних значења установљена постављањем празног Ја. О празном Ја, каже Де Ман, можемо мислити као о „бескрајно покретљивом, еластичном сопству" (De Man 1996: 175), нечему што, попут Китсове "negative capability", ствара у себи простор за сва обележја и разлике, а са́мо се не може поистоветити ни са једном од њих. Остаје празно и, управо због тога, бескрајно прилагодљиво. Китс тиме дефинише срж песничког, стваралачког доживљаја. Фихтеово Ја, отуда, не само што омогућује бујање система тропа, већ је у овом смислу обухваћено и књижевним, песничким стварањем. Систем тропа који настаје у Фихтеовом систему, установљен је, међутим, перформативним моментом, постављањем, „силом *setzen*" (De Man 1996: 176). Догађа се прелаз од перформативног ка системском и трополошком, при чему граничник остаје празнина еластичног Ја. Али, и онда када се већ пређе у систем тропа, настајање разлика и обележја одвија се у складу са врло прецизном нарацијом. Та чињеница допушта Де Ману да у трополошком систему види алегорију. И то: „алегорија, приповедање о интеракцији између тропа, с једне стране, и перформативног постављања, с друге" (De Man 1996: 176).

Занимљиво је да језички и књижевни карактер који Фихтеова филозофија добија Де Мановим тумачењем у доброј мери одудара од усвојене слике постструктуралистичког читања филозофије – нарочито филозофије која припада сржи метафизике. Фихте није подвргнут дубинском, унутарњем читању, при којем текст властитим појмовима бива доведен у апорију. Не упућује се на примат логичког над језичким, мисли над изразом како би се аналитички доказало да је тај примат насилан и да се не може утемељити самим собом, већ да користи стратегије оних модуса (језичког, на пример) које тежи да потисне. Напротив, Фихте се овде од почетка показује као дубоко језички, реторички, књижевни мислилац. Систем циркулисања обележја, настајања разлика, подсећа заправо на структуралистичке системе знакова. Осим тога, Фихте, у Де Мановом читању,

остаје савршено свестан перформативне основе таквог језичког и логичког система. Он, дакле, и не верује да је систем утемељен неминовним постављањем сопства, чија се неминовност изводи из саме природе мишљења. Не, пре сваког суда, пре сваке логике стоји сила постављања. То је исход до којег и Де Ман и Дерида долазе редовно, улазећи у „посао деконструкције". Али Фихте се овде чини савршено самосвесним, експлицитним, тако да нема места чак ни за амбиваленцију, за колебање између трополошког и мисаоног. Такву самосвест постструктуралисти су углавном приписивали тихим, скрајнутим фигурама у историји филозофије, чија је мисао остала у сенци хегемоније система метафизике. Такав би, дакле, третман много више одговарао самом Фридриху Шлегелу него Фихтеу. У Де Мановој режији, читаво Фихтеово појављивање јесте само „закрабуљени плес". Де Ман мора бити савршено свестан да Фихтеа није ни дотакао појмовима *Учења о науци*. Они су од почетка враћени на књижевни ниво и стварају маску чију улогу тек треба протумачити.

Вратимо се Де Мановој „дефиницији" ироније: перманентна парабаза алегорије тропа. Јасно је да „перманентна парабаза" овде припада Шлегелу, а „алегорија тропа" Фихтеу. Али, ако је Фихте тај у тропима заробљени, бескрајно самосвесни и, најзад, потпуно књижевни, наративни аутор, шта је онда перманентна парабаза таквог система? Шта представља Шлегел у односу на Фихтеа?

Ако је парабаза увек и дестабилизација смисла, онда трополошки систем који обезбеђује смисао бива непрестано прекидан покретом ироније, тако да се односи унутар језика и логике чине сасвим несигурним, упитним. Шлегеловска ирониja у колебање доводи један фихтеовски књижевни, фигурални систем. Долази до чудног обрта: Шлегел се за тренутак чини „озбиљнијим" од Фихтеа. Док су једначења, судови, обележја, настали у систему тропа, у мисаоном смислу лажни, дакле фигуративни, постављени, ирониja која перманентно прекида тај ток чини се као могућност ранијег, дубоког метафизичког мишљења својственог немачком идеализму. Она као да чисти и раскринкава гомилу некакве „неозбиљне" литературе и враћа ствари самима себи, у тишини мисаоног тока. Интервенција ироније није тек спорадична, она се догађа стално. Тај отпор тропу може се схватити и као чишћење простора за спекулацију. Шлегел би тада био пример идеалистичког мишљења, а Фихте фриволни, двоглави (литерарно-филозофски) монструм којег треба пустити да се изигра парадоксима и затим заобићи линијом озбиљног германског писања и теорије. Такво би схватање и за деконструкцију било чист ексцес, а Де Ман би се показао као неко ко успева да се реши трополошких чворова и стане на чврст терен мисли и дијалектике.

Ствар са Шлегелом, међутим, много је сложенија. Свакако да ирониja јесте трајно ометање фигуралног ланца, система тропа, али она због тога још увек не постаје сила идеалистичке спекулације.

Де Ман нарочиту пажњу посвећује побијању мишљења Кјеркегора, Бенјамина, Сондија, људи који су иронију тумачили на врло надахнут начин, па ипак је враћали у окриље дијалектике и метафизике. У свакоме од та три тумачења ирониja се потчињава или сопству или дијалектици или историји, дакле главним појмовима немачког идеализма. Де Ман таквом схватању супротставља одломак из Шлегеловог есеја *О неразумљивости*, где се управо немогућност разумевања показује као оно што свет још увек држи на окупу, и чува самосталност Другог. Када би све постало разумљиво, могло би се и растројити, деконструисати, уништити. Залог неразумљивости јесте залог постојања. Свет почива на иронијском хаосу неразумљивости.

Али, Де Ман нас подсећа да је тај хаос код Шлегела дефинисан управо као „грешка, лудост и глупост" (De Man 1996: 184). У том светлу се Шлегелова иронија чини као неизбежно суочавање са нужношћу пометње и несхватања. Не постоји, дакле, некаква узвишена идеалистичка ћутња на коју је могуће вратити се када напустимо разиграни, књижевни систем тропа. Иронија нам открива да је фигурални систем једино подручје разумевања, а и оно је лажно јер се заснива на сили, на ничеовски схваћеној војсци метафора, метонимија и других тропа. Ту „војну" метафору користи и сам Шлегел у фрагменту 82 *Атенеума:*

> Демонстрације у филозофији су демонстрације управо у смислу војног жаргона. Са дедукцијама не стоји ништа боље него с политиком; и у наукама се најпре заузима *(besetzt)* неки терен, па се тек онда доказује своје право на њега (Schlegel 1882: 215).

Филозофија, докази и конструкција смисла остају, дакле, поља силе, надјачавања, стратегије. Фихтеовој алегорији тропа не супротставља се рационални, спекулативни ум, већ парабаза заснована на заузимању *(Besetzung)* и постављању *(Setzung)*, дакле на истим стратегијама којима настаје и сам трополошки систем. Де Ман за иронију каже отприлике оно што важи и за фихтеовску алегорију:

> Иронија без сумње има перформативну функцију. Иронија теши, обећава, оправдава. Дозвољава нам да употребимо све врсте перформативних језичких функција, за које се чини да излазе из трополошког поља, али које су, такође, врло уско повезане с њим (De Man 1996: 165).

Дестабилизација коју иронија врши у односу на алегорију тропа јесте, дакле, сукоб једног постављања с другим, борба сила без икаквог логичког објашњења које би тој борби претходило. Штавише, иронија и алегорија тропа толико су налик једна другој, толико су принципијелно изједначене да се у Шлегеловим фрагментима 42 *Лицеум* и 140 *Атенеум* узвишена еластичност иронијског субјекта пореди с античком трагедијом, а драма се дефинише управо као

могућност узимања мноштва лица, то јест небивања ниједним конкретним лицем. Фрагмент 140 гласи:

> Особеност драмског песника састоји се из могућности да са штедром великодушношћу себе изгуби у другим лицима; особеност лирског песника, пак, да љубави пуним егоизмом све вуче к себи (Schlegel 1882: 225).

Положај лирског песника одређен је нешто другачије него код Китса, али не заборавимо да је и Китс своју теорију о "negative capability" развијао и поводом Шекспира, тако да драмско у алегорији тропа и драмско у перманентној парабази те алегорије само замућује разумевање односа иронијe и алегорије. И једна и друга су засноване постављањем, и једна и друга имају у себи елементе драме. И једна и друга указују на перформативну улогу језика. Алегорија, међутим, представља историјски ток, нарацију, континуитет смисла у времену, а ирониja јесте дестабилизација тога смисла, али такође у некој чудној врсти тока и времена јер је реч о *перманентној* парабази (парекбази). То време неће, додуше, иронију вратити под окриље метафизичке тријаде сопство-дијалектика-историја, али ће свакако закомпликовати однос иронијe и алегорије, иронијe и времена, времена и историје. Не чуди, стога, што Де Ман своје предавање завршава мишљу да ћемо о односу иронијe и историје моћи донети подробнији закључак „тек када овладамо сложеностима перформативне реторике" (De Man 1996: 184).

Ометање алегорије иронијом не наступа, дакле, унутар система опозиција, где се логички супротна обележја по природи ствари морају поставити у супротност. Ометање настаје као дејство силе другачијег (можда не нужно супротног) смера. Те две силе не могу се свести ни на центрипеталну и центрифугалну, јер тада би дошло до равнотеже, а једино што иронија чини јесте продубљивање хаоса, иступање у предео неразумљивости, напуштање трополошког система свешћу о трополошком систему, и укидањем сваке тропологије, укидањем које не доводи до спекулације и логике, већ се само изводи уз помоћ тропа и, томе следствено, успоставља нове тропе, ако и не као систем (алегорију), онда као дестабилизацију система. Намах се може учинити да је иронија управо свест о перформативном, постављачком и дејственом пореклу сваког система разумевања и алегорије. Таквом мишљењу у прилог иду не само уобичајене представе о иронији као о саморефлексији, о трансценденталном хоризонту на којем инсистира Шлегел, већ и оно што за Шлегела представља специфичност немачке теорије, а чему је Де Ман осетио потребу да се врати (*Атенеум* 110):

> Одлика је узвишеног укуса да увек претпоставља ствари подигнуте на другу потенцију. Нпр. копије подражавања, оцене рецензија, додаци проширења, коментари на белешке. А Немцима је то нарочито својствено када је реч о проширењима (Schlegel 1882: 219).

И још, о Немцима, проширењима и незавршивости (*Атенеум* 26):

> Немство је омиљени предмет карактеролога, зато што једна нација, уколико је мање довршена, утолико више постаје предмет критике, а не историје (Schlegel 1882: 208).

Ово што је казано о немству важи и за иронију, као и за саму форму фрагмента, тако својствену женском романтизму. Много је страница написано о томе да је фрагмент нужна форма настајућег Система. Фрагментарна форма код романтичара није последица случаја, губљења, нестанка текста, као код античких аутора. Код њих је она свесна, и наступа као нужни пратилац саме природе романтичарског духа – утолико су фрагмент и време нужно повезани, било кроз прошлост, од које увек остају фрагменти, било кроз будућност, која на фрагменте приморава јер још увек остаје само наслућена, било, најзад, кроз садашњост која никада није и присутност Система. Чињеница да је иронија у неминовној вези с фрагментом казује нам нешто и о временској форми саме иронije.

Али пре него што размотримо како ствари стоје с односом између иронije, алегорије и времена, погледајмо шта казује још један Шлегелов фрагмент и потрудимо се да изречено увежемо с другим наведеним фрагментима, нарочито оним који говори о дизању до „друге потенције". Део фрагмента *Атенеум* 51:

> Наивно је оно што је до иронije – или до трајне смене самостварања и самоништења – природно, индивидуално или класично, или већ тако изгледа (Schlegel 1882: 211).

Иронија је овде изједначена са сменом самостварања и самоништења, управо сменом оних фихтеовских термина који морају проћи самоодређење и самоограничење, како би се писало добро, како би се уопште ступило у самосвојан систем писања! Не самосвест и ауторефлексија, већ необуздана сила која хоће све да каже и која, баш зато што не уме сама да се ограничи, бива ограничена и поробљена од света (в. *Лицеум* 37)! Ту, заиста, нужно наступа неразумевање: фрагменти и јесу фрагменти зато што се готово магнетички одбијају и зато што се не могу помирити једни с другима. Остаје међу њима исти онај јаз који производи неразумљивост сукоба двеју сила, иронијске и алегоријске, двеју сила које су у бити исте. Супротстављање истог истом, и неразумевање које из тога следи, празнина која неразумевање описује – то је сама суштина фрагмента. Фрагмент није део неке целине, слагалице, коју је још прерано склапати, или за коју се не поседују сви делови. Не, он је управо међусобно одбијање делова, при чему сваки од њих постаје целина за себе, али унутар те целине не до краја разумљив, несводив на апсолутну мисао. Не чуди, зато, Шлегелово поређење фрагмента са јежом (в. *Атенеум* 206): *Wie ein Igel sein!* Али Шлегел

инсистира и на томе да фрагмент мора бити попут малог уметничког дела.

Тај нас захтев упућује на врло добро изведено тумачење смисла фрагмента које је Родолф Гаше (делимично надахнут *Књижевним апсолутом* Нансија и Лаку-Лабарта)[4] дао у предговору издању *Атенеума* (в. Gasché 1991). Главна форма романтичарског писања добила је, у Гашеовом читању, врло снажну кантовску позадину. Рекли бисмо, међутим, да она у доброј мери одговара и Шелинговој филозофији из доба када је настао *Систем трансценденталног идеализма* (1800).

Гаше с правом тврди да фрагмент није напросто део целине, ни у филолошком ни у филозофском смислу. То би могло да важи само за античке ауторе, за које фрагмент никако није био „нужна форма". Нужност која приморава на то да романтичарска дела настају у фрагментима, утемељена је још у Кантовој метафизици.

Напредовање ка Систему, као узрок фрагментарности, одговара у доброј мери позицији коју код Канта заузимају регулаторне идеје. То су, наиме, идеје којима не одговара нити један феномен, то јест њихово постојање у уму не може гарантовати њихову егзистенцију уопште. Таква је, рецимо, идеја Бога, чија улога може бити само регулаторна, дакле чија се функција користи само условно, како би ум задовољио своју потребу за кохеренцијом и објашњењем. Вођен идејом Бога, ум може потврдити егзистенцију и међусобне везе различитих феномена, спроводити морални закон унутар појавног света, али не може постулирати егзистенцију Бога као таквог. Питање Божије егзистенције превазилази границе ума, тако да се у покушају мишљења тога проблема нужно западa у неразрешиву антитетику.

С друге стране, примарност коју практичка филозофија има над теоријском, код Канта, приморава да се запитамо: Како моралне идеје ума, како, дакле, морални закон, бива примењен на појавност? С обзиром на то да примена моралног закона не потпада под каузалност, потребно је пронаћи оно што омогућује да морални закон буде формиран и примењен као морално правило, у складу са слободом аутономног субјекта. Потребно је, дакле, пронаћи посредника између идеја практичког ума и самог конкретног моралног правила. Тог посредника Кант проналази у типици, својеврсном закону закона, док је, на нивоу теоријског ума, речи

4 Нанси и Лаку-Лабарт подробно разматрају везу између фрагмента и Дела. На једном месту кажу: „[П]разнина коју окружује круна фрагмената, оцртава управо контуре Дела" (Lacoue-Labarthe, Nancy 1978: 67). Такво схватање могли бисмо упоредити и са нашим, које инсистира на празнини неразумевања и магнетичком одбијању као условима фрагментарности уопште. С том разликом да, у *Књижевном апсолуту*, Дело бива дефинисано круном фрагмената, а у нашем случају сами фрагменти празнином, Делом. Но, та се два схватања врло лако могу свести на исто.

било о схематизму ума, посреднику између категорија и појавности. Тек, међутим, с *Критиком моћи суђења* Кантова филозофија постаје, тврди Гаше, истинска позадина романтичарске фрагментарности. Посредујућа улога уобразиље, као игре између појавног и умног, свакако да се не може свести ни на један од претходних посредника, између осталог и зато што представља слободну, то јест не чисто сврховиту игру различитих моћи субјекта. Дело уобразиље, ипак, садржи у себи оно што надилази чист појам, али и чисто опажање. Она нуди опажању више него што један појам може изразити, нуди више него што идеја ума може обухватити и, у том смислу, уобразиља надилази и појавност и идеју, јер и једном и другом додаје нешто што сами у себи нису имали. Она је чисто посредовање или, боље речено, услов сваког посредовања, па и оног схематског и типичког. Дакле, моћ уобразиље јесте услов за примену моралног закона – стога несумњиво спада међу најважније инстанце Кантове филозофије.

Уметничко дело, као производ слободне игре уобразиље, јесте онај вишак, и с обзиром на пуку појавност и с обзиром на чисту идеју ума, који омогућује да се касније, код Шелинга, управо дело уметности схвати као прави „*орīанон* филозофије". Апсолут је, тако, код идеалиста, у тесној вези са делом уметничког генија. Али чињеница да идеја ума бива изражена вишком чулности, игром представа, јесте заправо оно што тако апсолутизовано дело чини нужно фрагментом. То што остаје појединачно у бујању вишка чулности јесте оно што не допушта да се идеја до краја каже, да се (по Гашеу) сасвим преведе на појмовни језик, и тако заснује Систем апсолутног Духа, онако како га је касније замишљао (и остварио) Хегел. Докле год је уметничко дело најпунији израз Апсолута и бивствовања, докле год оно само јесте Апсолут, фрагмент остаје нужна форма писања. Појединачност је та која га ограничава, али која га и чува у засебности, целовитости и савршености делимично разумљивог а делимично неразумљивог. Отуда фрагмент, у Гашеовом тумачењу, остаје заправо довршено „уметничко дело" и „јеж" из Шлегеловог текста. Он није део изгубљене, или никад приспеле целине, већ јесте савршен у себи, и фрагментаран утолико што је дело киптећи вишак чулности и сама идеја ума истовремено.

Схватање фрагмента као неуклопивог, магнетичког одбијања, трајног потврђивања неминовности неразумевања, јесте, у бити, друга страна или негатив Гашеовог тумачења. Управо несводивост једног уметничког дела, ма колико општа била идеја ума коју у себи садржи, чини то дело не до краја разумљивим, чини га, како Шлегел каже за књижевност класичне старине, неисцрпивим и увек надахњујућим за ново тумачење. Апсолутни Дух каснијих идеалистичких система је конкретан (у хегеловском смислу), али општи, па

би се несводивост карактеристична за дела уметности чинила само као још једна непревладана препрека на путу ка довршењу Система.

Неколико година раније ствари су, и код Шлегела и код Шелинга, стајале друкчије. Уметничко дело је Апсолут и фрагмент. А фрагмент је и сам Апсолут.

Већ је сасвим јасна веза између фрагмента и ироније, будући да оно што истовремено представља у себи затворени тоталитет и врло конкретну, не до краја разумљиву појединачност – чини и структуру ироније.

Остало је, међутим, још да размотримо однос између ироније и алегорије, те какву темпоралну основу подразумева свака од њих. Де Ман томе проблему посвећује текст *Реторика темпоралности*, али су многе тезе, ту изложене, ревидиране у каснијем Де Мановом предавању *Појам ироније*.

Укратко, могли бисмо рећи да се у предавању читав проблем радикализује и одводи још корак даље. Де Маново схватање ироније у ранијем тексту много је дуговало тези о иронији као ауторефлексији, као подвојеном Ја и изоловању савршенијег, филозофског сопства. За основу свог разматрања ироније он, поред неизбежног Шлегела, узима пре свега Бодлеров текст *Суштина смеха*. Мање је важно што тај текст тематизује комику, јер Де Ман и у *Реторици темпоралности* и у *Појму ироније* строго разликује иронију од комике, и врло радо понавља оно Шлегелово: „са иронијом се не треба шалити“ (Schlegel 1882: 393). Није у третирању комике суштинска разлика између два Де Манова текста. Она је заправо видљива у ауторефлексивној структури ироније код Бодлера. У тексту *Суштина смеха* каже се да је човек врло ретко спреман да се смеје самом себи када падне – осим ако није филозоф. Човек везан за своје емпиријско Ја способан је само за интерсубјективну комику, за друштвени, француски тип духовитости. Али смејати се самом себи, то већ захтева дистанцирање од емпиријског Ја и, штавише, поимање самог емпиријског Ја као својеврсног Не-Ја, које стоји у супротности спрам вишег, самосвесног, трансценденталног Ја. Трајно удвајање јаства и дизање на виши ступањ самосвести, јесте оно што за Де Мана чини бит ироније.

У каснијем се предавању, међутим, управо такво свођење ироније на ауторефлексију и напредовање сопства, критикује као недовољно радикална и, у бити, потпуно метафизичка предрасуда. Де Ман је тога раскорака у властитом тумачењу свестан, и своје предавање стога назива *autocritique*. Оставићемо по страни то што се идеја о ауторефлексивности побија управо чином ауторефлексивности, то јест аутокритике, и сматраћемо и то једном ситном демановском иронијом. Много је важнија чињеница да однос између Ја и Не-Ја, који је успостављен у ранијем тумачењу, касније

бива задржан само у контексту објашњења алегорије, а иронија се управо удаљава од таквог постављања јаства. Једнако је значајна и разлика у тумачењу темпоралности. Иронија се у предавању тумачи с нагласком на перманентности, на парадоксу трајања преступа. У *Реторици темпоралности*, међутим, њена је структура везана за садашњост, тренутност, губљење перспективе прошлости и будућности:

> У практично свим цитатима из Бодлера и Шлегела иронија се јавља као један тренутан процес који се одиграва брзо, изненадно и у једном једином тренутку: Бодлер говори о „снази брзог удвајања", о „способности да се у исти мах буде свој и неко други". Иронија је тренутна, као „експлозија", а пад је изненадан (De Man 1975: 281).

