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 „Г. д'Анунцио", Кјети-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 Малгоржата 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: Службени гласник, Београд. За издавача: Светлана Шеатовић. Ликовно решење: Соња Павловић. Прелом и припрема: Лепосава Кнежевић. Тираж: 100 примерака.

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

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

LVIII 2026 189

КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА

Часопис за науку о књижевности

ЧИТАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ: *Борисав Станковић 150 година касније – рецепција, текст и тумачење* (уредио Б. Чолак)

Бојан Чолак, Сто педесет година од рођења Борисава Станковића (9–10)

Роберт Ходел, Станковићева рецепција у Немачкој тридесетих година: између егзотизације и идеолошке интрументализације (11–23)

Горан Максимовић, Дјело Борисава Станковића у издањима сабраних и изабраних дјела и едицијама српске књижевности (25–50)

Александар С. Пејчић, *Ташана* Боре Станковића на сцени Народног позоришта (51–84)

Бојан Чолак, Поетички хоризонти поезије Борисава Станковића (85–111)

СТУДИЈЕ, ОГЛЕДИ, ПРИЛОЗИ

Корнелије Квас, Мистер Естли као фигура рационалне дистанце у роману *Коцкар* Ф. М. Достојевског (115–129)

Ана Петковић, Фатаморгана у Паризу: Шарл Бодлер и митопоетски простор римских песника (131–149)

Милан Н. Јањић, Између идеје и природе: подражавање код Дидроа и Платона (151–168)

Петар Грујичић, Театар (без) интелигенције (169–188)

Вук М. Петровић, Мотив Изидиног вела у доба идеализма (189–209)

Милица Мустур, Есејистичко-компаративна критика Светозара Кољевића (211–233)

Nikolina Gunjević Kosanović, Između mora i unutarnje tišine: egzistencijalna refleksija u lirici Caterine Felici (235–251)

Enrico Davanzo, Uno scrittore popolare. Ivo Andrić e la narativa di consumo (253–270)

Борјан Митровић, Пут ка мору – Андрићеви лиминални простори између Балкана и Јадранског мора (271–291)

Слободанка Ч. Шаренац, Поетичка функција постмодернистичких мотива књиге и библиотеке у роману *Ситничарница „Код срећне руке“* Горана Петровића (293–305)

ГРАЂА

Станиша Војиновић, Заборављени Вуков критичар Константин Н. Алексић (309–314)

КОНТЕКСТИ

Данко Камчевски, Нео у земљи чуда: Луис Керол, *Матрикс* и проблем језика (317–331)

Снежана Шаранчић Чутура, Партизанска поезија Бранка Ћопића у простору сцене, музике, радија, телевизије и филма (селективни подаци од четрдесетих до почетка осамдесетих година XX века) (333–358)

ОЦЕНЕ, ПРИКАЗИ, БЕЛЕШКЕ

Бојана Стојановић Пантовић, Песник као инструмент Божјег стварања (*Поетика Злате Коцић*. Ур. Светлана Шеатовић и Александра Секулић. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 2026, 258 стр.) (361–365)

Вељко С. Ивановић, Ухватити одлетелу птицу (Robert Hodel. *Ranjav i željan: Borisav Stanković – život i delo*. Priredila i prevela s nemačkog Mina Đurić. Beograd: Laguna, 2024, 364 стр.) (367–373)

Ана Д. Козић, Водич кроз тромплејски свет књижевности (Драгана Вукићевић. *Тромплејска бића фикције: бебе, вампири, оживљене статуе и читалац*. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2024, 358 стр.) (375–381)

Маријана Митрић, Опет то, али друкчије: од утврђених истина до аналитичких провокација и натраг (Саша Кнежевић. *Од пјевача ка пјеснику и натрај: аналекти о српском фолклору*. I. Бања Лука: Матица српска / Друштво чланова Матице српске у Републици Српској, 2025, 151 стр.) (383–389)

Павле Зељић, Кабинет куриозитета као топос, књига као космос (Andrew Hui. *The Study: The Inner Life of Renaissance Libraries*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2025, 304 стр.) (391–396)

Мирјана М. Бечејски, Десанка Максимовић између културног памћења и модерног читања традиције (*Поетика Десанке Максимовић: тематски зборник*. Ур. Јован Делић и Светлана Шеатовић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Задужбина „Десанка Максимовић“, 2025, 302 стр.) (397–402)

Снежана Пасер Илић, Вук Караџић као историјски и књижевни јунак (Бранко Златковић. *Мале приче о Вуку Караџићу* (*од 1825. до 1832*). Том I и II. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2024, I –325 стр., II – 383 стр.) (403–413)

Вида Давидовић, Поновно читање Бране Цветковића: уметник између канона и маргине (*Брана Цветковић у српској књижевности и култури: зборник радова*. Ур. Александар Пејчић, Ана Козић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2025, 392 стр.) (415–422)

Ива Тешић, Спасавање од заборава (Ђорђе Матић. *Спасени од бродолома: огледи о српској култури*. Београд: Орион Арт, 2024, 292 стр.) (423–426)

Лола Стојановић, Деконструкција граница поезије за децу и младе (Бојан Марковић. *(Не)могуће границе поезије за децу и младе: методички и рецепцијски аспекти*. Београд: Факултет за образовање учитеља и васпитача, 2025, 461 стр.) (427–430)

Урош Ристановић, Тумачење у пољу испод астрономије (Владимир Вукомановић Растегорац. *Над црном рупом: о „Црвеној планети“ Горана Коруновића*. Београд: Чигоја штампа, 2024, 129 стр.) (431–435)

UDK 82

LITERARY HISTORY No. 189

Journal of Literary Studies

READING TRADITION: *Borisav Stanković 150 Years Later – Reception, Text and Interpretation* (edited by B. Čolak)

Bojan Čolak, One Hundred and Fifty Years Since the Birth of Borisav Stanković (9–10)

Robert Hodel, Stanković's reception in Germany in the Thirties: Between Exoticization and Ideological Instrumentalization (11–23)

Goran Maksimović, The Work of Borisav Stanković in Editions of Collected and Selected Works and Editions of Serbian Literature (25–50)

Aleksandar S. Pejčić, Bora Stanković's *Tašana* on the National Theatre Stage (51– 84)

Bojan Čolak, The Poetic Horizons of Borisav Stanković's Poetry (85–111)

STUDIES, ESSAYS, CONTRIBUTIONS

Kornelije Kvas, Mr. Astley as a Figure of Rational Distance in F. M. Dostoevsky's Novel *The Gambler* (115–129)

Ana Petković, A Mirage in Paris: Charles Baudelaire and the Mythopoetic Space of Roman Poets (131–149)

Milan N. Janjić, Between Idea and Nature: Imitation in Diderot and Plato (151–168)

Petar Grujičić, The Theatre of (Non) Intelligence (169–188)

Vuk M. Petrović, The Motif of the Veil of Isis in the Age of Idealism (189–209)

Milica Mustur, The Essayistic-Comparative Criticism of Svetozar Koljević (211–233)

Nikolina Gunjević Kosanović, Between the Sea and Inner Silence: Existential Reflections in the Poetry of Caterina Felici (235–251)

Enrico Davanzo, The Popular Writer. Ivo Andrić and Pulp Literature (253–270)

Borjan Mitrović, The Road to the Sea – Andrić's Liminal Zones between the Balkans and the Adriatic Sea (271–291)

Slobodanka Č. Šarenac, The Poetic Function of Postmodernist Motifs of