У *Појму ироније* све је радикализовано за један степен: експлозивност и изненадност ироније постаје непрестана (и сам тај парадокс постаје аура иронијског), а ауторефлексија јаства прелази у хаос перформативности и постављања. Однос између ироније и алегорије описан је, у ранијем тексту, овако:

> У суштини категорија садашњости, иронија не познаје ни памћење ни наговештено трајање, док алегорија постоји потпуно унутар идеалног времена које никад није овде и сада, него је увек у прошлости или бескрајној будућности (De Man 1975: 281).

Третман алегорије, иако и сам временом добија на озбиљности, није се значајније променио. Исто важи и за однос ироније и алегорије према знаку и значењу, који је увек обележен темељитим неслагањем, дискрепанцијом. Видели смо да се и иронија и алегорија заснивају на перформативном моменту, на *setzen*, чину постављања. Управо сличност њиховог порекла учинила је дестабилизацију алегорије иронијом утолико несхватљивијом, развијеном мимо сваког система опозиција: присутном у чистом сукобу сила. Ипак, и на структурном и на временском плану постоји разлика између алегорије и ироније. Алегорија јесте, како је то описао Де Ман, немогућност првобитног, а ипак судбинска везаност за њега. Она је низ знакова у којем се сваки везује за претходни, али га и напушта као нешто неповратно. Алегорија се одвија у кохерентном временском току, одређеном заувек одбеглом прошлошћу и никад приспелом будућношћу. Временска структура ироније, међутим, сасвим је различита, било да наглашавамо њену тренутност или, као касније Де Ман, перманентност њеног иступа. Обе избијају у чину постављања, перформативне силе, али разлика настаје у тренутку када се поставља Ја: ту почиње алегорија. Чим је Ја постављено, као супротност доспева Не-Ја, и систем међусобног ограничавања и одређивања, судова и размене својстава одвија се као у већ описаној фихтеовској алегорији. За разлику од тога, иронија не поставља Ја.

Она уопште не поставља нити један чврст знак. Па ипак, и сама јесте чисто постављање, моћ *setzen*.

Шта поставља ирониja? Ако постави ма који чврст знак који није Ја, завршиће у алегоријском систему, али са толико мање растегљивости колико тај знак заостаје за бескрајном еластичношћу јаства. Алегорија јесте удаљеност значења и знака, али тако да се ипак на неком знаку застане и од њега почне развијати аналогни, кохерентан систем. Ирониja, међутим, управо то никако не чини. На питање шта поставља ирониja, може се одговорити једино: поставља саму себе. Ипак, чим кажемо „саму себе", то већ подразумева сопство, рефлексију, Ја. Али ирониja није ништа од тога.

И управо овде дотичемо најдубљу њену срж. Она перманентно поставља једино „саму себе", али тако да то, у језику, увек мора задобити значење јаства. Она је у језику представљена једном грешком, сопством које је присутно, а које је, заправо, најдубље порекнуто. Та грешка видљива је у чињеници да постављање ирониje увек мора бити означено у језику неким Ја, сопством, рефлексијом. Лудило и хаос ирониje јесу управо ова бескрајна, неизмирљива њена удаљеност од језика, али тако да она није нешто ван-језичко, нешто у трансцендентном смислу неизговориво. Она је кроз-језичка, и чини расцеп у језику, грешку која може само да симулира представљање али је бескрајно далеко од представљања, и чак казује супротно од онога што треба да каже. Када кажемо да ирониja поставља „саму себе", ми истовремено тврдимо и оно најтачније и оно што је сасвим томе супротно, јер она управо никада не поставља „саму себе", то јест Ја, будући да би тиме одмах постала алегорија. Алегорија се заустављa у свом удаљавању од значења и почиње да гради паралелни, кохерентни систем који, упркос свему, остаје схватљив. Несхватљивост ирониje је принципијелне природе: оно што је у најбазичнијем смислу језиком представљено као грешка, и чак као супротност – остаје потпуно неразумљиво. То да језик у чину постављања не разликује алегорију и ирониjу, јер једна поставља Ја а друга „саму себе" (дакле, опет Ја), јесте радикална затвореност ирониje у „самој себи" (опет немогући и недовољни језик сопства!), тако да удаљавање знака од значења никада не престаје, а ирониja се наставља у бесконачност. Језик се показује као напор заустављања, као својеврсно неразликовање алегорије и ирониje, тако да алегорија ипак остаје сва у језику, а ирониja га само пресеца и наставља незнано куда. Да је тај процес перманентан, управо говори у прилог тврдњи да се она не може вратити у систем, у језичко, да није тек случајност и тренутна грешка у језику, већ јесте машење као оно језику најинхерентније; штавише, оно што језик чини језиком.

Какве импликације такво схватање ирониje има на временску структуру можемо сазнати уколико упоредимо временску суштину алегорије и њеног удаљавања од значења, са удаљавањем какво је

својствено иронији. Суштину временског, када је у питању алегорија, Де Ман описује овако:

> Значење садржано у алегоријском знаку може се, дакле, прихватити само у понављању (у кјеркегоровском смислу тог израза) неког претходног знака, с којим се никад не може поистоветити, пошто је битно за овај ранији знак да представља чисту претходност (De Man 1975: 259).

Оно што подстиче временско кретање јесте потреба понављања неког знака који постаје недоступан и не може се више поновити. Али, у тренутку покушаја његовог понављања, знак постаје адекватан у својој носталгији и чежњи за враћањем. То је сама суштина алегорије. Иронија је, међутим, лишена било какве адекватности. Раскорак који у алегорији настаје у односу између садашњег и прошлог знака, јесте значење времена, а иронија је увек у томе раскораку, и то не само у односу на претходни знак већ и у односу на садашњи. Раскорак је, у најдубљем смислу, језику својствена грешка, тако да језик увек и свуда јесте у апсолутном раскораку. Иронија, дакле, није време, али није ни вечност, мимо времена испуњено бивствовање. Она је временовање времена.

Тај израз користимо у нешто другачијем значењу од Хајдегеровог. Разматрајући три аспекта синтезе код Канта (апрехензију, репродукцију и рекогницију), Хајдегер закључује да оне одговарају трима аспектима времена: садашњости, прошлости и будућности. Апрехензија делује кроз повезивање различитих „сада", синтетисање мноштва. Она повезује не-више-сада са садашњим опажајем. Репродукција оприсутњује неко прошло „сада", с тим да сама чињеница тога осадашњења бившег подразумева јединство садашњости и прошлости, кохерентност и хомогеност онога што чини „сада" као такво. Ако би његова природа била радикално промењена, призивање прошлог момента никада не би било могуће. У томе се светлу и апрехензија у доброј мери показује блиска репродукцији, јер и везивање тек-прошлог-сада са „садашњим сада" јесте некакво чување прошлог, и настављање кохерентног низа. Али, каже Хајдегер, да би постојала репродукција, неопходно је постојање самог продуковања. А продуковање подразумева да се већ унапред омогућује повезивање прошлог са садашњим, већ унапред установљује јединственост „сада". Продуковање, тако, припада трећој синтези, рекогницији, елементу будућег. Зато Хајдегер каже да се време „временује из будућности" (Heidegger 1991: 187). Тако схваћено време афицира само себе, а управо у времену које себе афицира Хајдегер види основу субјективности. Није, дакле, време субјективно, већ је субјективност временита.

Ако размотримо оно што се догађа у случају ироније и алегорије, видећемо да се, у извесном смислу, може казати како иронија

јесте временовање времена јер изражава основу онога што време представља унутар алегорије.[5] Будући да је алегорија временита кроз носталгично одмицање знака и непоновљивост прошлог, а ирониja не само релативна неадекватност, већ неадекватност и грешка у језику сама, од почетка и апсолутно – чини се да ирониja изражава суштину временског као немогућности адеквације. Али баш зато у ирониjи, ма колико изражавала суштину времена, не можемо препознати ону онтолошку пуноћу присутну у Хајдегеровом тумачењу.

Ако бисмо желели да сажето опишемо Де Манов допринос схватању ирониje, он би се пре свега заснивао на немогућности те онтолошке пуноће. Стратегијска позадина погрешног тумачења Фихтеа смера на укидање спекулације у самом њеном храму, идеалистичкој филозофији. Отуда ирониja није ни трополошко прекидање мисаоног ланца ни дијалектички моменат, а ни књижевни украс којем приступ бива забрањен у сферу „озбиљног мишљења". Све што се чинило као спекулација и трансцендентална извесност, постаје у Де Мановом читању трополошки систем заснован чином постављања, а дестабилизован иронијом као силом истог таквог постављања. И тек у самом чину *Setzung* открива се несклад између ирониje и језика, што најзад утиче и на њен временски карактер, и на њену онтолошку испражњеност. Непомиреност ирониje са језиком није алегоријско удаљавање од претходног знака и немогућност враћања, већ јесте време замршено и затворено у себи, време сасвим повучено у себе, завијено и завезано у себе, тако да се стално временује у бескрајној, ништећој изолацији. Оно није основ субјективности попут аутоафицирајућег времена, већ јесте управо таква афекција која не производи субјективност, а у језику увек бива представљена субјективношћу, јаством. Та дискрепанција чини темељну разлику у односу на Хајдегерово гледиште. Време је овде празни, бескрајно много пута у себи замршени колоплет некомуникације и ништавила. И ако у алегорији и њеном временском модусу настаје својеврсна празнина, тренутак ништења и не-бића, као несамосталности садашњег знака у чежњи за неповратном прошлошћу и неприспелом будућношћу, онда се ирониja показује као сами глас те празнине. Глас који

5 Врло је интересантно питање у каквом односу стоје ирониja и *Witz* (досетка). Нанси и Лаку-Лабарт говоре о *Witz*-у као о ономе што синтетише различитости, повезује их тако да „постаје решење загонетке трансценденталног схематизма" и представља стваралачко „непосредно, апсолутно знање-виђење" (Lacoue-Labarth, Nancy 1978: 75). У контексту трансценденталне уобразиље као основе схематизма и, с друге стране, синтезе као временовања времена, веза са иронијом је неминовно присутна. Осим тога, могло би се рећи да је ирониja усавршен *Witz*. Ако он повезује различитости, тако да су повезани елементи увек видљиви, код ирониje један од њих увек остаје прикривен, чак непознат. У ирониji је видљив само један елемент који се окреће против себе, и у том смислу стоји спрам себе у највећој супротности и, истовремено, у најснажнијој вези.

има свог гласника, анђела грешке и супротности, који га заступа у језику. И сија тај анђео једном сасвим злокобном светлошћу.

Литература

De Man, Pol. „Retorika temporalnosti“. *Problemi moderne kritike*. Beograd: Nolit, 1975, 236–284.

De Man, Paul. “The Concept of Irony”. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 1996, 163–184.

Fichte, Johann Gottlieb. *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre* (1794). Band I. SW. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1971, 83–328.

Gasché, Rodolph. „Ideality in Fragmentation“ (predgovor). *Philosophical Fragments*. Friedrich Schlegel. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 1991, VII–XXXII.

Heidegger, Martin. *Kant und das Problem der Metaphysik*. GA 3. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1991.

Helderlin, Fridrih. *Nacrti iz poetike*. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1990.

Lacoue-Labarthe Philippe et Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire*. Paris: Éditions du seuil, 1978.

Schlegel, Friedrich. *Seine prosaischen Jugendschriften*. Hrsg. J. Minor. 2. Bd. Wien: Verlag von Carl Konegen, 1882.

Schlegel, Friedrich. *Philosophische Lehrjahre*. Erster Teil. KFSA (18. Bd). Hrsg. Ernst Behler. München – Paderborn – Wien: Verlag Ferdinand Schöningh und Zürich: Thomas-Verlag: 1963.

Lazar Bukva

On the Concept of Irony, with Continual Reference to De Man

Summary

De Man's texts *The Rhetoric of Temporality* (1969) and *The Concept of Irony* (1977) provide deep insight into the theoretical predicament of (post)modernity and its entanglement with the problem of irony. Both texts are primarily concerned with the legacy of Friedrich Schlegel and the conceptions of literature and philosophy predominant in Jena Romanticism. The earlier text conceives irony as a stage in a self-reflexive dialectic. *The Concept of Irony*, however, abandons this conception and instead defines irony as a "permanent parabasis of the allegory of tropes". Fichte's *Wissenschaftslehre* (1794) serves as a basis for de Man's conscious misreading, through which the systematic thought of German idealism, appears as an "allegory of tropes".

Both irony and allegory are constituted by an act of *Setzung* and are placed in opposition as two conflicting forces. Yet allegory enables a system of tropes, narrative structure and coherent time, through the positing of the Fichtean "I". Irony, on

the other hand, posits only "itself", but this positing remains incomprehensible and is confined within the boundaries of reflexive language. When we say that irony posits only „itself", it implies that the ironical force has its own self and "I". But it is precisely this Fichtean "I" that would create allegory instead of the irony. This unavoidable misrepresentation of irony in the language is what constitutes its ontological emptiness and radically defines its temporal character.

Keywords: irony, allegory, time, Friedrich Schlegel, Paul de Man, romanticism, idealism, trope, language, subject

Примљено: 18. 6. 2025.
Прихваћено: 3. 12. 2025.

Прикази

Тања КАЛАЈЏИЋ

tanjakojic2017@gmail.com

Институт за књижевност и уметност Београд

СТАНКО КОРАЋ И СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ У ХРВАТСКОЈ

(*Књижевност / Књижевни рад Срба у Хрватској*. Ур. Вирна Карлић и Душан Маринковић. Загреб: Свеучилиште у Загребу, Филозофски факултет, 2025, 396 стр.)

Зборник радова *Књижевност / Књижевни рад Срба у Хрватској* настао је као плод институционалне сарадње Одсјека за јужнославенске језике и књижевности Филозофског факултета Универзитета у Загребу, Српског културног друштва „Просвјета“ и Српског народног вијећа. Публикација је резултат међународног научног скупа одржаног 23. и 24. новембра 2024. године, посвећеног обиљежавању тридесете годишњице смрти др Станка Корађа (Чемерница, 1929 – Београд, 1994), историчара хрватске и српске књижевности и културе, који је својим научним и уредничким радом оставио дубок траг у проучавању књижевности и културе Срба у Хрватској. Скуп је био усмјерен на преиспитивање и актуелизацију Корађевог научног и културног опуса, као и на сагледавање културних прожимања у заједничком јужнословенском контексту.

Књижевност / Књижевни рад Срба у Хрватској обухвата радове који се баве различитим аспектима научног и филолошког дјеловања Станка Корађа, од анализе његовог књижевноисторијског и уредничког рада до разматрања ширих питања међусобних односа хрватске и српске књижевности. Теме радова прате Корађеве истраживачке интересе и усмјерене су ка преиспитивању теоријско-методолошких недоумица, идентитетских питања и феномена културне припадности у мултинационалном простору. Зборник садржи двадесет и три прилога распоређена у два тематска блока.

Први дио зборника окупља радове посвећене истраживању научне и стручне дјелатности Станка Корађа. Уводни прилог чини студија Душана Маринковића „Од *Вјетром вијани* и *Књижевне хрестоматије* до *Прегледа књижевног рада Срба у Хрватској*“ која прати развојни пут овог књижевног историчара, од његовог првог истраживачког периода, када је проучавао хрватску књижевност модерне и међуратног доба, до каснијег усмјерења ка проучавању дјела српских аутора у Хрватској.

Слиједе прилози посвећени његовим монографијама о међуратној књижевности. Деан Дуда у раду „Границе романа (Пелеш и Корађ)“ бави се упоредном анализом Корађевог дјела *Хрватски роман између два рата 1914–1941* и Пелешове *Поетике савременог југосло-*

ORCID 0009-0005-5699-6454

https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.23

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
научни приказ
821.163.41.09 Корађ С.(049.32)
821.163.41.09(497.5)(049.32)

венског романа, док се Часлав Николић у студији „Поетика романа: увиди Станка Кораћа о српском роману између два светска рата“ фокусира на монографију *Српски роман између два рата*. Посебан акценат стављен је на тумачење увода „Неколико принципа поетике романа“, у којем Станко Кораћ излаже своје поимање романа уопште, и одређује мјесто српског међуратног романа у ширем поетичком и методолошком контексту формализма и структурализма.

У наредних седам прилога пажња је усмјерена на Кораћево истраживање и тумачење стваралаштва појединих аутора. Бранко Тошовић у прилогу „Кораћев(ски) Андрић“ анализира ставове овог књижевног историчара о дјелу Иве Андрића, изложене у монографији *Андрићеви романи или свијет без бога* (1970, 1989), с нагласком на разликовању „Кораћевог“ и „кораћевског“ приступа. Аутор при томе истиче оригиналност и специфичност његових интерпретација, као и мјесто тих тумачења у контексту савремене андрићологије. Мирослав Артић у студији „Кораћево читање Андрића“ бави се истим питањем у оквиру хрватско-српских књижевних односа, при чему наглашава значај ових интерпретација за разумијевање положаја Андрићевог дјела у ширем културном и књижевноисторијском контексту. Сања Роић у прилогу „Кораћев Десница“ наглашава ауторову посвећеност проучавању опуса Владана Деснице, значај његове монографије и уређених *Сабраних дјела*, док Сузана Марјанић у студији „Станко Кораћ о Крлежиним и Цесарчевим романима или што, како и камо с Достојевским“ анализира његова тумачења Крлежиних и Цесарчевих романа у контексту марксистичко-идеолошке и егзистенцијалистичке методологије. Горан Максимовић приказује ауторов истраживачки приступ и начин интерпретације Матавуљевог опуса у прилогу „Дело Симе Матавуља у тумачењу Станка Кораћа“, док Бојан Чолак анализира критички и методолошки допринос Станка Кораћа тумачењу прозног опуса Иве Ћипика у раду „Допринос Станка Кораћа проучавању Ћипикове прозе“. Студија Дубравке Богутовац „Станко Кораћ и модели приповиједања: фантастични елементи у прози Деснице, Матавуља и Ћипика“ анализира тројицу српских писаца из Далмације кроз призму фантастике, како је то аутор изложио у књизи *Модели приповиједања* (1991). Кораћево ангажовање у Српском културном друштву „Просвјета“ приказује Мирко Марковић у прилогу „Станко Кораћ и/у СКД *Просвјета*“, док Данко Плевник представља његове стваралачке доприносе у карловачком часопису *Свјетло* у студији „Стваралачки принос Станка Кораћа у карловачком *Свјетлу*“. Јелена Мариђевић Балаћ у раду „*Станко Кораћ у Летопису Матице српске*“ проучава прилоге објављене у *Летопису Матице српске*, како ауторове текстове, тако и студије које се баве његовим филолошким и научним дјеловањем. У закључном прилогу првог дијела зборника, „Станко Кораћ – о језику и с језиком“, Вирна Карлић ис-

тражује различите аспекте ауторовог односа према језику у оквиру његове научне, стручне и друштвено ангажоване дјелатности.

Други дио зборника отвара теоријска студија Александра Мијатовића „Апстракција, књижевност: књижевна теорија као наука, наука као књижевна теорија“, која истражује везу између књижевне теорије, филозофије и науке кроз појам апстракције. Након ње слиједе радови посвећени различитим аспектима хрватско-српских књижевних и културних односа, и њиховом прожимању у стваралаштву писаца Срба у Хрватској. У прилогу „Како су градили Европу: културни идентитет међуратне српске књижевности“ Драган Бошковић пише о културном идентитету међуратне српске књижевности, док се Александра Пауновић у раду „Књижевна историја и књижевна савременост код знака питања: о јужним границама српске књижевности“ бави српско-македонским књижевним везама у кључу дисконтинуитета и ретериторијализације књижевноисторијског мишљења српске књижевности. Растко Лончар у студији „Употреба екавице у хрватском међуратном пјесништву према прегледима хрватске и српске историје књижевности“ анализира начин на који је екавица присутна у хрватском међуратном пјесништву, и како је њена употреба тумачена у књижевноповијесним прегледима.

Након тога, у фокусу су прилози посвећени појединим ауторима, у којима се истражују различити поетички, наративни и језички аспекти књижевног стваралаштва у јужнословенском културном простору. Софија Филипов Радуловић у прилогу „Романи Владана Деснице као поетичка (анти)теза српском роману педесетих година“ истиче значај Десничиних текстова за обнову модернистичке поетике и његов критички однос према пропаганди и утилитаризацији књижевности, док се Сања Шакић бави ауторефернцијалношћу у епистоларном СФ-роману *Кроз васиону и векове* Милутина Миланковића. Винко Коротај Драча анализира начине на које Славенка Дракулић, у документарном роману *Они не би ни мрава згазили*, обликује наративе национализма, злочина, рата и историје. Након ове интерпретације слиједи прилог који из теоријског и аналитичког оквира књижевног текста прелази у поље друштвене рецепције: Лука Остојић врши емпиријско истраживање о томе како је школско поучавање књижевности утицало на памћење и тумачење српске књижевности у Хрватској. Зборник закључује дијалектолошка студија Дијане Црњак и Биљане Савић, у којој ауторке анализирају особености говора ликова у роману *Шапати Мале Влашке* Славице Гароње, доприносећи проучавању слабо истраженог говорног подручја Западне Славоније.

Зборник радова *Књижевност / Књижевни рад Срба у Хрватској* представља вишеслојан и вриједан научни подухват који се може читати истовремено као омаж истакнутом књижевном историчару др Станку Корађу и као савремени пресјек проучавања српске књи-

жевности у хрватском културном простору. Дводијелна композиција зборника, која се креће од рекапитулације Кораћевог научног и уредничког рада до нових читања књижевних појава у међукултурном простору, обликује јасан проблемски лук који обухвата поетику жанрова и историју романа, идентитетска и језичка питања, као и културне трансфере и рецепцију. Прилози сабрани у овој публикацији показују ширину и разноврсност Кораћевог научног насљеђа, потврђујући да његов методолошки модел, заснован на интердисциплинарности, прецизности у тумачењу и отворености према културном плурализму, остаје подстицајан и за нове генерације истраживача. Тај теоријско-методолошки плурализам, који спаја формалистичке и структуралистичке приступе са критичким, наратолошким и дијалектолошким истраживањима, дјелује као прецизан инструмент за појмовно обликовање и научно разумијевање књижевности Срба у Хрватској. Својим концептом и избором тема ова публикација премошћује границу између традиционалног филолошког истраживања и савремених интердисциплинарних приступа. Она не само што оживљава сјећање на Станка Кораћа као књижевног историчара, него и његову научну мисао уводи у нови теоријски и културни контекст, показујући да је књижевност Срба у Хрватској живо поље дијалога, прожимања и трајног преиспитивања идентитета.

Захваљујући својој научној релевантности и методолошкој ширини, зборник заузима видно мјесто у савременој филолошкој мисли и отвара нове могућности за проучавање културних и књижевних прожимања на простору бивше Југославије. Превазилазећи комеморативни оквир, зборник *Књижевност / Књижевни рад Срба у Хрватској* афирмише Кораћево насљеђе као живи научни подстицај и потврђује његову трајну актуелност у савременом тумачењу књижевности.

Маша Љ. ПЕТРОВИЋ
masapetrovic01084@gmail.com
Институт за српску културу
Приштина – Лепосавић

ФРАНКОФОНА РЕЦЕПЦИЈА ИВЕ АНДРИЋА

(Миливој Сребро. *Иво Андрић у француском кључу: судбина великог писца из „мале“ књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 2025, 230 стр.)

Публикација *Иво Андрић у француском кључу: судбина великоī īисца из „мале“ књижевноси*,[1] аутора Миливоја Сребра, звучног и двоструко метафоричног наслова који наговештава проблематизацију домета примене како франкофоног тако и универзалног интерпретативног кључа, својеврсног калауза у тумачењу дела српског нобеловца, представља једно од значајнијих издања објављених 2025. године у области теорије књижевне рецепције и српске науке о књижевности. У прилог тој тези говори и чињеница да је она недавно овенчана Наградом „Ђорђе Јовановић“, која ју је издвојила у односу на друге овогодишње књиге из области књижевне критике и есејистике.

Од првих страница јасно је да аутор предмету истраживања приступа са прецизно дефинисаним циљем: сагледавање француске слике Иве Андрића и његовог стваралаштва кроз призму аналитичког приступа критичком и академском пријему нашега писца у Француској, почев од 1956. године, када је објављен први превод романа *На Дрини ћуīрија*, до данашњих дана. Због тако постављеног истраживачког питања ова монографија у себи сабира више научних поља и проблема: теоријска питања природе и стабилности рецепције једног писца унутар књижевне сцене другог народа, хронолошка питања периодизације те рецепције, поетичка питања превођења на француски језик и модалитете поступања с оригиналом, дијахронијски увид у превођење и интерпретирање Андрићевог дела у Француској, као и културолошки, идеолошки и друштвено-историјски контекст распада Југославије и грађанског рата на Балкану, који је условљавао позиционирање писца унутар књижевне традиције, динамику превода, одабир дела за превођење, проблематизацију његовог националног идентитета, стилских и естетских домета књижевног опуса.

Научна заснованост пет студија-поглавља од којих је књига сачињена, видљива је у вешто изграђеном теоријско-методолошком

1 Написано у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеном са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број 451–03–136/2025–03 од 27. 1. 2025. године.

ORCID 0009-0009-3446-5467
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.24
Књижевна исīорија (0350–6428), 57/186 (2025)
научни приказ
821.163.41.09 Андрић И.(049.32)

оквиру. Аутор као полазишта користи достигнућа теорије рецепције, помног читања, компаративног и аналитичко-синтетичког приступа књижевном делу, културолошких студија и интертекстуалности, али их примењује у складу са специфичностима предмета и хипотезама свога истраживања. Посебно треба истаћи доследност у примени и синтези различитих приступа, као и тежњу да се за проблеме и тешкоће које постоје у француској рецепцији Иве Андрића пронађе конкретно решење, што публикацију чини драгоценим доприносом за будућа истраживања, стабилизацију франкофоне представе Андрића и достизање крајње тежње: да писац добије – у Француској, и уопште у европском књижевном канону – место које му припада и на којем бисмо сви желели да буде. При томе, употреба полемичког тона и заснованост критичког става на аргументима омогућила је Сребру да избегне слабости и произвољности у реконструкцији академског и критичарског пријема *југословенскоī Толстоја* у Француској. Он из реченице у реченицу, из синтезе у синтезу, показује висок ниво научне систематичности и способности да повезује различита становишта француских аутора, да се одупре пристрасности и идеолошким замкама у читању њихових записа о Андрићу, па стога изводи стабилне закључке и уочава одређене закономерности.

На основу калеидоскопски постављених питања, која је Сребро ваљано истраживао пружајући темељан увид у статус Андрићевог дела и у социјално-културолошке факторе који прате франкофоно интерпретативно читање, али и на темељу позамашног списка референтних публикација, на које се ослањао и које је критички преиспитивао, може се уочити да његова књига поседује индикативан и иновативан карактер у оквирима савремене домаће научне продукције. Будући да Среброво истраживање проистиче не само из личне наклоности према Андрићу, фасцинираности његовим стваралачким литерарним универзумом, академске посвећености пријему српске књижевности у франкофоној средини, већ и из, очигледно, недовољне истражености рецепције нашег класика у европским земљама, између осталих и у Француској, опазива је његова особеност у односу на постојећа, донекле сродна, рецепцијска истраживања Јелене Новаковић, Бориса Булатовића, Милоша Окуке, Марије Митровић и др. Минуциозно, аналитично и проблемски актуелизујући ову тему, аутор демонстрира изузетну примену увида теорије рецепције, познавање Андрићеве поетике и способност синтетичног закључивања, који резултирају језгровитошћу у аргументацији.

Ослањајући се на научну мисао париског компаратисте Ива Шеврела да у Француској није лако читати Иву Андрића, и на дугу традицију помног читања, истраживање је посвећено анализи корпуса речничких, лексиконских, енциклопедијских, новинских, периодичких и научних текстова француских аутора о романима и

приповеткама Иве Андрића. Мада је наткриљено традиционалним методолошким оквиром и поступком аргументоване полемике, оно доноси низ интерпретативних помака на плану реконструкције *йоīледа* на Андрића *изнуīра*, да се послужимо Сребровом синтагмом, односно на плану француског имажа о Андрићу. Открива да је француска рецепција *мајсīора йрийоведања* суштински обележена двама факторима: кашњењем у односу на међународну рецепцију и стереотипним представама о српској књижевности као малој и изразито егзотичној. Хронолошки се крећући кроз текстове француских стручњака и професионалних читалаца, аутор показује мене и варирања у критичкој оцени вредности Андрићеве поетике, и упозорава да поједина запажања и написи не одговарају тачној представи француске рецепције. Његови увиди о нестабилности рецепције, и још увек неодређеном месту које ће припасти *йрийоведачу над йрийоведачима*, сведоче о обазривости у обликовању мисли, развијеној свести спрам ризика давања коначних судова о рецепцији писца, која још увек осцилује, као и о тежњи да се научна замисао приближи савременим токовима у домаћој и европској хуманистици.

Интересантан је и привлачан начин на који је извршена периодизација етапа у развоју француске рецепције српског стваралаца. Миливој Сребро сматра да се периодизацијске етапе подударају с етапама превођења Андрићевих дела, и издваја три периода. Прва фаза подразумева период од објављивања превода романâ *На Дрини ћуприја* и *Травничка хроника* до публиковања превода *Проклеīе авлије*, те добијања Нобелове награде, а у знаку је радозналости Француза за откривање једне младе књижевности и књижевног света који је доста различит од њиховог. Друга је концентрисана око превода изабраних приповедака и збирки приповедака, а одликује се спознајом да је српски нобеловац пре свега приповедач, па тек онда романсијер. Трећа етапа обухвата период грађанског рата у Југославији и идеолошки, националистички контекст, обележен осавремењеним учитавањима и трагањем за пишчевим алузијама на актуелне догађаје, на постјугословенску стварност. У свакој од фаза рецепције, којој је структурно окренута одељена целина монографије, приметна је сигурност аутора у вредновању мање или више тачних и успелих интерпретација и критика Андрићевих романа и приповедака, уз аргументовано указивање на заблуде и погрешке француских критичара и тумача. Тако, на пример, аутор потцртава да је Роберт Кантерс исказао апсолутно неразумевање штафетног модела приповедања у *Проклеīој авлији*, малициозно поредећи ову наративну стратегију са поступком спремања маслинке, која добија аутентичан укус тек када се испече у јаребици, припремљеној у шеви, која је заправо надев за фазана. Сталожено и поступно објашњава да је Андрић и те како владао наративним техникама, а да је Кантерс више говорио о себи него о пишчевом делу.

Премда је свака од већ поменутих целина књиге богата референтном литературом, компаративним проучавањем различитих француских ставова о Андрићу, оригиналним закључцима о природи рецепције и приближавању или удаљавању српског писца широј читалачкој публици, чини се да се највећи значај публикације огледа у њеном петом поглављу. У њему аутор рекапитулира претходно изнета круцијална становишта о седамдесетогодишњој перцепцији Андрића, о некохерентном односу према њему и незаслуженој, неправедној, маргинализованој позицији у Француској. Подвлачи да је већина текстова жанровски била на нивоу новинске критике и да није остварено право, дубинско, херменеутичко понирање у Андрићев књижевни свет и његово поетичко језгро. Редом наводи ограничености франкоцентричног читања, покушавајући да мотивише и разложи њене узроке. Скреће пажњу на датост да је критичка оцена често била под утицајем дешавања на француској књижевној сцени, те да је, примерице, француски нови роман изазвао збуњеност и потешкоће француских критичара са Андрићевом формом, композицијом, дидактичношћу и поетичком усмереношћу на одражавање колективне свести. Такође, истиче да је Андрић читан кроз сужену, редукционистичку призму због тематске везаности за Босну, и да, у интерпретацији, никада нису у довољној мери уједињени његови локални, регионални и универзални уметнички наноси. Таквим синтетичким погледом Сребро доприноси даљем развоју научне мисли у области теорије рецепције и андрићологије, јер указује на питања која је потребно изнова покренути, као и на интерпретативне шупљине које треба испунити, тј. оцене које је неопходно кориговати.

Једно од таквих питања којима се аутор, распршено и дисперзивно, бави у читавој монографији јесте питање могућности приближавања Андрића француском читаоцу. Научно релевантно Сребро акценат ставља на три типолошке интертекстуалне везе Андрића са светским писцима, које су Французе одвеле на делимично погрешан траг у тумачењу, и одаљиле им Андрића упркос томе што је намера критичара који су успостављали те повезнице – била супротна. Наиме, Сребро обзнањује да је инсистирање Жанин Матијон на паралелама с оријенталним писцима и приповедачем *Хиљаду и једне ноћи* довело до закључавања Андрића у поетички калуп писца са Истока, *гласника Оријента*. Сличну судбину затварања у погрешан рецептивни модел, којем Андрићеве приповетке и романи измичу, имало је и квалификовање писца као југословенског или српског Толстоја, Гогоља, Чехова, од којег нису одустајали Едит Тома, Робер Ескарпи, Ален Боске и други. У коначници, и довођење у везу са Балзаком, Флобером, Прустом, Стендалом, Рожеом Мартеном ди Гаром, Андреом Мороаом и француским моралистима, уместо проширивања постојећег корпуса француског знања о Андрићу,

разоткривања нових интерпретативних перспектива и слојева његовог дела, проблематизације и ревалоризације утврђених поетичких ставова о њему – уздрмало је пишчеву рецепцију и довело у питање њену будућност.

Иако књига у целини, што је више пута наглашено, представља несумњив научни допринос, она не саопштава крај једног истраживачког процеса, већ полазиште за низ нових научних пројеката. Дакако, резултати спроведеног аналитичко-синтетичког приступа отварају перспективе и намећу правце за будућа изучавања. На пример, било би подстицајно проучавати како Андрићеву софистицирану браву откључавају нови нараштаји књижевних критичара и тумача, како га француски студенти славистике прихватају, према својим критеријумима, и на које начине покушавају да осавремене његово дело и приближе га просечном француском читаоцу. Верујемо да би усложњавање методолошког оквира, односно посезање за методом анкетног испитивања читалачког доживљаја књижевног дела, али и проучавање, како је то сугерисао Волфганг Изер, улоге имплицитног читаоца унутар саме структуре текста, дало знаковите резултате и додатно проширило грађу и интерпретативни корпус који треба подвргнути анализи. Тако би се остварили продубљенији херменеутички увиди, оцртала поузданија слика и популаризовала се применљивост резултата студије. На основу домета тих истраживања било би могуће подстицати интересовање за разматрање рецепције српског нобеловца у другим европским и светским државама, у француској и славистичкој филолошкој настави, и ширем академском контексту хуманистике.

Научна монографија Миливоја Сребра *Иво Андрић у француском кључу: судбина великоī ūисца из „малеˮ књижевности*, у издању Српске књижевне задруге, конципирана је плански и промишљено, изведена убедљиво, уз добро познавање поетике Иве Андрића, хронологије и особености превода његових дела на француски језик, развоја и мена критичке и академске рецепције писца и његовог опуса. Она представља вредан и иновативан допринос савременој домаћој књижевнонаучној продукцији, у којој, барем према нашем сазнању, нема овако систематизованих и критички уцеловљених проучавања Андрићеве рецепције у иностранству. Њен значај огледа се у доследној теоријској заснованости и апаратности, док њени резултати и закључци доприносе бољем разумевању феномена пријема једног литерарног стваоца у другој култури и традицији. Својом аргументованошћу, систематичношћу и свежином интерпретације ова публикација потврђује да Сребро припада кругу истраживача који спајају књижевне традиције, јачају интеркултуралне релације, те повезују локалне и глобалне токове научног мишљења.

Софија Д. ФИЛИПОВ РАДУЛОВИЋ

sofija.filipov1@gmail.com

Филолошки факултет
Универзитет у Београду

СТАЗАМА АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВА

(Александар Петров. *Од владике до Госпо̄да: есеји и стӯдије*. Зрењанин / Нови Сад: Агора, 2025, 306 стр.)

Постхумно објављена књига есеја и студија *Од владике до Госпо̄да* Александра Петрова (1938–2021), штампана 2025. године, указала нам је још једном на живо наслеђе овог аутора у српској мисли о књижевности. На препознатљиво систематичан начин она доноси панораму Петровљевог научног рада: од тема посвећених српској поезији 20. века, а пре свега песништву Милоша Црњанског, преко интересовања за периодику, руски формализам и српско-руске културне и књижевне везе, емигрантску књижевност, па све до тумачења Андрићеве прозе, којом овај књижевник и научник започиње свој академски пут. У Петровљевој богатој биографији може се видети да је био оснивач и главни уредник часописа *Књижевна исто̄рија* (1968–1972), дугогодишњи сарадник Института за књижевност и уметност у Београду, уредник часописа *Амерички Србобран,* члан Удружења књижевника Србије, ПЕН-а, руске Академије за естетику и слободне уметности, што ће све допринети тематској разноврсности књиге *Од владике до Госпо̄да*, која је подељена на седам већих целина.

Књигу симболички отварају два текста посвећена Његошу и, како Петров наводи, опште прихваћеној оцени да је

> [В]ладика Петар Петровић Други Његош после средњовековног архиепископа, просветитеља и књижевника Св. Саве, средином XIX века постао и до данас остао највеће или једно од врхунских српских књижевних имена (стр. 7).

Но, иако се Његошево место у канону српске књижевности не доводи у питање, аутор преиспитује позицију самих дела у оквиру стваралаштва деветнаестовековног писца. Петров заступа мишљење да се *Горски вијенац* и *Луча микрокозма* морају посматрати и као јединствена целина, као космичко-историјска парадигма, што би уједно била и парадигма Његошевог песничког дела (13). За њом Петров трага у тексту „Његошева парадигма у српској поезији 20. века", пре свега у песништву Дучића, за чију *Лирику* (1943) тврди: „подудара се са *Лучом микрокозма* као ниједна друга песничка књига српске поезије" (14), и Винавера, који Његошеву парадигму прихвата на нов и за српску поезију сасвим неконвенционалан начин (15), чиме аутор студије наговештава будућа поглавља посвећена поезији високог

ORCID 0000-0002-2351-2864
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.25

Књижевна исто̄рија (0350–6428), 57/186 (2025)
научни приказ
821.163.41.09-1(049.32)
821.161.1.09(049.32)

модернизма или авангарде, која ће чинити већи део треће целине ове књиге.

Другу целину чине студије о критичарима и песницима раног модернизма. У крађем тексту „Естетичка начела Богдана Поповића" Петров отвара потенцијално интригантно питање о савременом схватању позиције и значаја чувеног критичара:

> У свакој другој књижевности, заправо у оним књижевностима за које време од једне или две деценије не значи тако много, Богдан Поповић не би могао да буде критичар од пресудног утицаја, не би непосредно утицао на поезију која се ствара, у превирању и настајању, већ би превасходно био књижевни теоретичар или естетичар (21).

Студија о Скерлићу као критичару поезије херменеутички задире у срж једног од највећих проблема српске књижевности, али и српске књижевне критике, а то је питање статуса истине у књижевном делу. Петров полази од Скерлићевог противречног става према песимизму у поезији:

> Али Скерлић је знао дубоко да зађе и у најмрачније стихове и да их спонтано, импресивно доживи кад год би оно што песник пева сматрао да је било искрено и доживљено, кад год би знао или веровао да има животну подлогу, кад год би се реална смрт подударала с поетским визијама (24).

Скерлићева потреба да се књижевност учини *истинитом* противречна је самој природи књижевног дела, које само по себи *ствара истину*. Но, скерлићевско схватање *истинитости* књижевног дела може се пратити кроз 20. век, нарочито значајно у време социјалистичког реализма, па све до данас, а може се повезати управо са претераном дистрибуцијом термина реализам.

Када говори о Дучићевим познатим програмским текстовима „Споменик Војиславу" (1902) и „Сили Придом" (1910), Петров констатује песниково удаљавање од учитеља, и поставља питање како Дучић није у поезији Војислава Илића препознао елементе симболизма. Аутор упућује на Павићево тумачење, али не доводи у питање то шта би заиста било симболистичко у поезији Војислава Илића, што је, такође, једно од проблематичних места историјске поетике српске књижевности.

Студија „Обнова српског песничког језика почетком 20. века", писана у својеврсном дијалогу са Витошевићем, врло брзо прелази у тумачење поезије Милоша Црњанског, и његовог песничког језика. Александар Петров истиче песму „Мизера", што ће поновити више пута у књизи *Од владике до Господа*:

> А вероватно ниједна српска песма тога доба у тој мери не претходи неком тренду у светској поезији после скоро пола века као песма „Мизера" Милоша Црњанског (39).

Тумачењем чувене песме Црњанског Петров наговештава наредну целину, у којој ће се бавити поезијом високог модернизма и авангарде. Ову целину, опсежну и систематичну, која је могла понети и наслов *Милош Црњански у светском контексту*, чине следећи текстови: „Српска поезија Првог светског рата у светском контексту", „Српска књижевност ван Србије 1916–1918", „*Крфски забавник* и типологија ратне поезије", „Авангарда и рат (1909–1984)" и „Београдски Ујевић као песник 'Изгубљене генерације'".

Аутор рад започиње констатовањем интернационалног карактера европске поезије у време Првог светског рата „А када читамо неке од најпознатијих песама Георга Тракла или Аугуста Штрама, можемо да се упитамо да ли су их писали песници у униформама енглеске или немачке војске, као што се то питање наметало и у вези са неким песмама Овена и Сасуна" (45), чему контрастира ситуацију у српској књижевности: „Доминантни ток у српској поезији Првог светског рата био је родољубивог карактера, и то империјалног и утопијског духа [...]" (46). Петров потом издваја Црњанског, наводи да је близак европској интернационалној и антиутопијској поезији Првог светског рата, па истиче поново „Мизеру" у контексту љубавне поезије – са, наравно, хипермодернистички измењеним значењем ове жанровске ознаке:

> И ова песма је доказ да је Црњански био велики европски песник, један од највећих који су у Европи стварали за време Првог светског рата и у првој години његовог завршетка (49).

Када говори о књижевности насталој за време Великог рата или непосредно након њега, Петрову се чини битним да издвоји термин *изгубљене генерације:*

> Термин се користи и данас у литератури о писцима који су у рат ушли, или из рата изашли као млади људи, или у научним текстовима о књижевности посвећеној Првом светском рату (54).

Њихово стваралаштво „обележило је осећање разочараности, одсуство илузија, еротика и цинично сагледавање света" (88). Аутор примећује да се Црњански, који своје песме пише у аустроугарској униформи, може сматрати претечом (54), али да се његово име не помиње уз имена писаца као што су Хемингвеј и Ремарк, чак ни у монографијама неких словенских проучавалаца.

Говорећи о српској књижевности која настаје ван Србије за време рата, Петров отвара многа књижевно, али и културолошки контроверзна питања. Поред књижевности која је настајала у Француској, на медитеранској афричкој обали, и, нимало безначајно, у Грчкој, где се мора додатно истаћи значај *Крфског забавника*, аутор указује на стваралаштво у Аустроугарској. Поред већ поменутог српског песника а аустроугарског војника, наводи пример

Иве Андрића и његове ране песме која, много пре чувеног романа *На Дрини ћуприја*, илуструје на који се начин очекивала војска српског краља у јужнословенским крајевима у Аустроугарској (51), што ће бити и те како значајно за питање (српског) хегемонизма, које ће врло брзо постати актуелно. Петров такође наводи пример Миличића, Ујевића и Черине, који се прикључују групи српских писаца окупљених око *Крфског забавника*, а посебно указује на то да Ујевић[1] на одређеним местима пише ћирилицом и велича храброст српске војске.

У четвртој целини наићи ћемо пре свега на питања која се тичу периодике и начина на који периодика од извора за научно истраживање постаје сам циљ истраживања, чији се зачетак може поистоветити са покретањем пројекта *Историја српске књижевне периодике* (1971). У томе контексту истиче се улога руског формализма, који још двадесетих година акценат ставља на „литерарност" часописа (133), али и авангардно преиспитивање односа слике и текста, који су имали „као последицу да се и текст посматра као слика, а слика чита као текст" (121). Отвореност периодике као жанра и могућности мултижанровског тумачења Петров илуструје на примеру Дучићевих текстова у *Америчанском Србобрану:* „Овакви укрштаји ретко се догађају у књигама, бар у онима вишежанровског типа, а свакако да не изненађују у новинама и часописима, начелно мултижанровским медијима" (168). Успон вере у моћ часописа у 20. веку показује се као особени жанр часописног манифеста, који је „текстуални израз жеље да часопис преузме улогу агента промене, односно смене образаца вредности у књижевности, па и у друштву" (170).

Пета целина бави се Петрову лично блиским темама као што су улога руске креативне интелигенције у Београду,[2] начини на које је руски формализам „освајао Србију" и обликовао мисао о књижевности, српско-руске књижевне везе, али и посебан статус *Руског архива* као часописа мисије и парадокса. Текст о *Руском архиву* позива на поновно оцењивање овог часописа – који је био, у исто време, оштар критичар и Царске Русије и Совјетског Савеза (217–218), а чија је мисија, како аутор слути, могла бити да ослаби комунистичке револуционарне тенденције у Југославији:

> Писцима социјалне књижевности, тридесетих година у успону у Србији и Југославији, и у начелу склоним Октобарској револуцији, овакав часопис, наклоњен културном елитизму, поготову што је био антикомунистички и емигрантски, морао је да буде више него туђ, заправо – непријатељски (217).

1 За кога такође сматра да би могао бити представник *изгубљене генерације*, пре свега дистопијским аспектом своје поезије (101).

2 Александар Петров истиче да је он један од следбеника руских писаца-изгнаника.

Шеста целина, наизглед најмање кохерентна, састављена је од три текста: „Утопија и антиутопија“, „Милан Кашанин – наш савременик“ и „Андрићева *Проклета авлија* у контексту затворско-логорске прозе“. Па ипак, емигрантске теме, као и преиспитивање идеолошке условљености тумачења и вредновања из претходне целине, донекле се настављају и у овом делу књиге *Од владике до Госпо̄да*, те и ближе повезују ова три текста.

За утопијом и антиутопијом Петров трага у руској емигрантској поезији 20-их и 30-их година 20. века, док би се читање Андрићеве *Проклете̄ авлије*, у одређеној мери, такође могло посматрати у контексту антиутопијске измештености, али и посебно затворско-логорске прозе, што аутор студије поступно доказује.

Есеј о чувеном есејисти тежи да преиспита слику о Кашанину као претерано конзервативном тумачу, и доводи у питање идеолошку острашћеност појединих критичара, која је условила овакву оцену. Аутор, са друге стране, наводи како је Кашанин био један од „претеча заснивања византијског канона у српској поезији, есејистици, критици и науци о књижевности“ (255).

У истом тону остаје и последња целина књиге Александра Петрова *Од владике до Госпо̄да*, коју чини само једна студија: „Поезија о Господу Богу и вери (нарочито у стваралаштву српских песника у Америци)“. Путања која је водила од Његошеве песничке парадигме завршава се поновним сусретом космичког и историјског јер се приказивање религијског осећања у поезији српских песника у Америци неретко повезује с емигрантским осећањем, које остаје једна од Петровљевих кључних тема. Но, остаје питање да ли наведени песници заврећују овакво описивање кружнице. То је само једно од бројих питања које нам Александар Петров оставља у наслеђе, које живи између *компа̄ративног* и *инте̄рдисциплӣнарног*, *по̄свећеног* и *прӣређног* проучавања књижевности.

Милица СОФИНКИЋ

milica.sofinkic@ff.uns.ac.rs

Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

МИСАО КОЈА НЕ ЖУРИ, ПРЕПИСКА КОЈА ЈЕ МЕТОД

(Сања Париповић Крчмар. *Метрика у преписци Светозара Петровића*. Нови Сад: Научно удружење за развој српских студија, 2024, 270 стр.)

Преписка Светозара Петровића и Џејмса Бејлија (*James Orville Bailey, Jr.*), два универзитетска професора и утицајна научника у области версификације, иницирала је нова версолошка истраживања проф. др Сање Париповић Крчмар, чију магистралу научног рада чине управо теоријска и методолошка сагледавања стиха, овог пута обједињена у књизи *Метрика у преписци Светозара Петровића*. Интересовања ауторке ослањају се на сложену јужнословенску и савремену српску версификацију, засновану на фону учења Руске формалне школе, односно Прашког књижевног серкла, и раду Романа Јакобсона, у чему се огледа директна спона са поменутим кореспондентима. Наиме, управо размена аргумената Петровића и Бејлија – једног академика и професора у Загребу, Новом Саду и Београду, а другог професора емеритуса у Висконсину – те начини на које реферишу на класичне метрике, пореде специфичне облике песничког дискурса у различитим језицима и контекстуализују ритмове, представљају пример изумирује филолошке пажње, истрајне, дугорочне, самопропитујуће и трајно оријентисане на шире оквире генезе одређеног научног проблема. Тако и Сања Париповић Крчмар својом новом студијом истраживачки фокус усмерава на један однос, једну тему, једну дисциплину, тежећи суштинским, дубинским увидима, и то непосредно, изнутра, што показује да посвећеност и стрпљење нису анахроне категорије него предуслов ваљаног читања.

Епистоларни дијалог Светозара Петровића и Џејмса Бејлија, уједно и приватан и послован, сведочанство је културе размене мишљења и поверења у саговорника чији се етички и научни погледи могу сматрати блиским. Реалне ондашње услове комуникације и сарадње двају колега детаљно преноси предговор ауторке, који потцртава заједничке теме ових научника: разговори су заподенути у виду преписке 1994. године, када је Бејли, по препоруци, колеги упутио позив на конференцију „Словенски стих“ у Москви, док је до формалног упознавања дошло на једном другом научном скупу, а контакти су трајали све до 2005. године, у којој је проф. Петровић преминуо. Преписка коју у преводу приређивачице имамо

ORCID 0009-0005-8109-1120
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.26

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
научни приказ
821.163.41.09-6 Петровић С.(049.32)
82.0(049.32)

пред собом, огледало је времена у ком је научна комуникација била у суштини спора, темељна и ненамењена тренутном ефекту. Академска хиперпродукција, која је данас доминантан модел научног понашања – иако већ сама синтагма звучи као нонсенс – стимулисан административним правилима, роковима и моделима рада, често обезвређује сам процес мишљења. У том контексту, објављивање једне овакве кореспонденције делује као чин отпора – време издвојено да се сабере, систематизује, преведе, коментарише и објави преписка истакнутих филолога поручује да научна озбиљност и даље постоји, али и да на концу представља својеврсну метакритику савременог научног вредносног система. Стога је књига *Метрика у преписци Светозара Петровића* уједно и „метрика" научне пристојности и интелектуалног поштења.

Превођење текстова који нису општепознати и који сабирају врло конкретан скуп проблема из домена једне гране теорије књижевности, представља прави херменеутички чин којим се ступа на терен термина осетљивих на превод, а на ком је размена ставова научника заправо епистемолошки гест. Управо у тој размени, у дијалогу који се не води с позиције готових закључака него с истанчаним слухом за саговорника, може се препознати склоност ка континуираном дорађивању и одлагању категоричких ставова како би се створили услови могућности за развој самог процеса сазнавања:

> Драги Џејмсе, [...]
>
> А компаративна словенска метрика? Нажалост, не знам радове о народном метру у другим словенским језицима, који су урађени тако скрупулозно и тако методолошки као они које си ти урадио за Русе. [...] Потпуно си у праву да треба да преиспитамо приступ и Јакобсонов и других. Ти знаш моје примедбе на тај приступ. Мислим да у овом тренутку две тачке можемо сматрати најважнијим: изразита спознаја екстралингвистичких фактора у историји стиха и ризици разрешени у безбрижној дедукцији из историје лингвистике на историју версификације.
>
> Са најбољим жељама,
>
> Светозар (стр. 93).

Или, *vice versa*:

> Драги Свето,
>
> Коначно сам завршио читање твог рада „Поредбено проучавање...". Као што сам ти писао, читање ми споро иде и нисам увек сигуран да разумем сваки детаљ, много мање нијансе, али мислим да је ово кључна студија о компаративном словенском стиху. Дивим се твојој неустрашивости и тактичности, као и твом опсежном знању и поседовању чињеница. Још

не могу да верујем да си изучавао 100.000 стихова и никада ниси стигао да о њима пишеш. [...]

Све најбоље,

Џим (169–170).

Строга тематска оријентација грађе може прелиминарно детерминисати рецепцију овог превода у читалачкој јавности, али спремност на извесност одложених резултата потврђује одлучност и сериозност у обављеном послу. Када се преводе овакви текстови – гранични по стилу, теми, рецепцији – преводиоци ступају у коауторску улогу, из које морају препознати где се у ћаскању заправо дешава теорија, морају „чути" појам који још није формализован али увелико делује унутар расправе. Како врло успелим лингвистичким маневрима, тако и својим пропратним текстовима, Париповић Крчмар успева да читаоцима приближи не само густу мрежу појмова и референци карактеристичних за ову филолошко-пријатељску преписку, него и да интерпретира културолошке нијансе и различитости, те кроз неколико ауторских радова, који претходе групама писама увезаних по тематској сродности и времену настанка, створи контекстуалне споне са теоријским опсервацијама Петровића и Бејлија.

Поред предговора насловљеног „Наука у кореспондентној мисли – Преписка Светозара Петровића и Џејмса Бејлија", који функционише као теоријска и методолошка иницијатива и уређује простор у коме се епистоларни материјал чита не само као архивска грађа већ и као актуелан научни текст, радови ауторке продубљују разумевање књижевнотеоријских проблема о којима колеге предано дискутују. Тако текст „Запажања о опкорачењу у списима о стиху и преписци Светозара Петровића" колико пружа увид у тумачења опкорачења најутицајнијег версолога нашег простора, толико и освежава поглед на важан песнички „преступ", циљано одступање од синтаксичко-семантичке логике песме, те на ефекте и очекивања које овакав поступак провоцира. Исто тако, у раду „Запажања о компаративној словенској метрици у списима о стиху и преписци Светозара Петровића", ауторка упућује на чињеницу да ова преписка „реактуализује питање компаративне метрике" (88), док прилози „О метрици у *Ерланґенском рукоūису*" и „Књижевнокритичка мисао у преписци Светозара Петровића – Коментари на текст Златана Чолаковића" недвосмислено позивају на враћање појединим темама књижевне историје, и те како теоријски потентним и интерпретативно инспиративним, показујући како научна полемика, чак и у епистоларном облику, задржава критичку напетост и аналитичку вредност. Речју саме ауторке, односно преводитељке и приређивачице, „оваква преписка би се у данашњем контексту, када је експанзија научног поимања понајмање у облику кореспонденције, или је готово и нема,

могла узети као пример могућег модалитета конфигурисања научне мисли, те начинити добром праксом“ (16).

Иако се бави специфичном темом каква је версификација, књига *Метрика у преписци Светозара Петровића* није писана и састављена искључиво као научни наратив, самодовољни систем знања намењен „стручњацима“, него, напротив, конципирана ван било какве елитистичке позиције, она савладава академску затвореност и обраћа се свим заљубљеницима у језик, ритам, поезију, мислилачки напор и вичност у аргументацији. У својој сржи, овај приређивачки пројекат показује шта значи бити одговоран и великодушан у науци – не затварати се већ позивати на дијалог, племениту расправу и конструктивну размену идеја, што представља речити омаж Светозару Петровићу – који је, будући теоретичар ослобођен добро знане академске сујете, практиковао научну мисао као особен облик бриге о смислу и био посвећен, не штедећи се, комплексности филолошког мишљења.

Марија БЛАГОЈЕВИЋ
blagojevicmarija3@gmail.com
Самостални научни истраживач
Београд

ПОЕЗИЈА И МИШЉЕЊЕ: НОВИ ХОРИЗОНТИ ТУМАЧЕЊА ПОЕЗИЈЕ НОВИЦЕ ТАДИЋА

(*Поезија и поетичка мисао Новице Тадића*. Ур. Светлана Шеатовић. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 2025, 376 стр.)

Педесетогодишњица објављивања прве збирке поезије Новице Тадића (*Присуства*, Београд: Просвета, 1974), минуле године, била је повод за окупљање проучавалаца поезије овог српског песника, што је учинило да изнова отпочну разговори „о његовим почецима [...] али и о целини самосвојне поетике и естетике лирског израза" (стр. 10). Збирка *Присуства* (1974) представља поетски дебитантски искорак Новице Тадића; у њој се већ назиру теме егзистенцијалне тескобе и духовне амбивалентности које ће обележити целокупни његов песнички опус. Овај јубилеј обележен је шеснаестим сусретима у Требињу, традиционално у знаку рођења и наслеђа Јована Дучића. Резултат: зборник радова (тридесет први колективни подухват у едицији *Поетичка истраживања*) *Поезија и поетичка мисао Новице Тадића* – научна публикација проистекла из сарадње Института за књижевност и уметност из Београда и Дучићевих вечери поезије у Требињу.

Зборник је објављен 2025. године и садржи четрнаест оригиналних научних радова са научне конференције одржане од 5. до 7. априла 2024. године у Требињу. Он доноси не само свеобухватан преглед Тадићевог опуса са намером да се изнова преиспита и интерпретира стваралачки опус овог значајног Херцеговца, већ нуди и нове интерпретативне приступе, учвршћујући његово место у канону српске и регионалне књижевности. Нова сагледавања поетике и естетике српског песника разматрана су у контексту домаће књижевнокритичке традиције, те иако „српска књижевна јавност нема критичко издање дела Новице Тадића" (10), његов опус чине *Сабрана дела*, али и велики број зборника посвећених његовом стваралачком прегалаштву (*Новица Тадић, песник* (2009), *Кад помислим на себе кришом се прекрстим* (2012), *Оїњено перо Новице Тадића* (2014)), као и монографија и појединачних прилога.

Ово је, дакле, четврти зборник посвећен овом знаменитом песнику „тамног пева". Саопштења са скупа рецензирали су проф. др Предраг Петровић, др Марко Аврамовић и проф. др Јелена Јова-

ORCID 0009-0005-2066-0633
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.27
Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
научни приказ
821.163.41.09 Тадић Н.(082)(049.32)

новић. Зборник од 376 страница уредила је др Светлана Шеатовић, која потписује „Уводну реч“ зборника, и која је четрнаест прилога учесника скупа организовала у четири систематичне тематско-мотивске целине.

Зборник *Поезија и поетика Новице Тадића* доноси свеобухватан приступ једном од најоригиналнијих гласова српске постмодерне поезије, песнику који је значајно утицао на српску поезију друге половине 20. века. Кроз разноврсне методолошке приступе аутори радова истражују кључне теме као што су хибридност и фрагментарност у поезији, религиозност и духовност у контексту модерне српске поезије, град као симболични простор и амбијент егзистенцијалне драме, однос према злу и демонским мотивима, језичка иновација и поетичка мисао. Поезија „тамног пева“, фрагментарна и хибридна, јаког религијског и метафизичког интензитета, обликује песника у времену „сатанског реализма“, где се зло представља као свеприсутно, док урбани простор (град) постаје позорница апокалиптичких визија. Тадићева поезија ослоњена је на традицију српског модернизма али и на светске узоре (нпр. Кафка, Тејт).

Радови у зборнику изграђени су на различитим методолошким приступима – од интертекстуалне анализе и поетичке херменеутике до културолошких и теолошких, као и језичких и стилских тумачења. Тиме они додатно осветљавају суштинске поетичке координате Тадићевог стваралаштва, отварајући простор за нова тумачења унутар савремене српске књижевне мисли.

Структура зборника *Поезија и поетичка мисао Новице Тадића* организована је у четири структурно прецизне целине. Прва целина обухвата радове који се баве општим поетичким питањима и религиозном димензијом Тадићевог лирског израза. Друга целина усмерена је на анализу специфичних мотива и тематских оквира, попут урбаног простора, зла и демонских симбола, као и на компаративне интерпретације унутар ширег књижевног контекста. У трећој целини сабрани су прилози који истражују интердисциплинарне и преводилачке аспекте Тадићеве поезије, док завршну целину чине студије које анализирају поетичке и лингвостилистичке карактеристике његовог песничког опуса.

Зборник отвара студија Горана Радоњића „Бдјење Новице Тадића: аспекти експлицитне поетике“, која разматра општа поетичка питања ове поезије. Предмет истраживања чине пишчеви аутопоетички текстови који се одликују хибридном структуром. Њихова компактност огледа се у укрштају ауторефлексивног и рефлексивног (19), у динамици између поетског и мисаоног, између „мишљења у поезији“ и „поетског у мишљењу“ (20), што се на крају синтетише у фрагментарност (20). Радоњић истиче да Тадићеви текстови нису пуки путокази ка главном опусу, већ су и сами део тога опуса.

Кроз анализу кључних појмова Тадићеве поетике („сатански реализам“, борба против зла, град, апокалипса, ружно, фрагментарност, ирониja) аутор показује како се Тадић етаблирао као самосвестан песник чије је читање у ствари „бдјење“ – виша будност и пажња према свету и речи, „пјевање и молитва“ (36). У студији „Поезија Новице Тадића у обнови религиозности у послератној српској поезији“ Светлана Шеатовић тематски позиционира Тадићево песничко дело у оквире поновне сакрализације лирског израза након ратних потреса, доводећи га у дијалог са поетским гласовима Љубомира Симовића, Ивана В. Лалића и Десанке Максимовић. Анализира се његова амбивалентна религиозност у кретању између молитвеног тона и бахтиновских гротескно-карневалских поступака. Тадићева религиозност није догматска, већ аутохтона – обликована под утицајем Јефрема Сирина, богумилске мисли и народне традиције, али и урбаног, демонског искуства. Овакво сагледавање расветљава и позиционира Тадићеву поезију као мост између средњовековне духовне баштине и савременог егзистенцијалног искуства, нудећи модел аутентичне, егзистенцијално утемељене религиозности. Ова анализа има значај за разумевање културне трансформације религије у (пост)социјалистичком контексту.

Милена Кулић у својој студији истражује религиозни аспект Тадићеве постхумне поезије, посебно збирке *Ја и моја ӣраӣња* и необјављених целина *Из бележнице* и *Грдана*. Рад „Религиозно у заоставштини Новице Тадића“ истиче дуалност Тадићевог односа према религији – распон између вере и сумње, мистичког и профаног, визионарског и критичког. Ауторка указује како се кроз мотиве патње, демонизације и духовне изгнаности конституише јединствена поетика „духовне револуције“ (75). Тадићев духовни пут и трагање за идентитетом креће се од демонског ка божанском и представља микрокосмос духовне историје протеклог столећа. Проистекла из песникове заоставштине, ова студија нуди реинтерпретацију Тадићевог песничког опуса. Овај круг тумачења затвара се студијом Александре Пауновић која у раду „О парадоксално-агатолошком пêву Новице Тадића“ испитује статус Добра у Тадићевом опусу, кроз реторско-онтолошки однос фигуре Бога и демонолошких бића, уводећи концепт *аīаӣолоīије* у српску књижевну критику. Пауновићева показује како се Добро не артикулише као филозофско-теолошки појам, већ као мистерија песничког знака – имплицитни чинилац поетике који се открива кроз неизрециво, парадокс, фрагмент и сукоб са злом. Ауторка истиче да Тадићево певање почиње управо из онтолошке празнине.

Друга целина зборника посвећена је студијама које се баве специфичним темама и мотивима. Њу отвара студија Бошка Сувајџића, „Град као текст у поезији Новице Тадића“, у којој аутор анализира град као доминантан простор и текст у Тадићевој поезији. Пред-

метни мотив редефинише урбану поезију унутар српске књижевне традиције, показујући како Тадићев град није само позадина, већ активни учесник песничког догађаја. Град се не појављује као пуки урбани пејзаж, већ као „стратиште“, демонска позорница на којој се упризорују егзистенцијални страх и судбина савременог човека. Кроз мотиве улице, зида, прозора, сенки и урбаног пандемонијума, аутор показује како град постаје метафора за опште људско стање. Сувајџић указује да урбани простор постаје метафора модерне духовне пустиње. Темом града бави се и Александра Секулић у студији „Град и зло у 'Бележници' Новице Тадића“, фокусирајући се на зло као централни мотив у Тадићевом урбаном универзуму. Анализом „Бележнице“ ауторка показује како се зло манифестује кроз свакодневне, баналне ситуације и предмете, добијајући, међутим, апокалиптичне размере, односно показујући како се кроз приватни дневнички жанр артикулише универзално искуство зла. Град је приказан као место где је божанско одсутно, а људска патња увећана до космичких размера.

Овом скупу радова припада и студија Катарине Пантовић „О неколико генолошко-типолошких сродности у поетикама Франца Кафке и Новице Тадића“. Ауторка редефинише Тадићево место у европској књижевној традицији показујући како није у питању пуко наслеђивање кафкијанског узуса, већ је то традиција која се преобликује кроз специфично искуство, и то кроз три принципа – представа демонског, атмосфера и егзистенцијална угроженост субјекта, гротескне представе (168). Компаративном анализом указује се на сродности између Кафкиног и Тадићевог света: апсурд, бирократска параноја, осећај туђине и неизвесности. Оба аутора деле заједнички интерес за маргиналне, демонске и парадоксалне ситуације, али Тадић то чини кроз специфично национални, иронијски и урбани контекст. Стога се као основни структурни принцип у оба опуса јавља инверзија трагички испољена кроз хумор, гротеску и иронијску пројекцију (197). Овај део зборника затвара студија Тање Калајџић под насловом „Искуство усамљеништва: жена у поезији Новице Тадића“. Ауторка испитује позицију жене у Тадићевом опусу, која се, премда извор стваралачког порива, често јавља прожета гротескном, хаотичном и ироничном стварношћу (217), као маргинална, усамљена или демонизована фигура. Ова анализа показује како се кроз женске ликове испољавају теме изолације, патње и духовне потраге. Женски ликови нису пасивни објекти, већ су носиоци амбивалентног духовног искуства. Ови радови, кроз различите аналитичке приступе, осветљавају Тадићев урбани и егзистенцијални универзум, у којем се град, зло, женски ликови и кафкијанска атмосфера преплићу у сложену поетичку мрежу.

Трећа целина зборника окупља радове који тематизују компаративна и преводилачка истраживања. У студији „Поетичке сродно-

сти Новице Тадића и Џејмса Тејта“ Јелена Младеновић упоређује Тадића с америчким песником Џејмсом Тејтом, истичући заједничке мотиве таме, апокалипсе, религиозне иронije и урбане гротеске. Оба песника деле сличан поглед на свет као место духовне кризе, али га изражавају кроз различите културне и језичке традиције. Пример поетичке сродности најупечатљивије се уочава у Тадићевом преводу Тејтове песме „Учећи мајмуна да пише песме“, у којем је јасно сагледан сусрет Тадића песника и Тадића преводиоца, сусрет који недвосмислено открива унутрашњу дијалектику песничког и преводилачког идентитета. Студија Марије Терзић „Поезија Новице Тадића у преводу Чарлса Симића: језичко-културолошко-идентитетски аспекти Симићеве поетике превођења“, анализира Симићеве преводе Тадићеве поезије на енглески, истичући како Симић преводима преобликује Тадићев свет у складу са сопственом поетиком и културно-идентитетском припадношћу. Рад показује како превод постаје место сусрета и преплитања два идентитета и две књижевне традиције. Текст се у процесу међукултурног преношења преобликује, при чему рецепција постаје кључни чинилац у разумевању преведеног дела.

Зборник затвара скуп студија посвећених поетичким и лингвостилистичким карактеристикама Тадићевог израза. У оквиру ове целине Сања Париповић Крчмар, у студији „Функција жанровских ознака у поезији Новице Тадића“, испитује како песник користи и трансформише традиционалне жанрове, односно на који начин, поступком хибридизације жанровских форми и модела (молитва, сонет, басма, анегдота) ствара нове форме поетског израза. Жанровске ознаке нису само формални оквири, већ средство субверзије и пародије, али и начин оживљавања традиције у савременом контексту. У раду „Тадићево испитивање граница песничког језика“ Александар Милановић бави се Тадићевим језичким експериментима – онеобичавањем, фрагментацијом и хибридизацијом стиха, у чијем центру се налазе неологизми који постају носиоци симболичког значења (323). Аутор показује како Тадић кроз језичку иновацију истовремено истражује и проширује границе песничког израза. Ова лингвостилистичка анализа објашњава како се кроз језичке иновације артикулише ново искуство стварности. Соња Миловановић у раду „Алузивност у поезији Новице Тадића“ анализира алузије у Тадићевој поезији које повезују различите културне традиције – од библијских и митолошких референци до интертекстуалних веза са савременим књижевним и филозофским текстовима. Алузије нису само културни украс, већ активни механизам поетичког значења, средство стварања двосмислености, продубљивања садржаја и покретања културне меморије и заједничког значењског слоја. На крају, рад Бојана Ђорђевића, „Логички и посувраћени свет: видови парадокса у поезији Новице Тадића“, испитује парадокс као цен-

тралний поетски и философски поступак у Тадићевој поезији. Кроз анализу парадоксалних исказа и ситуација аутор показује како Тадић кроз логичку контрадикцију исказује суштинске противречности модерног искуства, те читаоца суочава с апсурдом стварности, и истовремено отвара пут ка духовном превазилажењу.

Зборник *Поезија и поетичка мисао Новице Тадића* поставља овога песника у шири културни и философски контекст, и то захваљујући мултидисциплинарним приступима који омогућавају свеобухватан увид у опус једног од најзначајнијих српских песника 20. века, разноврсним аналитичким методама. То истовремено потврђује да је Новица Тадић несумњиво актуелни песник, чија поезија промишља фундаментална људска искуства. Његово стваралаштво отуда представља својеврсни херменеутички изазов који се интерпретативно разматра у радовима. Кроз разноврсне методолошке оквире, радови окупљени у зборнику откривају како је Тадић кроз хибридност, религиозну амбивалентност, урбану гротеску и језичку иновацију створио јединствену поетику која, и поред досадашњих истраживања, и даље подстиче нова тумачења и проучавања. Ова публикација представља не само значајан научни допринос већ и сведочанство о трајној вредности једног уникатног књижевног опуса који остаје отворен за нове интерпретације и истраживачке приступе у оквиру савремених поетичких и културолошких дискурса. Отуда овај зборник представља и подстицај за будућа проучавања српске модерне и савремене поезије.

Снежана ШАРАНЧИЋ ЧУТУРА
sarancic.cutura@gmail.com
Педагошки факултет
Сомбор
Универзитет у Новом Саду

НОВО НАУЧНО ПРОМИШЉАЊЕ САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ФАНТАСТИКЕ ЗА ДЕЦУ

(Драгољуб Перић. *Генерација Z, андроиди и папирна чудовишта – огледи о савременој фантастичној прози за децу.* Нови Сад: Филозофски факултет – Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, 2024, 191 стр.)

У библиографији Драгољуба Перића књига *Генерација Z, андроиди и папирна чудовишта – огледи о савременој фантастичној прози за децу* има повлашћено место: после четири монографије о фолклористичким темама – *Трагом древне приче* (2006), *Териоморфни јунаци словенске епике: Волх Всеславјевич и Змај Огњени Вук (компаративно-типолошка анализа* /2008/), *Поетика времена српских усмених епских песама: предвуковска бележења и збирке Вука Караџића* (2020) и *Прамен магле поље притиснуо: необични јунаци српске усмене епике* (2022, овенчана наградом Вукове задужбине за науку) – ово је прва његова књига заокупљена питањима књижевности за децу и прва синтеза једног дела његових увида проистеклих из научне радозналости за дато истраживачко поље. Оно што у завршном осврту о намерама, концепцији и достигнућима ове монографије аутор назива резултатом „привремено-повремених излета" и „шетњи" какве је практиковао „кроз пејзаже књижевности за децу" вођен личним афинитетима (стр. 173), за научну јавност је доказ студиозног академског читања српске фантастике за децу које – као и читања каква су у последње време остварили Љиљана Пешикан Љуштановић, Тијана Тропин или Ивана Мијић Немет – успоставља нов однос према задуго скрајнутом или произвољно тумаченом проблемском комплексу.

Имајући у виду да је у протеклих четврт века фантастична проза у српској књижевности за децу постала један од најекспанзивнијих и најразуђенијих токова, истраживачки корпус Драгољуба Перића захватио је широко. У његовом видокругу нашли су се старији и новији, успели и мање успели, поетички разнородни, критички маргинализовани и високо позиционирани (награђивани и канонизовани) наслови и писци, од који су неки: Весна Алексић *(Каљави коњ)*, Урош Петровић *(Авен и јазопас у Земљи Ваука*, *Пети лептир*, *Деца*

ORCID 0000-0001-5648-0662
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.28
Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
научни приказ
821.09-93-312.9(049.32)
821.163.41.09-93-312.9(049.32)

Бестрапије, *Караван чудеса)*, Бобан Кнежевић *(Црни цвет)*, Мина Тодоровић *(Вир светова*, *Гамиж)*, Драгана Абрамовић *(Копља у води)*, Александар Мандић *(Копилад боjова)*, Александар Тешић *(Косинтас)*, Петар Роган *(Ерд*, *чувар маjије)*, Милош Петковић *(Вукови судбине*, *Перунов хроничар)*, Ненад Гајић *(Бајка над бајкама)*, Младен Јаковљевић *(Врата сумрака)*, Ивана Нешић *(Зеленбабини дарови*, *Тајна немушто̄ језика*, *Новчић судбине)*, Зоран Пеневски *(Океан од па̄пира)*, Александра Јовановић *(Црна птӣца)*, Милка Кнежевић Ивашковић *(Таракан)*, Гордана Влајић *(Зедси)*, Угљеша Шајтинац *(Биће једном)*, Светлана Велмар-Јанковић *(Књига за Марка)* и други, а онда и неколика страна имена, браћа Грим („Трнова Ружица“) и Роберт Кувер *(Briar Rose)*, те низ осталих на које упућује у различитим контекстима. Аналитичко читање овако изабране грађе спроведено је у десет огледа распоређених у осам поглавља (уз подразумеване, обавезне елементе научних публикација: белешка о књизи, попис примарних и секундарних извора, именски индекс), а којима, вреди истаћи, посебан (и за овај тип монографија нетипичан) печат дају илустрације Катарине Несторов и Бојане Трајковић као ликовне експресије-сажеци-најаве сваке целине.

Прва, насловљена „(У покушају) митске ре-нарације“, доноси ауторов поглед на ре-конструисање словенског пантеона у збирци *Каљави коњ: пријче из словенске митологије* Весне Алексић. Бавећи се улогом њених цитатних позивања на изворе (псеудонаучне и научно прворазредне, усмене и писане), сврхом и ефектима парафразирања или одступања од предложака, допуњавањем „празнина“, мешањима различитих митолошких система и другим аспектима, Перић закључује да овом збирком ауторка није успела да потврди снагу стваралачке имагинације – изузев донекле у причама које у првом плану имају интимну драму јунака и одрастања – и добаци даље од „невештог митотворца који, мозаички сачуваним и у различитим изворима петрифицираним фрагментима мита покушава да приступи као и свакој другој грађи, распоређујући је у неке необичне (а неретко чудне или произвољне) констелације“ (23). Премда се речено односи на једно дело и један списатељски поступак, интерпретативна и аксиолошка „рецептура“ овог огледа хипотетички је применљива и на мноштво других остварења (српске) књижевности за децу, у којој мит јесте давнашњи саговорник – што као маштени „резервоар“ издашан за експлоатисање фасцинантног, необичног, узбудљивог, што као место утехе за разочарану свест жељну упоришта, што као играчка подложна пародијским разигравањима, или на било који други начин, при чему се књижевни успех таквог дијалога може одмеравати управо по степену индивидуалне, аутентичне списатељске уметничке трансформације.

У поглављу „Фантастика за децу у контексту савремене ’високе’ фантастике“ пажња аутора усмерена је на обликовање слике света,

ликова и сижеа у романима *Копља у води* Драгане Абрамовић, *Црни цвет* Бобана Кнежевића, *Косинтас* Александра Тешића, *Вир светова* Мине Тодоровић, *Зеленбабини дарови*, *Тајна немуштог језика*, *Новчић судбине* Иване Нешић, *Авен и јазопас у Земљи Ваука*, *Деца Бестрагије* и *Караван чудеса* Уроша Петровића и другим, а уз које се, намерно или нехотично, ставља одредница *епска* фантастика. Проблем њеног теоријског идентификовања примарни је изазов и предуслов за средишњу интенцију овог огледа, која би се дала свести на разрешавање недоумице колико је оно што нуде домаћи писци удаљено од страних дела која важе за парадигматска (и на основу којих је и успостављен један модел читалачког и критичког препознавања *епске* фантастике), те колико су на трагу обликовања типолошки специфичног и аутохтоног у националним међама. У том смислу, артикулација жанровских карактеристика западноевропских романа тога типа полазишна је тачка за анализу одабраних домаћих примера, који варирају између понављања матрице (са одмаком или без одмака од замке клишеа) и (свесних или не) тежњи за оригиналним модулацијама жанра.

Томе у прилог иде и наредна студија, у којој аутор разматра најочитије заједничко обележје *fantasy* прозе: тематизацију борбе добра и зла чији исход одлучује о судбини света, а умногоме зависи од способности јунака да победи властите страхове и недостатке. Анализирајући начине уобличавања ликова (хероја / суперхероја), најчешће деце или адолесцената обележених неким видом маргиналности / маргинализованости, чије романескно сазревање следи древну обредну иницијацијску причу а сижеи митско-ритуални архитекст усмене бајке; удео популарне културе у њиховој карактеризацији; удруживање ликова; функционисање одраслих јунака са статусом средишњих носилаца подвига, код којих, по логици ствари, нема развојне линије; гејмерски осмишљене сижее; епигонске рефлексије Толкинових романа; посредовану идејност која, примера ради, залази (и) у сферу промовисања хармонизације са *другим* / *другачијим*, каткад и у сферу екофантастике, када се изриче као жеља за здравијим / бољим светом / животом, а онда и у сферу свеопште жудње за изналажењем смисла, чиме (ин)директно дискутују са сопственим временом, стварношћу и друштвеним контекстом, те и низ осталих питања – ова студија исходи и општим „снимком“ стања у српској фантастици. Што су романи ближи конвенцијама жанра – поготово када се та блискост исказује као механичко усвајање формуле – ближи су стереотипу масовне књижевности. У књижевно бољим остварењима борба добра и зла не остаје у равни банализовања, јунаци надилазе црнобелу матрицу и добијају психолошки истанчанију рељефност, *други* / *другост* постаје феномен који се настоји разумети, а укупна усмереност наратива

иде (и) ка отварању универзалних питања људске егзистенције, а тако и умножавању значењских слојева самог дела.

Оглед у поглављу „Папирни универзуми“ посвећен је *Океану од папира* Зорана Пеневског, шестотомном роману изван главних и споредних струја српске фантастике, и изван сваког жанровског етикетирања. Део, а донекле и резиме аргумената Драгољуба Перића који поткрепљују такву тврдњу односи се на пансемиозу као кључну страст свих фикционалних карактера Пеневског. Наиме, роман чије ликове одликује опсесивно трагање за знаковима / симболима у свему што их окружује (од биљног и животињског света до снова), а онда и опсесивна потреба за њиховим (ре)интерпретирањем, нуди, показано је, више од аутентичног фикционалног света: уместо доминације догађајности класично конципиране авантуре (која ипак не изостаје) овде је на делу превасходно пустоловина читања, тумачења, разоткривања скривених порука текста, чиме је јунак акције „неосетно алтерниран са јунаком херменеутичарем (по први пут у српској књижевности за децу!)“ (81) и чиме је исписано подсећање на (појединим домаћим писцима за децу добро знану) чињеницу да нема једне истине, једне тачке гледишта, привилеговане перспективе, коначне спознаје и чврстих граница између фантастичног и могућег. Дода ли се томе и деконструисање жанровских конвенција фантастике, па коначно и деконструисање природе белетристичког текста уопште, заокружује се списак разлога због којих *Океан од папира* јесте сврстан међу истинске новине у српској фантастици.

„У мраку или како победити страх – хорор фантастика у књижевности за децу“ поглавље је које у средиште поставља књижевно-списатељски, научно-критички, па и културолошки статус хорора, жанра који је прешао пут од проказаности (педагошки неприхватљив, трауматичан по психу детета, естетски сумњив), до канонизације, истина спорадичне али довољно индикативне да посведочи вредносно мењање курса. Указивање на ту путању и низ наслова у којима је хорор мање или више изражајан елемент, а затим и на дела која у целости припадају томе жанру, представља један од малобројних научно заснованих продора у савремену романескну сцену која није одустала од задовољавања исконске и универзалне потребе детињства за причањем / слушањем „страшних прича“ и за узбуђењем (увек с иницијацијском позадином) какво гарантују наративи „страве и ужаса“. Колико склоност савремених писаца различитим стратегијама ублажавања страшног, шокантног, опасног, чудовишног, језовитог, оностраног света подрива темељне одлике хорора, а колико, пак, сведочи о неким новим, посве легитимним обличјима које добија, једна је од овде покренутих тема, у чијој позадини посредно „провирују“ и многа ранија песничка, прозна и драмска увођења демонског у окриље наивног. Стављањем акцента на два награђена романа, *Таракан* Милке Кнежевић Ивашковић и

Црна ӣтица Александре Јовановић, Драгољуб Перић разматра два, по много чему, различита дела (по начинима обликовања оностраности, *другоӣости;* промишљању зла; по структури; уметничкој успелости), а која се сусрећу у сродној почетној и финалној тези да се тајна самоспознаје и одрастања крије у сучељавању са страховима, надвладавању интимних чудовишта, упознавања *другоӣ* и различитог. То, неопходно је подвући, у случају *Црне ӣтице* има и одређену романескну ексклузивност:

> Овде се, по први пут, развија емпатија и разумевање према другоме који више није само оличење монструозности и претње, предмет страха и раскид са уобичајеном животном свакидашњицом главних ликова, већ и предмет сажаљења и наклоности, али и начин превазилажења сопствене усамљености – не ступањем у трајну везу с њим, већ посредством медијацијског искуства узајамног надопуњавања (114).

Пуноћи слике о свој разноврсности и хтењима савремене српске фантастике за децу доприносе и два наредна поглавља. „Књиге, андроиди у други геџети" о роману *Зедси* Гордане Влајић, указује на покушај остваривања преплета текста и хипертекста, књижевности и сајбер простора, причања приче укључивањем „паметних" телефона међу приповедаче, или, укратко, мултимедијалности и нелинеарног читања. И мада тај покушај није уродио делом које омогућава испољавање стваралачке енергије читалачко-списатељског „дописивања" књиге упуштањем у бескрајан, у свим правцима проходан и непредвидив интернет универзум, већ неком врстом хибридног романа у ком је нарација остала класична (линеарна) док је функција кодова који читаоца упућују на интернет сајтове заправо адресирање виртуелних страница које им, уколико желе, могу пружити допунска објашњења – дати експеримент унеколико најављује будућа списатељска огледања са истим изазовом.

Роман Угљеше Шајтинца *Биће једном* – о ком је реч у поглављу „Ка научној фантастици" – наметнуо је нову аналитичку раван која би, бар делимично, могла стати у питање критичко-филозофских амбиција и домета фантастике. Ова „савремена дистопијска бајка за децу и младе" (176) или, условно, постапокалиптични роман, чији је средишњи лик андроид – дете робот, главна визура за успостављање дискусије са „свеукупном културом постмодерног доба" и пропитивање мисли писаца и филозофа о човеку, тежи да „читаоца из постфилозофске културе (новог хуманизма), врати на есенцијална питања хуманитета" (138) и изнова покрене вазда интригантна размишљања о будућности цивилизације.

На крају, уверен да без укључивања детета као примарно претпостављеног читаоца бављење књижевношћу за децу у великој мери губи смисао, у последњој целини монографије аутор се усмерава ка проблему наставног тумачења фантастике. Уз мноштво дотакнутих

недоумица – попут оне о корену и последицама раскола између зацртаних методичких стандарда / очекивања и њихових практичних, свакодневних реализација, или оне о општем месту фантастике у званично прописаним школским програмима – Драгољуб Перић нуди оно што је у том контексту преко потребно: алтернативу устаљеној (и неретко неинвентивној) методичкој пракси. У првом огледу његова обрада усмене бајке „Трнова Ружица" по запису браће Грим јесте конкретан путокоз за приступе којима би се уистину подстакло ученичко стваралачко читање текста – императив савремене наставе често истицан у теорији, али на часовима не и често остваривaн – а за шта је интернет-роман Роберта Кувера *Briar Rose* права инспирација и „нека врста креативног предлошка који демонстрира шта се све може учинити са текстом бајке" (153). Подједнако плодоносан путоказ дат је и у огледу о *Књизи за Марка* Светлане Велмар-Јанковић, збирци прича која датира с краја 1990-их и чија је читалачка и критичка рецепција завидна, канонска позиција осигурана, а трајна вредност оличена (и) у чињеници да је једно од репрезентативних дела за децу у којима се уметничка димензија није савила под нескривено наглашаваним идеолошким / васпитним ангажманом, и то оним који заговара неопходност националног (српског) самопрепознавања учењем о националној (српској) баштини, историји, култури, уметности. Тај аспект – одувек деликатан изазов и књижевности и наставе, а често и подложан разноликим политички мотивисаним манипулацијама – главни је оквир у ком се налазе осветљења приповедних домишљања детињства неких од најзначајнијих личности српске (средњовековне) културе, преламања историје и легенде / фикције (индивидуалне и колективне) у списатељској имагинацији, типови нарације, симболичке релације, сугестија универзалног искуства одрастања, и друге теме чије разматрање напослетку показује и зашто је читање овог дела у школи (од интерпретације на часовима књижевности до повезивања са другим предметима), „сизифовски посао одбране националног и културног идентитета" (156). Како у начелном смислу, тако и за новомиленијумске генерације које стасавају у времену електронских медија, на-клик комуникације, инстант-узора, конзумеризма, па и глобализацијског тренда потирања / релативизовања / депласирања локалног и националног.

Сва истраживачка поља ове монографије – која се, у крајње грубом сумирању, протежу од посебности појединачних књижевних проседеа и идеологија, преко (не)могућности фиксирања многоликости фантастике у школски замишљене дефиниције, међужанровских контаминација, контаката и прожимања, феномена тривијалне књижевности, жанровске књижевности, паралитературе, или пак читалачке и научно-критичке рецепције фантастичне прозе, до њених наставних интерпретација – обједињена су, између

осталог, сталним погледима из компаративистичке перспективе и откривањима интертекстуалних релација (и са страним књижевностима и са матичном књижевношћу, усменом и писаном). Значај и далекосежност таквог приступа илустроваће се једним примером: свако указивање на дијалог са (словенском) митологијом, обредном праксом, архетипским, традицијским и усменопоетским језиком – онако и онолико колико то поједина дела намећу и захтевају – није тек одраз ауторове научне потврђености у фолклористици, па тако и очекивано наглашена аналитичка раван, већ је именовање једног од кључних својстава рецентне фантастике за децу, и то својства које, поврх свега, дату продукцију контекстуализује у историјске токове и повезује са свеколиком (српском) књижевношћу за децу, чији су разнородни „сусрети“ са искуством фолклора одавно присутни и констатовани.

Сем тога, посебна копча између, ако не дословце свих оно већине анализираних дела уочена је и на другом месту. Захваљујући властитом слуху за савремену културу и културу детињства одгованог у знаку сајберпростора, нових технологија и естетика, Драгољуб Перић исти слух препознаје и код немалог броја писаца спремних да у данашњем друштвеном и културолошком окружју актуализују неколика стара, а круцијална питања начина и сврхе књижевног креирања вредности. У том смислу, ова књига показује и како секундарни светови фантастичне прозе, наративи о људскости и не-људскости, *другости*, или, рецимо, о добру и злу, полемишу са друштвом које је деценијама обележено неким видом преломности / прелазности (ратно / поратно, транзиционо / пост-транзиционо), противречности и неизвесности. Мада не успевају увек да надиђу, речима аутора, „ескапистички аутизам“, нека од посматраних дела јесу критичке реплике кризи хуманитета, морала и етике, кризи која је, по свему судећи, надређена свима осталима са којима се данашње друштво суочава.

Због свега, научна вредност монографије Драгољуба Перића вишеструка је, а произлази из избора грађе (при чему већ сама опредељеност за савремену књижевност сведочи истраживачку храброст за упуштање у продукцију која најчешће нема богат критички одјек па се поједини огледи могу сврстати и у пионирска читања), а онда и из теоријске утемељености, аргументованости ставова, аналитичке осетљивости и за очигледне и за мање видљиве аспекте књижевних дела, као и за контекст у ком су настала и који образују, укратко: из избора проблемских сплетова, начина њиховог сагледавања и исхода. Отуда ова књига није само прилог смањивању раскорака између бујања фантастике и њеног донедавног игнорисања или потцењивања у српској науци, већ и један од најузорнијих примера академског промишљања савремене фантастичне прозе за децу.

Bojana AĆAMOVIĆ

bojana.acamovic@gmail.com

Institute for Literature and Arts, Belgrade

ON RUSSIAN WHITMAN, IN A GLOBAL CONTEXT

(Delphine Rumeau. *Comrade Whitman: From Russian to Internationalist Icon.* Boston: Academic Studies Press, 2024, pp. 375)

The monograph *Comrade Whitman: From Russian to Internationalist Icon* undertakes to explore an important and vast area in Whitman reception studies, that concerning the poet's presence in Russian and Soviet culture. With this edition, Delphine Rumeau, professor of comparative literature at the University of Grenoble Alpes, continues her extensive research of Whitman's poetics and reception, parts of which were earlier presented in her monographs *Fortunes de Walt Whitman. Enjeux d'une réception transatlantique* (Paris: Classiques Garnier, 2019) and *Chants du Nouveau Monde. Épopée et Modernité (Whitman, Neruda, Glissant)* (Paris: Classiques Garnier, 2009). Relying on the previous findings on the Russian as well as international reception of Whitman, Rumeau offers an insightful overview and analysis of the different ways Whitman's poetry was perceived by and presented to the audience in the Russian Empire and the USSR. The focus on the Russian/Soviet context, which in itself suggests a panoply of cultures and languages, and the broad timeframe covering one hundred years (1880–1980) promise a multitude of diverse responses, which considered in the overall international context further elucidate the functioning of global literary networks. The book was published by Academic Studies Press (Boston), an independent scholarly publisher specializing in Slavonic and Jewish studies, which also issued an anthology of Yugoslav avant-garde literature *Zenithism (1921–1927)* (A. Bošković, S. Teref, 2023).

As the subtitle suggests, although the primary focus is on the Russian reception of Whitman's work, *Comrade Whitman* covers a far broader scope, with large sections of the book devoted to the poet's reception worldwide. While Rumeau retains her earlier adopted transnational perspective, the focus on Russia and the Soviet Union allows for the introduction of new materials discovered in the course of this extensive research. Exploring the multicultural and multilinguistic environment of the Russian Empire and Soviet Union, along with the diaspora which constitutes the core of Whitman's Yiddish reception in the United States, provided new insights not only into the international reception of one particular poet, but also into the transnational cultural relations. In this respect, Delphine Rumeau's latest book is a significant

ORCID 0000-0001-6926-3667
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.29

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
научни приказ
821.09(049.32)

contribution to a series of studies by international scholars exploring Whitman's reception in French, German, British, Irish, Polish, Italian, Caribbean, Latin American, Iranian, and Serbian literatures and cultures, which together illuminate a vast global literary network with Walt Whitman as its nexus.

The monograph combines a literary-historical approach, drawing on the theories of cultural transfers and analyzing specific instances of mediation (esp. translations), with the close reading of selected poems and in-depth analyses of stage adaptations and visual representations considered against the backdrop of the contemporary historical and cultural circumstances. Such broadening of the scope is particularly valuable as it underlines the importance of interdisciplinary and intermedial perspectives in literary reception studies.

Following the Introduction, which clarifies the aims of the study and offers a brief outline of the global historical context and the Russian/Soviet and Yiddish reception, the ten chapters chronologically present the different stages of Whitman's reception, each highlighting one dominant aspect and examining it across different national cultures and literatures. The focus of the first two are the last decades of the 19th and first two decades of the 20th centuries, years of momentous changes for the Russian and the surrounding nations. The main emphasis is placed on the poetic aspects of Whitman's reception, which foregrounded Whitman as a *primitive* and as a futurist poet. Primitivism as an aesthetic phenomenon, at the time most eagerly explored in European thought and art, guided the attention of the contemporary critics towards the related themes in Whitman, which resulted in the poet being variously perceived as the poet of nature, the Adamic or Greek poet, or the barbarian. Rumeau's transnational perspective here is quite justified as it offers not only a comparative presentation of literary tendencies in different European cultures, but shows their interconnectedness. This perspective is retained in the following chapter on futurism, where we also learn about the perception of Whitman as an urban poet and as a "propeller" of the Western avant-garde. Analyzed in more detail is the work of Velimir Khlebnikov and Vladimir Mayakovsky and also examined are instances of reception in the Baltic states and Ukraine.

The following chapter "Whitman the prophet (1880s–1930s)" brings to the forefront the work of Konstantin Balmont, one of the two most notable Whitman's Russian translators of the time, discussing his essay "The Poet of personality and life". Emphasized is Whitman's poetry of the body, but with Balmont's emphasis on its democratic connotations. In relation to Russian cosmism, Rumeau examines responses by a number of authors, from the Yiddish poet Morris Rosenfeld, to the more psychologically oriented readings of Richard Maurice Bucke and William James, to the Russian views of Balmont and the artist Boris Grigoriev. Parallel to the Russian, Rumeau explores the Yiddish reception, mostly by the

American Yiddish poets, but also by those from the other parts of the then Russian Empire – Poland and Lithuania.

An extensive exploration of Whitman's reception in socialist and democratic circles starts off with the period from the 1880s to 1919, which is bound to be much more related to the overall historical context than the previous one on Whitman's *prophetism*. A considerable part of Rumeau's analysis is an overview of the British, German, Italian, French leftist appropriations of Whitman, relying on the earlier scholarly work, here placed side-by-side for comparison. The Russian socialist reception is allocated a separate section, with the author's indication that this is where the Russian reception "stands further apart from the European and the North American ones. Whereas Whitman the *primitive* or Whitman the prophet were shared constructs, Whitman the democrat took on rather specific features in Russia" (123–124). Attention is drawn to one of the earliest instances of Russian translations of Whitman (or rather mock translations, including those well-known by Korney Chukovsky), with an overall conclusion that at the time Whitman was more of a poet of revolutionary-spirited Russians than of Russian revolutionaries. Rumeau stresses the importance and radicalness of Balmont's reading of Whitman, aiming to offset the apparent neglect of Balmont's work in the Soviet period, when Chukovsky's translations were favored as far superior.

The section about what promises to be a most engaging period in Whitman's East-European reception (the interwar years) begins with the chapter on "The extraordinary adventures of Walt Whitman in the land of the Bolsheviks (1918–1936)", giving a nod to the 1924 film by Lev Kuleshov. As Rumeau notes, the reception peaked between 1918 and 1923, while the rest of the 1920s and 1930s served for a consolidation. Chukovsky's 1918 translation is the starting point of the analysis, with special attention given to the preface by Anatoly Lunacharsky. Also included are the data on the print run – the fact that Chukovsky's translation was printed in 5000 copies in 1918 and reprinted the next year in 50,000 is a telling indicator of the growing popularity of the American poet, not surprising as Whitman was part of Maxim Gorky's World Literature publications. Rumeau mentions but does not explore in much detail the cover art by E. Belukha, as well as the appearance of Whitman's poems in various almanacs, periodicals, chapbooks, which would certainly be a prompt for further research and analysis. Here again we obtain some information on the non-Russian Soviet reception – the Armenian and Ukrainian translations as well as work of the Ukrainian poet Ivan Kulyk. The text is accompanied by images of book covers and magazine pages, offering a glimpse into the rich interwar print culture and graphic design. The exploration of different media responses is continued with the non-literary instances of reception, with Rumeau paying particular attention to the agitprop and offering extensive and

engaging descriptions of the inclusion of Whitman's poetry in the Proletkult shows. The readers are thus informed on the actors, the audience, and the reviews of the shows, both positive and negative. Exploring the Whitmanian echoes in the Soviet cinema, Rumeau turns to the works of two cinematographers of major importance, Dziga Vertov and Sergei Eisenstein.

A comparatist perspective on the interwar European reception is resumed through the presentation of publications and activities marking the centennial of Whitman's birth in Germany, Austria, France, Italy, Hungary, and Poland. Rumeau here talks about a "Comintern of translators" referring to the networks of Whitman enthusiasts with socialist inclinations active across Europe (France, Germany, Yugoslavia, Latvia, Lithuania) as well as in the US. Included are also the responses from South America and those by "the other America", i.e. the representatives of the Harlem Renaissance.

At certain points in the book, Rumeau switches from a panoramic view of the broader international reception to focusing more attentively on specific "cases" – notable editions, translations, or adaptations, or to one particular poem and its appearance at different times and in different places. A whole chapter is thus dedicated to the poem "Pioneers! O Pioneers!", where covering a timeframe of almost sixty years (1886–1944), Rumeau explores the history of the poem and its political transfers with particular focus on the Russian and Soviet cultural space, but also touching on its significance to the leftist and socialist circles in Poland and Yugoslavia. Apart from being a valuable repository of information on different editions and translations, this also serves as an illustration of the various possibilities of comparative literary research, addressing both purely literary aspects and the broader context in the source and the target culture. The central interest of this chapter (and perhaps the whole book) is an avant-garde edition of "Pioneers!" in Russian translation published by the Petrograd Cooperative Segodnia in 1918 and featuring the artwork by Vera Ermolaeva.

The chapter "Anti-fascist Whitman (1936–1945)" explores the continual presence of Whitman in the discourse of the antifascist fight of the late 1930s and during the war, in the US as well as the USSR, considering the different ways the poet was accepted as "the champion of 'Democracy', a word that functioned as a unifying mantra, in spite of its different meanings" (223). Noted are the references to Whitman's poems in the context of the Spanish Civil War, with special attention paid to the work of the poet Leon Felipe, his political "translation" of "Song of Myself", and the mutual processes of "whitmanization" of Felipe's and "felipization" of Whitman's voice. The included instances of "fake translations", original poems written by Whitman-inspired "translators", show Whitman's lasting impact on the imagination of the poets and the way the idea of authorship has been constantly challenged and

perhaps even ridiculed. Further on, the author examines Whitmanian antifascist references that gained global significance during World War II and the ways in which extra-literary circumstances often dictate the literary production. One instance of this would be the temporary absence of Whitman from Soviet publications coinciding with the Molotov–Ribbentrop Pact of non-aggression, which corroborates the thesis that Whitman was for the most part the poet of leftist and antifascist forces. Of the more notable wartime Whitman appearances, apart from those in American anthologies, are those in the Soviet magazine *Internatsionalnaya Literatura* along with the tenth edition of Chukovsky's translation (1944).

Whitman's reception in the turbulent post-WW2 years are covered in the chapter "'Salut au Monde!' across the Iron Curtain (1946–1956)", where Rumeau again takes up the global perspective and explores little studied Whitman's reception in the postwar French communist circles, including the instances of employing Whitman in support of the anticolonial discourse, as well as in South America, extensively analyzing the work of poets and translators in Brazil, Chile, and other Latin American countries. Around the centennial of the first edition of *Leaves of Grass*, in the USSR, Czechoslovakia, and Hungary new translations appeared as well as original works of poetry Whitmanian in nature.

The final chapter moves on to the second half of the 20th century, when Soviet reception was not that dynamic as before (Whitman being already established as a classic), but when the poet's compatriots, primarily the Beat poets, were taking the lead in literary and social activism, often Whitmanian in its nature. Owing to them, Whitman retained his aura of a revolutionary leftist as his poetry was referenced to in the context of the Vietnam War and the rising counterculture. In this re-establishment of Whitman as a political poet a significant role was played by Pablo Neruda. Aside from this, Rumeau particularly pays attention to Allen Ginsberg's references to Whitman in the context of the USSR and Russian poetry.

Comrade Whitman concludes with a "Coda" presenting Whitman's place and role in the contemporary Russian culture and society, which is in sharp decline from the 1980s. This is again mostly due to the overall political climate and international relations, which in itself could be a topic for further analysis. One thing, however, seems to be a constant – Whitman retains his aura of a political poet and this is confirmed in the quoted speeches of Sergei Lavrov and Hillary Clinton, delivered at the unveiling of Alexander Burganov's Whitman monument on the Lomonosov University campus in 2009. That the American poet still occasionally provokes new artistic responses in Russia is proven by a mural painted in the city of Pskov in October 2022, reproducing a 1918 portrait of Whitman. In view of the dismal circumstances in which it appeared

and the controversies it sparked, the mural seems to be an appropriate conclusion for a book with this topic – reflecting the complexities accompanying the international reception of a poet such as Whitman. Delphine Rumeau elucidates some of these complexities minutely analyzing the crucial points of Whitman's Russian reception and connecting them to the contemporary tendencies in other cultures. What remains to be further explored are the many lesser known or lesser studied responses in Russian culture, briefly touched on in this book but worthy of more attention.

Никола МИЉКОВИЋ
nikolajmiljkovich14@gmail.com

ТОЛСТОЈЕВИ ДЕМОНИ И ГДЕ ИХ НАЋИ

(Olivera Žižović. *Demoni ljubavi: Lav Tolstoj i dubinska psihologija*. Beograd: Fedon, 2024, 412 стр.)

Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Две се у мени побише силе,
мозак и срце, памет и сласт,
дуго су бојак страховит биле,
ко бесни олуј и стари храст;
Лаза Костић, „Santa Maria della Salute“, 57–60.

Када човек помисли да су Толстојеве речи, упућене Изабели Хапгуд, о писању као бесмисленој работи и прекомерном броју књига, актуелније неко икад, јер је о делима великих аутора попут Хомера или Толстоја већ све (?!) речено и написано, појаве се у размаку од неколико година две књиге које приступају и Хомеру, тј. његовој *Илијади*,[1] и Толстоју на један иновативан начин – из угла дубинске психологије. И оне (те књиге) буду довољан аргумент против изнете Толстојеве тврдње.

Обе књиге настале су из пера Оливере Жижовић – ванредне професорке на Катедри за општу књижевност Филолошког факултета, а нит која повезује ове две опсежне студије извлачи се из текста Ђорђа Стајнера *Толстој или Достојевски: оглед по супротности*, коју цитира и ауторка у *Демонима љубави*, где се примећује да „иза књижевне технике *Илијаде* и Толстојеве технике стоји слично веровање у људско биће као средиште света и у трајну лепоту света природе“ (стр. 29). Међутим, ако у претходној књизи – *Ахилејеве сузе* – усмерење истраживача није било превасходно психолошко, већ у првом реду херменеутичко (оно се примарно заснивало на примени књижевнотеоријске методологије уз додатно посезање за инструментима дубинске психологије), у *Демонима љубави* се појединим књижевним јунацима (Ана Карењина, Константин Љевин, Василиј Позднишев, Лиза), па и самом Лаву Толстоју приступа као личностима. Обиље материјала што га пружају Толстојева дела, али и биографија писца, дозвољавају истраживачу да у анализи јунакâ искорачи из оквира *књижевног дела* и

1 Olivera Žižović. *Ahilejeve suze: arhetipsko putovanje kroz Homerovu „Ilijadu“*. Beograd: Fedon, 2018.

ORCID 0000-0002-2697-065X
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.30

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
научни приказ
821.163.41.09-6 Петровић С.(049.32)
82.0(049.32)
821.161.1.09 Толстој Л. Н.(049.32)
82:159.9(049.32)

чисто *књижевних ликова*, те да се у равни дубинске психологије та танка граница између књижевне фикције и стварног живота учини готово невидљивом.

Узимајући као основни материјал књижевно-уметничке текстове – *Ану Карењину*, *Кројцерову сонату* и *Исповест*, затим Толстојеве дневничке белешке, критичке и полемичке текстове, ауторка књиге трага за *психолошком истином* и *детаљима* – неупитним и неприкосновеним, тачним и истинитим. А детаљи су расути свуда, они су у ономе што јунаци Толстојевих дела виде у сновима, у њиховим сећањима, размишљањима, надањима... другим речима, они су скривени у *несагледивом пољу несвесног*. Зато ауторка у овој студији примењује троструки дубинско-психолошки модел проучавања индивидуално несвесног (Сигмунд Фројд), колективно несвесног (Карл Густав Јунг) и фамилијарно несвесног (Леополд Сонди). То никако није једина тријада, јер књига, између осталог, показује да се све у животима јунака / људи дешава унутар специфичних троуглова.

Бавећи се романом *Ана Карењина* из угла дубинске психологије, ауторку ове опсежне студије интересују питања судбине и/или слободног избора, улога анимуса и аниме, суперега, јунговске Персоне, Сондијевих латентних рецесивних гена, наткомпензације и др. Психолошка прозорљивост романсијера темељи се, како сматра Оливера Жижовић, на оку изврсног посматрача и дубинског психолога, које је Толстој имао у себи. Централне фигуре које се анализирају у поглављу „Охолост ума (*Ана Карењина*)“ јесу Ана (носилац смисла зла) и Љевин (носилац смисла *добра*), чији се односи са другима посматрају кроз специфичне троуглове са којима се ти односи на неком нивоу успостављају (в. стр. 67–72 за Ану и стр. 168–171 за Љевина). Поред тога, издвајају се и занимљиви парови тема и мотива у роману, који представљају својеврсне одразе паралелне сижејне конструкције, а неки од тих парова су и ови: добро – зло, живот – смрт, рађање – умирање, истина – лаж, споља – унутра, свесно – несвесно, светлост – тама итд. (в. стр. 183).

На овакав приступ књижевним делима наш читалац није навикао, па ће неретко и закључак анализе неког од јунака за њега бити шокантан. Тако из анализе односа Алексеја Карењина и Ане проистиче

> Његов став према Ани најпре је био очински и саветодаван, а потом васпитан и законодаван. Он је третира као малолетну кћер, што је позиција коју је и сама Ана (дуго времена) прихватала. Притом, мушкарац у таквим ситуацијама, сходно устаљеном патријархалном обрасцу, није само очинска фигура већ преузима и неке мајчинске квалитете: он супрузи пружа сигурност, постаје њен заштитник и хранитељ. Све у свему, посреди је *родитељски* став и позиција, при чему иза таквих, на-

водно мајчинских квалитета, увек стоји мужевљева атрофирана женскост (стр. 82).

Начин на који Ана одлази у смрт – мучно и сурово, бацивши се под точкове воза, уместо да, рецимо, испије опијум који је поседовала, тумачи се као агресивни и сурови чин према себи али и према Вронском, кога на тај начин жели да казни (в. стр. 130). Аутодеструктивност главне јунакиње, што је на концу одводи и у смрт, сагледава се кроз доминацију демонског анимуса који запоседа Ану а Толстојевим речником се назива „дух зла и преваре"; како би описала вербални сукоб Ане и Карењина, ауторка посеже за Јунговим термином *мачевање аниме и анимуса* (в. стр. 140).

Специфична *структура личности* Позднишева, главног јунака приповести *Кројцерова соната*, стожер је истраживања ауторке у наредном поглављу књиге – „Губитак душе *(Кројцерова соната)*". Као један од битних појмова за опис крајњих (или граничних) стања главног јунака биће уведен појам енантиодромија (в. стр. 202), док се у његовом односу са супругом Лизом говори о нарцисоидној страсти, која се темељи на личном уживању сваког од њих, тј. на егоизму, који, када је у питању Позднишев, условљава његову „тиранско-свадљиву преосетљивост". У случају самог Позднишева, ауторка огољује механизме који доводе до пројекције сопствених унутрашњих садржаја на околину, а ти садржаји, изразито негативни, оријентисани су на физиолошко, материјално и спољашње, док се пак негативан однос Позднишева према Лизи тумачи као пројекција аниме, коју не успева да раздвоји од имага и архетипа мајке, па због тога „остаје заробљен, а његов емотивни живот, ерос и способност успостављања односа и блискости остају обојени односом са мајком" (стр. 216). Сукоб, тј. „мачевање" аниме и анимуса, детектован и у случају Ане Карењине, и овде се узима као основ конфликта и неслагања главних јунака. У сржи конфликта је, тврди ауторка, сукоб Позднишевљевих расположења, узнемирености и афеката (манифестација аниме), са једне стране, и мишљења, осуђивања и деструктивног критицизма Лизе (манифестација анимуса).

Оно, ипак, што је врло аутентично у овом делу студије, јесте нов, друкчији поглед на улогу и утицај Бетовенове композиције *Кројцерова соната* на психологију Позднишева и убиство Лизе, као крајњи резултат унутрашње (душевне) „дисхармоније". Ауторка даје врло детаљну анализу структуре Бетовенове композиције (в. стр. 229–231), где се нарочито наглашава специфична смена мушког и женског принципа у првом ставу и (дис)хармонија виолине и клавира, чиме се настоји описати унутрашња борба у самом Позднишеву, у којој, као што је наглашено, доминира анима, трујући јунака. Штавише, она га запоседа „попут злог духа" и то „путем *фантазама*

и (негативне) *имаīинације*“ (стр. 237). Као коначну „дијагнозу“, ауторка ће Позднишеву констатовати губитак душе!

Важност *Исīовести* за разумевање дела великог писца проистиче отуд, сматра О. Жижовић, што управо ту Толстој трага за суштином свога бића, трудећи се, претходно, да сруши сопствену Персону, а то је, опет, условљено његовом егзистенцијалном кризом, тачније кризом његовог его-става, што је захтевало одбацивање Персоне и освешћивање Сопства.

Појмовни апарат и методологија дубинске психологије примењују се, у пуном замаху, у тумачењу Толстојевог сна (в. стр. 251–253) забележеног у *Исīовести*. Сан ће, сматра ауторка, играти важну улогу у пишчевој потрази за животним смислом, поимајући га као *лиминално* стање. Како би протумачила овај сан, ауторка посеже за симболиком Обешеног, тј. велике аркане из тарота, те митолошким мотивима о скандинавском богу Одину и његовом саможртвовању на светом дрвету игдрасилу. Све то дозвољава ауторки да овај Толстојев сан одреди као *сан кризе*, који „садржи елементе иницијацијског сна који надраста конкретан тренутак и контекст, постајући, на известан начин, *сан-īарадиīма читавоī Толсīојевог живоīа*“ (стр. 255). Тај сан показује растрзаност писца између не-делања и одсуства жеље за животом, са једне стране, и смрти, са друге, што га је паралисало тако да је он „висио у нигдини, ни жив ни мртав“. И овде, још више него у поглављу посвећеном *Кројцеровој сонаīи*, О. Жижовић потенцира важност *енанīиодромије* – одласка у крајност(и).

Четири последња поглавља – „Спокој као душевна подлост“ (стр. 296–315), „Тајна Толстојевог гроба“ (стр. 316–332), „Толстој као богоīражитељ“ (стр. 333–358) и „Демони љубави“ (стр. 359–399) представљају опсежније есеје, органске допуне ранијих целина, у којима ауторка размишља о „проблемима“ којима су била посвећена претходна три (централна) поглавља књиге. У њима се контекстуализују сцене из Толстојевог живота: однос са ближњима, детињство, размишљања, душевне кризе итд., приказујући га као човека (и писца, дакако) екстрема, закључујући: „Једно му је, ипак, до краја живота било и остало страно: будистички *средњи īуī* и кретање *између* крајности“ (стр. 315). Последње поменуто поглавље („Демони љубави“), које је и дало назив читавој књизи, представља преглед и анализу идеје љубави од Платонове *Гозбе* до *Ане Карењине*, и управо се ту расветљава дволикост или парадоксалност Ероса, тј. идеја телесне и платонске љубави, тако значајна за читав опус Лава Толстоја.

Тако се, као својеврсна формула за разумевање живота и делâ Лава Николајевича Толстоја, дефинише зачарани троугао *Ерос – Лоīос – Танаīос*, којима су они омеђени.

***

„Трагати, све време трагати...“ – биле су последње Толстојеве речи, изговорене у бунилу, три дана пред смрт. То пишчево завештање следи и књига *Демони љубави: Лав Толстој и дубинска психологија*, јер је њена главна интенција потрага. За чиме? За великим тајнама скривеним дубоко у јунацима Толстојевих ликова, али и у њему самом. Ова књига је дневник бележака са низа сеанси са Аном, Љевином, Василијем, Лизом, Лавом... који напуштају оквире књижевног дела и окове формалних дијалога, и отварају своју душу, освешћују оно чега ни сами нису били свесни. Зато је ова књига важна за нашу науку о књижевности, јер она, уз раније објављену студију *Ахилејеве сузе: архетипско путовање кроз Хомерову „Илијаду“*, утире пут једном новом приступу књижевном делу – приступу из угла дубинске психологије.

Павле ЗЕЉИЋ

pavle.zeljic2@gmail.com

КРАТАК СПИС О ВЕКОВНОЈ ЖУДЊИ ЧОВЕКА

(Francesco Patrizi. *The "Kiss" and the Medicine of Love, A Critical Edition of Francesco Patrizi's* Il Delfino. Прир. Tommaso Ghezzani. Cham: Palgrave Macmillan, Pisa: Centre for the Study of Medicine and the Body in Renaissance, 2025, 140 стр.)

Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
Докторске академске студије

Протеклих деценија преиспитивању су подвргаване бројне категорије којима је, према установљеном уверењу, у историји филозофије, науке и уметности посвећивано исувише много пажње, или су чак, у теоријском смислу, разобличене као вековне предрасуде Западне цивилизације. Мислимо, наравно, на одреднице које сачињавају мрежу цивилизацијских појмова схваћених, у позитивном и негативном смислу, као за њу темељни: човек/субјект, политика и идеологије, идентитет, уметнички канон, али и бројни други, који припадају хуманистичком, рационалистичком пројекту чији се првобитни корени поклапају с насилном експанзијом и универзализацијом европског утицаја на остатак света. Хуманистика се нашла, у том моменту, и споља и изнутра у кризи. Ипак, да ли је реч о томе што није успела сасвим потиснути одређене импулсе узроковане инерцијом, установљеним тежњама и склоностима, или напротив, јер и сами идејни супстрат цивилизацијске самокритике није био, колико се то и сада може чинити, бесконачних експланаторних могућности – сигурно да није умесно испитивати овим поводом, премда делује могуће тврдити да, као прво, ниједна негација не може бити у тој мери тотализујућа да онемогући ревитализацију утрвених путева, а на сличном трагу може се рећи и да често оспоравана самодефиниција поменутих праваца мисли као „пост-" (структуралистичких, модернистичких, хуманистичких) позива на надградњу и филозофско-теоријски *novum*.

Проблем који се поставља није, ипак, хоће ли или може ли се појавити нешто ново што би иступило као алтернатива старом, него како ће се то ново односити према старом, односно где оно престаје бити пост-постхуманистичко: да ли је, можда, још сам Скерлић био у праву када је рекао да се кроз историју наизменично смењују два опозитна принципа (рационално против афективног, на пример)? Иако је таква схематизација уметничке или културне историје данас депласирана, рекло би се да још увек има одређену способност да привлачи, и то не само зато што огромни чвор питања уопштава

ORCID 0009-0008-8888-7860
https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.31

Књижевна историја (0350–6428), 57/186 (2025)
научни приказ
82.0(049.32)

и сређује у један, транспарентан принцип. Речено нешто другачијим речима, формулацијом која би учинила ствари нешто пријемчивијим, примећујемо да одређена врста одбојности према „очинској" генерацији није неуобичајена, због чега се посеже за алтернативним претходницима; први задобијају карактер застарелог, а други – шарм антикварног, којим путем, уколико је нови наратив довољно убедљив и интерпретативно прегнантан, потенцијално читава традиција може бити представљена у новом лику, у виду једног сродства по избору. Могуће је, дакле, тврдити да је универзална децентрираност семиотичке, културне сфере реинтерпретирана у скорије време откривањем имплицитних – нових и, што је још важније, плуралних – арборесценција унутар општег ризома, који би у том случају ипак представљао једно апстраховано, десоцијализовано искуство културе и историје, што је налик анатомији која би тело посматрала као мрежу атома.

Ипак, постоји, релативизујући наше становиште, и једна од евидентних заслуга постхуманизма у том погледу, која је, чини се, делом одредила и курс савременим проучавањима, а то је свакако критички отклон од рационалистичке механизације људског тела, оног што се (у марксистичком дискурсу) назива механицистичким материјализмом. Истичемо да ово релативизује наше гледиште, јер је то случај не само у смислу да су идејни домашаји ове, интерно доста разнородне, филозофије несумњиво дефинишући за нашу епоху, него и зато што су управо проучавања тела као једне од примарних димензија човековог бића, у односу на његову свест и дух – или како је оно у разним аспектима репрезентовано у уметности – постала једно од изузетно распрострањених научних интересовања. Превазилажењем идеологизованог концепта тела схваћеног као машина, модерна филозофија човека, готово по дијалектичкој схеми синтезе, уједно надилази и постхуманистичку интерпретацију човека. О томе сведочи и само оснивање Центра за проучавање медицине и тела у ренесанси, скорашње 2018. године – Центра који је, наиме, саиздавач издања о ком је овде реч. Не бисмо били несклони да закључимо да је изучавање човека, а тиме и ресубјективизација човека, тражење нових модела тотализације његовог искуства у свету, његовог бића – биолошког, социолошког, а у односу на постхуманизам и метафизичког (имајући у виду да је у ову категорију смештано постулирање сваке склоности човекове), да је све то скупа постало једна нова, могуће и даље релативно маргинална тенденција у глобалној култури, која језгро хуманитета тражи у много мање политички и идејно проказаном хуманизму ренесансног и барокног периода – када је *тоталини човек* деловао као савршено достижно утопијско одредиште.

Као приликом сваког потеза сличне врсте, наиме, када се покушава расветлити релативно непознат терен историјских наслеђа,

или реинтерпретирати у светлу нових интерпретативних могућности, приређивач Томазо Гецани поводом осавремењеног издања ренесансног дијалога *Il Delfino, overo del Bacio (Делфино, или о пољупцу)* првенствено уводи његовог аутора, Франческа Патрицијa (Francesco Patrizi, 1529–1597 – познатог и под именом Фране Петрић, будући да је порекла извесно јужнословенског, са острва Црес) као личност „данас слабо познату изван универзитетских зидова" (стр. V).[1] У том смислу, иако дијалог о теми из платонистичке еротологије, наиме првенствено о различитим ступњевима духовно-телесне еротичке везе између мушкарца и жене, није сувише великог обима, његово сразмерно идејно богатство и сугестивност, као и полемички контекст у који оно улази, приређивач је пропратио како уводном студијом под насловом "Cures for the Memory, Cures for the Soul: Amorous *Wounds* and Carnality Between Marsilio Ficino and Francesco Patrizi" („Мелеми за сећање, мелеми за душу: љубавне *ране* и путеност, између Марсилија Фичина и Франческа Патрицијa"), тако и коментарима и напоменама. Текст дијалога дат је како на оригиналном, италијанском језику, приређеном према јединoм преживелом рукопису, тако и у првом досадашњем преводу на енглески.

Теорија Франческа Патрицијa, по образовању лекара, као што се каже у предговору дијалога, налази се на идејно изузетно подстицајној тачки пресека између физиолошког, естетског, моралног и метафизичког, а односи се на проблем пољупца, постављајући га готово антрополошки. Можемо стога приметити да у залеђу невеликог дијалога на специјалнију тему стоји имплициран систем мишљења који човека сагледава у исто време као биолошко, духовно и друштвено биће. Амбициозна утемељеност Патрицијевог дијалога има одређене интересантне импликације и у погледу савременог проблема комуникације научне теорије, било друштвено-хуманистичке или природне, са широм јавношћу. Имајући у виду својеврсни културни програм Патрицијa, приређивач у предговору каже:

> [Ренесансни мислилац] држao [је] да се појединац не би смео удаљити од практичних и грађанских консеквенци свог знања, и да је истинска филозофија способна да премости јаз између речи и ствари, делујући као аутентично, практично средство, уместо испразне софистичке апстракције (стр. VI).

Патрицијев је платонизам зато, каже се даље, највише одређен снажном заинтересованошћу за најопипљивије аспекте људског искуства. Уједно, будући да је реч о младалачком делу (написано, према приређивачу, 1555, дакле у ауторовој 26. години) које стога има – својим реторички разиграним и, што је можда очекивана последица теме списа, алузивним стилом – претензије на читалаштво, и данас може бити читано једнако и као особено књижевно дело, јер

1 Све наводе из књиге превео аутор текста.

две персоне имају и различите нарави, слабости. Патрици у дијалогу игра улогу еремите, дакле у хришћанском духу реинтерпретирану улогу коју би Сократ имао у платонском дијалогу, али је иронична нијанса приметна у чињеници, коју примећује Гецани (стр. 28), да је одвећ млад да би био мудрац, те кроз њега, и уместо њега, проговара *daemon* којег он зазива. Како се мајеутика дијалога развија, монолози Патриција заиста и постају све обимнији и сложенији, али ситуација у коју их уоквирује и даље не допушта декламаторски, моралишући тон: преовлађује ведри ренесансни хуманизам који у оквиру својих миметичких идеала, начелно и уопштено говорећи, не избегава ношење са актуелном садашњицом Италије.

Строго узевши, сажетост дела могла би се приписати и прагматичнијем разлогу релативне упознатости публике тога времена с идејним изворима, савременијим и онима који припадају општем наслеђу, а према којима се Патрици на различите начине, афирмативно-критички, односи – а то су првенствено Платон и Аристотел из класичне епохе, али и претходник Марсилио Фичино, чији је дијалог *De Amore* уједно и коментар на Платонову *Гозбу* (Патрици се, дакле, према Фичину односи на начин аналоган односу између пост-постхуманизма и постхуманизма). За обојицу аутора, Фичина као и Патриција, као што је и очекивано, својствено је хуманистичко мирење различитих парадигми, односно синтетисање разнородних гледишта у Једно:

> У извесном смислу, може се говорити о комбинацији две фундаменталне епистемолошке парадигме: оне Платонове, која очевидно преовлађује, и оне Аристотелове. Прва је укорењена у јасно разграниченом моделу памћења као божанског искуства, кодификованог у оквиру архаичне песничко-религијске традиције, према којој је памћење божански дар којим задахнути песник-свештеник може досегнути знање о прошлим тј. трансцендентним истинама (стр. 4).

Тиме се отвара питање памћења, филогенетског/колективног и онтогенетског/индивидуалног присећања истина које стоје иза, изнад, и изван појавног света:

> [П]амћење је еквивалентно знању истине, чиме се постављају темељи за оно што је постало познато као платонска анамнеза: присећање унутрашњег знања које лежи успавано у души (стр. 4).

Интересантно је да Патрици интерпретира и топос погледа, изузетно присутан у ренесансном песништву (сам користи примере из Петрарке), у сопственом филозофском, а могли би се рећи и физиолошко-мистичком кључу, а свој дијалог закључује сонетом који не само да резимира основне идејне координате, већ и сведочи о неразмрсивости песничког, филозофског, и медицинског умећа. „Тесна повезаност између поезије, филозофског знања, и медицине

истакнута је одлика Фичиновог дела", каже Гецани (у напомени на стр. 111), а може се рећи да исто важи и за Патрицијa, чак: да је то основни интерес приређивања дела за савременог читаоца. У основи ове повезаности стоји веза између Платона и Аристотела, коју смо споменули, у смислу да

> [Г]де је први укорењен у песницима попут Хесиода, или орфичким питагорејским мистеријама, други је надасве укорењен у медицинском проучавању, али и делатности реторичара који су разрадили целовите емпиријске системе како би памћењем усвојили дуге расправе, такозваном вештином памћења (стр. 5).

Еротичка спона, схваћена у платонско-мистичком смислу, која настаје између два бића, омогућује и анамнезу; схематски приказ који приређивач *Делфина* даје у предговору може се резимирати на следећи начин: испарење из *крви* која струји телом вољене особе, долази до њеног *срца*, потом *мозга*, и најзад излази кроз дужице *очију*, те се тим путем, погледом, усваја трострука идеја лепоте, наиме у исти мах њен универзално-апстрактни облик, који је повезан с анамнезом општих Истина и рационалним делом духа, затим у облику идеала видљиве лепоте, и најзад у конкретном појавном облику телесне лепоте. Ова три аспекта лепоте одговарају и троделном моделу човековог бића, које потиче из Фичиновог дела. Сем телесног и душевног (које је рационална, јер спекулативна страна човека), он препознаје и етерично-духовно тело, које се везује за појам *spiritus*-а. Овај последњи, у ствари, посредује између два бића у „еротичко-анамнестичком процесу", као што га назива Гецани. Еротичка дијалектика два бића омогућује да љубавник (а не вољени) почиње да несвесно запажа, што у исто време значи и: присећа се, идеалне лепоте већ присутне у свом, сопственом етеричном телу (в. стр. 8–16). Зато се, у Патрицијевом закључку, веће задовољство задобија примањем пољупца: трансцендентна спона која настаје у сфери идеје љубави и лепоте.

Могли бисмо, не без извесне смелости, рећи да, у односу на Платона, ренесансни мислиоци, и сам Патрици, одају један важан утопијски импулс. Еротолошки чин није, као што то каже Ернст Блох, „чисто вештачко узгајање", и „напуштајући методе просте зоологије", то није „органско, већ теолошко стање". Анамнеза се јавља у новом лику не сећања на трансцендентног и аутентичног из којег се пада у свет, већ на оно још непознато и неоткривено, ка чему се одувек тежи: „стицање двополног пралика самих оних који се воле", пар који је постао „једно тело, једна душа, један праузор мистичког љубавног круга за све" (в. Блох, *Дух утопије*, 1982: 258–259). Анамнеза постаје антрополошко, хуманистичко питање историјског самосусрета, у ком је „тема љубави као смрти, схваћене у позитивном смислу као онај облик из ког се изводи нови живот" (како каже једна напомена приређивача, стр. 113).

Појавом овог дела пред читаоцем 21. века, његовим новим расветљавањем унатраг, дешава се, можемо рећи, такође једна размена у којој свако добија истинско, суштинско сопство, још неостварено, јер је одложено за будућност, о којој свест једино и постоји јер се стално и неуморно уздиже над прошлим у садашњем, ка оном будућем у прошлом.

In memoriam

МИЛОСЛАВ ШУТИЋ (1938–2025)

ОГЛЕД О РУСКОЈ ЕСТЕТИЦИ И ТЕОРИЈИ КЊИЖЕВНОСТИ

Научни подухват Јурија Борјева

Почеци руске научне естетике везују се за Бјелинског, Чернишевског и Добољубова, који су полазили од Немачке класичне естетике (Кант, Шелинг, Хегел).

Посебно су у центру пажње руских естетичара биле Хегелове „Лекције из естетике“, али, они су, истовремено, у своја истраживања уносили новине које се, по нашем мишљењу, огледају у три следећа естетичка става: књижевна критика је „естетика у покрету“ (*движушчаяся эстетика* – Бјелински); „лепо је живот“ (Чернишевски); естетичка димензија „општих појмова“ (Добољубов). И док су „општи појмови“ Добољубова ближи филозофској естетици Шелинга и Канта, дотле су два друга појма више у складу са Хегеловим упосебљењем лепог у уметности, књижевности, у чијем контексту Добољубов разматра улогу општих појмова. Може се рећи да је за овакве естетичке иновације заслужна превасходно руска књижевност, са њеном „парадигмом“ Пушкином, што указује на предност једне националне естетике, или на потребу примарног проучавања националне димензије појединих естетика.

Наведени појмови, који имају универзални естетички значај, наишли су и на непосредне одзиве у руској естетици. Нарочито је била актуелна естетика „живота“, односно појам *живо̄та* у естетичкој употреби, у вези са којима је ставовима Чернишевског одмах супротстављена „естетичка критика“ или „уметничка критика“. Али, док је Чернишевском замерано да, користећи наведени термин деградира уметност, односно да је, поступајући реалистички и „материјалистички“, уметност свео на „сурогат стварности“, дотле су, као супротност таквим схватањима, понуђене једино „физиолошка естетика“ и „поетичност“ као упрошћена варијанта естетичке критике. Истина је да је наглашавање материјалности и ограниченог реализма касније омогућило превласт социолошких теорија у приступу „животу“, али је, истовремено, баш у руској естетици, термин „живот“, највише под утицајем руске књижевности, довео и до појаве нових естетика: „етнолошке естетике“ и „естетике фолклора“.

Разматрања места и улоге општих појмова у књижевности, која је остварио Добољубов, трајни су допринос свакој онтолошки

оријентисаној *естетици књижевности*, чија је иницијална идеја садржана у открићу Бјелинског да је књижевна критика „естетика у покрету". То може бити разлог да се неки естетички ставови појаве и у другим областима науке о књижевности – у књижевној историји, књижевној теорији и поетици.

Историчар књижевности Веселовски познат је као заговорник значајне естетичке теорије о „првобитном синкретизму", јединству поезије, музике и покрета, а Потебња, чија је поетика теоријски заснована, заговара појам *сликовног* језика у поезији. Потебња је значајно допринео проучавању *естетских емоција*, а касније ће, идући у том правцу, Овсјанико-Куликовски заступати оригиналну теорију о *лирској емоцији*, која је *ритмичког* карактера.

Незаобилазан је допринос руских писаца естетици. Толстој је један од најважнијих представника *емоционалистичке* естетике. Посебно значајно је његово истицање потребе да се на језик емоција „преводе" филозофски и други „појмови" – тако се врши *естетизовање* неестетских емоција, што ће се у двадесетом веку показати као неопходна супротност стално повећаваној прозаичности живота и уметности. Чехова је интересовао домен општих појмова, присуство тих појмова у књижевном делу и питање на који начин писац може да допринесе спознаји тих појмова – с обзиром на то да је пишчев поступак везан за подручје на супротном полу, у конкретном свету појединачних облика. Њему је, наиме, замерено да у једној приповеци „није решио питање песимизма". Ставови које Достојевски приписује неким својим ликовима звуче као загонетне естетичке формуле: „Лепота ће спасти свет"; „Треба волети живот а не смисао живота". И овај писац се, преко литерарних категорија „посебности" и „типичности", приближава општим естетичким појмовима о којима је говорио Добољубов: „Не клањам се теби него патњи човечанској", каже Раскољников Соњи Мармеладовој. Овај лик одговара и на актуелно естетичко питање које се појаве не могу естетизовати. И док је Шилер у овом смислу навео „крађу", дотле се Раскољников чуди што неко тражи „естетику" у чину убиства које је он извршио.

Поред писаца, и ствараоци у другој, књижевности блиској области уметничког стварања, у ликовној уметности, током првих деценија двадесетог века унели су низ иновација не само у руску ликовну естетику, него и у општу естетику. Два, у овој области најистакнутија ствараоца, Кандински и Маљевич, зачетници апстрактне уметности, објашњавајући епохално нови, авангардни правац ликовног стварања, залазили су у области „високе" естетике и створили стално актуелне естетичке теорије.

Руски формалисти (Шкловски и остали) обогатили су естетику у естетичким истраживањима често коришћеним појмовима: *остра-*

нение (онеобичавање) и *прием* (поступак). Превасходним бављењем књижевним стваралаштвом (проза, поезија) заокруживали су своје личне естетичке пројекте, а аналогно ставовима феноменолошке естетике, заговарали су *уметнички* карактер књижевних дела. Доследно привржени књижевном поступку, супротно феноменологији и гносеологији, тврдили су да је учествовање у стваралачком поступку једино важно, односно да је много важније од резултата књижевног стварања – књижевног дела. Таква схватања, као и њихово радикално, формалистичко проучавање песничког језика, довели су до неслагања у тадашњој руској естетици и теорији књижевности (Бахтин).

Представници *богословске* естетике (П. Флоренски, Л. Шестов, Н. Берђајев), испитујући први пут естетичку димензију појмова у оквиру православља *(софијност, каноничност, теургија...)* посебну пажњу посветили су проблему *смисла* уметности.

У првим деценијама двадесетог века Хусерлова феноменологија досезала је до граница скоро невероватне популарности. Та популарност посебно је долазила до израза међу интелектуалцима посвећеним књижевном стварању, што је потврђивало тезу да је естетика филозофска дисциплина, и да филозофија може посредно и непосредно утицати на поједине облике уметничког стварања. Може се сасвим оправдано закључити да је Хусерлово присуство у земљама ван његове матичне постојбине тада понајвише било везано за Русију. О томе постоје бројна сведочанства, књиге, писма. Један од првих руских Хусерлових пријатеља, ученика и сарадника био је филозоф и естетичар Г. Шпет. Он је, примењујући ставове Хусерлове феноменологије, опредељен за метод „дијалектичке херменеутике“, испитивао „социјални смисао“, субјективну и објективну, чулну и натчулну димензију „физичке ствари“, и тако значајно допринео заснивању *онтолошке естетике.* Овај естетичар страдао је у стаљинистичким чисткама.

Посебну пажњу у руској естетици изазива име В. И. Вернадског, истраживача у области природних наука, који је двадесетих година двадесетог века објавио своје најважније радове. Полазећи од биологије он је настојао да у „космичким размерама“ оствари јединство природних и друштвених наука. Из биолошке основе проистиче психа, на којој почива „културна сфера“, научно и културно стваралаштво. Тако се дешава прелажење „биосфере“ у „ноосферу“ која, као нови појам, репрезентује целину човековог духовно-душевног бића, и која се наметнула као један од основних појмова у савременој руској естетици. Ноосфера је, са префиксом формираним зависно од основних научних усмерења (артосфера, семиосфера, концептосфера...) присутна у делима неких од најистакнутијих савремених руских естетичара и теоретичара.

Л. Виготски, упркос свом за научника кратком животу, такође је, двадесетих година прошлог века, оставио будућој руској естетици у наслеђе значајно естетичко дело. Реч је о *психолошкој* естетици, о њеној примени у проучавању књижевности и уметности у распону од психичких процеса, преко слике, до знака. Он је посебно пратио паралелни развитак психичких процеса и знаковних уметности, однос мишљења и речи као средстава језичког израза, информацијску, емоционалну и експресивну димензију слике, односно лика *(образ)*. Основао је школу *Виготски*.

Пропова *Морфологија бајке* (1928) фундаментални је методолошки допринос проучавању фолклора.

Треба поменути и В. Асмуса, филозофа, естетичара, теоретичара књижевности, који је прошао кроз бројна искушења у Стаљиново време. У свом раном периоду (прва деценија двадесетог века) објавио је књигу *Поглед на свет Л. Толстоја и филозофија Б. Спинозе.* Касније је објавио *Античку филозофију, Естетику класичне Грчке* и *Питања теорије и историје естетике.*

Двадесетих година прошлог века објављени су неки од најзначајних радова у историји руске естетике. Имамо у виду иновацијски карактер тих радова остварених у контексту знатно ширем од класичног значења естетике, темељних за будућу националну, руску естетику, али и за естетику будућности у целини. Прецизности ради треба рећи да је поменути период истовремено почетни десетогодишњи период нове, према називу државе назване, *совјетске* естетике, обележене стаљинизмом, чији су идеолошки критеријуми допринели да се неки од тих радова на прави начин обелодане тек више од пола века касније. Међу ауторима тих радова су двојица од најзначајнијих представника не само руске већ и опште естетике двадесетог века: А. Ф. Лосев и М. Бахтин. У њиховим радовима на прави начин је указано на изворну повезаност естетике и филозофије, и на неминовну интердисциплинарну упућеност те естетике другим наукама. Широко методолошки засновани радови ових научника истовремено су општетеоријски и аналитички оријентисани, тако да њихова *отворена* целовитост адекватно одражава велике могућности естетике као науке.

Лосев, који је преживео тегобе заточеништва у Сибиру, вишеструко је био везан за феноменологију, односно комуницирао је, можда више него сви други руски научници, са овом филозофијом и њеним творцем, Хусерлом. Он је то чинио из перспективе свога естетичког система, који је био филозофски осмишљен, док естетика није била у центру Хусерловог интересовања, али је његова филозофија, опет више него многе друге, садржала одговоре на суштинска естетичка питања. Изградивши чврсту методолошку позицију Лосев је, путем логике, допро до света *суштина*, које су,

уз *свест*, у центру и Хусерловог интересовања. У суштинама као рационалним елементима се, према његовом уверењу, на крају увек појављују ирационални, емоционални елементи („Меон“). Разликујући „безлични антички онтологизам“ и „осећање живота“ *(жизнечувствие)* у свету емпирије, Лосев је више аналитичке пажње усмерио на први од ова два појма, иако је у једној књизи планирао да и свет искуства подвргне истој пажњи, што није стигао. Дао је највећи допринос односу логике и естетике, чија историјска димензија (*Античка естетика* у 8 томова) уопште није ограничила његове максималне теоријске амбиције. На почетку је био под утицајем В. Соловјева, усвајајући његов термин „свејединство“. Као страсни поборник *дијалектике*, која га је одвојила од Хусерлове феноменологије, Лосев се са немачким филозофом спорио око неких питања која су имала карактер суштински филозофских дилема. (Тако се не би могло рећи да је у потпуности био у праву замерајући Хусерлу што, у духу дијалектике, није остварио „ејдетику везе“, јер такву ејдетику умногоме подразумева Хусерлов појам „интенционалност“. Такође, фаворизујући дијалектику, Лосев је сматрао да се ствари морају проучавати у току или процесу, а не после заустављања тога процеса, у њиховој статичности, за шта се с правом залагао Хусерл. Но и таква, на моменте пристрасна дијалектика Лосева може се сматрати великим доприносом једне логичко-филозофске дисциплине, и естетичким истраживањима.

Бахтин је пошао од „прве филозофије“ или филозофије Бића, не трагајући толико за целовитошћу тога Бића колико настојећи да укаже на његову слојевитост. Њега је интересовала филозофија живота као антропологија, култура као контекст језичке уметности (књижевности). Оваква, филозофска утемељеност Бахтинове теорије књижевности, подразумевала је његову привржености општој естетици као полазној дисциплини за једну *естетику књижевности*, чије је образложење написао у тексту из двадесетих година, објављеном пола века касније („Проблеми садржаја, материјала и форме у језичком уметничком стваралаштву“). Бахтиново заснивање естетике књижевности свакако има везе са синтагмом „естетика у покрету“ Бјелинског, но, он је први и једини до краја образложио научну основу те естетике. Критиковао је руске формалисте управо због занемаривања неизбежне опште естетике у теорији књижевности. Али, важна је и његова књига *Филозофија поступка*, која се, уз разликовање, може довести у везу са појмом „поступка“ у теорији руске формалистичке школе. Посвећујући подједнаку пажњу општој теорији и појединим писцима и њиховим делима, Бахтин је у будућа естетичка истраживања укључио читав арсенал на оригинални начин, филозофски и естетички објашњених појмова који се у књижевној теорији никако не смеју занемарити. Поред поменутог поступка, ту су и појмови: *биће-догађај, архитектоника, дијалоги-*

зам, хронотоп, културолошка херменеутика, културни детерминизам, форма, роман, јунак, карневализација... Сви ови појмови такође су на прави начин могли доћи, и долазе до израза тек после периода идеолошког притиска на руску естетику и теорију књижевности.

Не толико по схватању естетике колико по доприносу у области културологије као естетички усмерене дисциплине Лотман се на неки начин придружује подухватима Лосева и Бахтина, али тек у другој половини двадесетог века. То значи да је он деловао у другим, рецимо тако, друштвеним, културолошким, научним условима, који су можда захтевали одређене уступке, у смислу повлађивања недовољно објективним, помодним критеријумима. Остварујући своју професорску каријеру у познатом Тартуу, припадајући Тартуској школи, која је била максимално отворена за актуелна европска кретања, Лотман је био најпре под утицајем структурализма, радикалне структуралне лингвистике и теорије информације и комуникације, за које је у целини важила антиестетичка оријентација. Из тога односа проистекло је Лотманово поимање уметничког текста, које је умногоме превазишло ограничења исходишних теорија, али је његова дефиниција лепог („Лепо је информација“) исувише удаљена од суштинског, естетичког поимања овога појма.

Када је у Лотмановим истраживањима смањено присуство на било који начин заговараних ставова структуралне лингвистике о потпуној самосталности и самодовољности језичких знакова, започело је његово окретање културологији. Уместо фаворизовања *чистих* језичких знакова, тада долази до израза његово опредељење за поједине теме (на пример тема *смрти*) као културолошке феномене који отварају нове путеве и руској естетици и теорији књижевности.

Поред достигнутог нивоа аутохтоног теоријско-естетичког система, Лотманов допринос естетици мора се сагледати и у окиру *обнављања* руске естетике после Другог светског рата, обнављања у смислу ослобађања од естетици страних идеолошких критеријума. Посебна улога у том историјски важном покрету припада Јурију Борјеву, чија је деведесетогодишњица рођења недавно обележена у знаку јединственог естетичког подухвата у руском теоријско-историјском контексту. Јер, Борјев је имао водећу улогу у поменутом обнављању једне присилом заустављене или успорене богате естетичке традиције, али он је, истовремено, своја естетичка истраживања подигао на ниво једног сложеног естетичког система – каквих, и то је посебно важно, у данашњој кризи духовних наука има све мање. Преовлађују парцијална, релативношћу обележена естетичка истраживања у једној науци која се, нарочито у другој половини двадесетог века, готово систематски оспорава. Истовремено се естетика, са својом традиционалном врховном естетичком категоријом, *лепим*, непрекидно помиње, нарочито међу уметничким стваралоцима.

Каква је то, онда, естетика Борјева, која је, рекли смо, подједнако историјски и теоријски чврсто утемељена. Да бисмо је што прецизије дефинисали, употребићемо један филозофски појам за који се може рећи да је, као и естетика, данас готово у немилости. Реч је о *онтологији*, против које је, с једне стране, усмерено опште релативизовање свих вредности, са којом се, затим, неоправдано у потпуности поистовећује *метафизика*, а са једном и другом доводи у везу појам *апсолута*. Па ако метафизика заиста заслужује критички третман, ако је тај појам, у потпуности лишен дијалектике, остао затворен у своје круте границе, преостала је онтологија, тачније „нова онтологија", као и даље „наука о Бићу", као истовремено универзална и најобухватнија филозофска дисципина, па онда и врховни критеријум у духовним наукама. *Нова онтологија* је од естетике преузела појам врховног *идеала* супротног *апсолуту*, а истовремено се показује као облик *схематског* мишљења, које је, показали су примери у историји филозофије, суштински, а не формално усмерено.

Ако као основну одредницу естетике Борјева можемо употребити атрибут „онтолошка", онда то подразумева, поред поменуте универзалности и свеобухватности, и *систематичност*, доследност у окупљању свих елемената у, рекли смо, најширим границама Бића. Овај естетичар свестан је чињенице да је Биће, како мисли и Хајдегер, „магловит" појам, али да тај појам није, као апсолут, недоступан, него да му се може приступити преко његових „упосебљења", преко појединих „регионалних онтологија", или преко „онтичких" појмова, који нису прекинули везу са овим врховним појмом, као што је прекинута веза свих „ограничених" појединачних појава са апсолутом.

Отуда је у приступу „Естетском бићу", које је циљ свих естетичких истраживања Борјева, најделотворније најпре схематско мишљење, односно проналажење једне основне *схеме* у чијим границама се сабирају сва „упосебљења" „Бића као бића" (он хе он), Аристотеловог основног појма опште онтологије.

Већ на почетку својих теоријско-естетичких истраживања такву схему Борјев је пронашао, и прецизно приказао у укупном *односу* човека према другим људима, или према свету у целини. У центру тога односа је људски субјект („ја") око кога се, у виду концентричних кругова, постепено шире релације према другим појединачним субјектима („ти"), према другим, нарастајућим људским групама, до коначног, најобимнијег облика људске заједнице – човечанства („ми-сви").

Мора се одмах рећи да ова схема није чисто антрополошка, већ да подразумева чврсто јединство субјекта са простором света који га окружује. То је, адекватно уметности, или естетском, чулни,

увек различит доживљајно-сазнајни однос, који се у естетици изражава појединим терминима, или појединим *појмовима*, тако да је за овог естетичара, ван сумње, актуелна једна естетика као *историја појмова*, чијој је естетској димензији прикључена и димензија неизбежне стварности. Оваква усредсређеност на поједине појмове, сагледане наравно у ширем теоријско-историјском контексту, присутна је у двотомној *Естетици* овог аутора, преведеној на 30 других језика, и посебно, у *Енциклопедији естетике, теорије књижевности и теорије уметности*, која је недавно [2015] објављена.

Неколико чињеница сврставају ова издања у јединствене научне подухвате овог времена. Најпре, у првој публикацији, естетика је схваћена у најширим, интердисциплинарним релацијама а да притом није доведена у питање основна ауторова, *онтолошка* оријентација, односно да такву оријентацију није угрозио данас распрострањени еклектицизам. Другу пак публикацију је од почетка до краја написао *један* аутор, додајући, на крају сваког свог текста о појединим терминима и кратке цитате по њему највећих ауторитета, што је за било коју енциклопедију, по правилу обимну публикацију, више него реткост. Најзад, аутор је испољио посебну одговорност настојећи да, поред традиционалних, унесе бројне термине који се непрекидно појављују у све разуђенијој савременој уметности. Такође је, настојећи да буде што актуелнији, поједина издања своје *Естетике* и ове књиге непрекидно допуњавао.

Енциклопедију Борјева, волуминозну књигу, технички беспрекорно остварену, треба имати у виду због њеног капиталног садржинског профила, због мноштва ауторски, научно, до детаља спознатих и интерпретираних чињеница. Али она привлачи пажњу и због раскошне ликовне опремљености мање познатим, антологијски репрезентативним остварењима, одабраним имајући у виду најширу, светску ликовну продукцију.

Ако бисмо издвојили она остварења Јурија Борјева која, на различите начине, представљају значајан допринос савременим естетичким кретањима, међу њима би најпре требало указати на коначно спајање *естетике и теорије књижевности*. Та веза је не само оправдана у границама за ове две области иманентног уметничког стварања, већ је и природна с обзиром на чињеницу да Борјев естетику, попут Шарла Лалоа, сматра и науком и уметношћу. Овакав став аутор оснажује предајући се и писању поезије и прозе, и ликовном стварању, не само у смислу изградње једне личне већ и *објективне* естетике, с обзиром на његове успешне стваралачке резултате у том домену.

Посебну пажњу Борјев је посветио *естетичким категоријама*, доказујући да су оне за естетику од фундаменталног значаја, не само ако се има у виду њихово незаменљиво почетно присуство у кон-

кретном, непосредном уметничком стварању, већ и у смислу њиховог предводничког карактера у једној, чини се, све потребнијој методолошкој оријентацији *естетике* као науке. Пре свега, драгоцена је подршка овог естетичара естетском као „метакатегорији" која не потискује лепо и која омогућује да се естетика прошири на нове области с правом одузете прозаичној, од естетике потпуно отуђеној друштвеној стварности. Затим, нарочито „аналитике" *комичног* и *трагичног*, које је Борјев остварио у свом раном стваралачком периоду, указујући на помало заборављен аналитички приступ класичне естетике *лепом* и *узвишеном*, усмеравају естетику у правцу детаљног проучавања и других естетичких категорија, по многима такође присутних на самом почетку свих облика естетског и уметничког стваралаштва. Интензивну научну пажњу Борјева привлачили су појмови *естетски доживљај*, *херменеутика*, однос *уметности* и *стварности*, као и неки често омаловажавани правци *(социјалистички реализам)*; такође често, са негативним предзнаком, у јавности помињани „револуционари" (као Луначарски) који се, по њему, без предрасуда, из естетичке перспективе морају подвргнути објективном вредновању. Али, ништа мање нису за њега били важни поједини, устаљени до канона, појмови из далеке и ближе прошлости, као и новосковани, уметничком праксом често изнуђени термини наше савремености.

Све естетичке појмове Борјев је сагледавао као подједнако важне, као незаобилазне оријентационе тачке у временској перспективи естетичког искуства. Пратећи актуелност појединих естетичких појмова он је уводио нове термине, као што су *артосфера*, или *фолклор интелигенције*, термин коме је посветио посебну пажњу илуструјући га, као новооткривену естетску вредност, бројним примерима из богате ризнице руске националне естетике. Читаве мале студије аутор је посветио појединим терминима („акмеизам", на пример).

Наравно, Борјев је, иако по много чему водећи у покрету обнављања руске естетике, деловао заједно са више естетичких истраживача, који су давали посебне, оригиналне доприносе том, историјском покрету, и чија имена овде, сва, сигурно нећемо успети да наведемо. Поред поменутог Лотмана, скренућемо пажњу на имена аутора, теоретичара и естетичара, чија су се истраживања кретала у најширим границама културологије *(мит*, *религија*, *фолклор, архетипологија*, *дубинска психологија*, *књижевна теорија, лингвистика...)*, али најчешће имајући у виду интердисциплинарно схваћену естетику. Ретки међу тим истраживачима започели су своју делатност још у двадесетим годинама двадесетог века, остали су деловали у другој половини тога века, а неки су и данас веома активни у својој, широко схваћеној естетичкој оријентацији. Ево тих имена: Л. Столович (од почетка најближи сарадник Борјева), Ванслов, Е.

Мелетински, С. Аверинцев, М. Каган, Д. Лихачев, О. Фрејденберг, А. А. Тахо Годи, В. Бичков, Т. Радионова, В. В. Иванов, В. Н. Топоров, М. Епштејн, О. Кривцун... Ту су и млађи сарадници у појединим научним установама, посебно у Институту за светску књижевност, за који је везана научна каријера Борјева и у ком се, под његовим руководством, остварује значајни шестототомни пројекат *Теоријско наслеђе XX века*... Радови поменутих и других истраживача, од којих поједини заслужују посебну пажњу, уз заиста јединствено, обимно научно дело Борјева (преко 600 јединица појединачних текстова и књига), свакако су гаранција будућности естетике, која је под немилосрдним притиском рационалне филозофије и формалистичке мисли.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82

КЊИЖЕВНА историја : часопис за науку о књижевности / главни и одговорни уредник Светлана Шеатовић. – Год. 1, бр. 1 (1968/69)– . –Београд : Институт за књижевност и уметност, 1968– (Београд : Birograf comp). – 24 cm

Три пута годишње.

ISSN 0350–6428 = Књижевна историја
COBISS.SR–ID 55823

ISSN 0350-6428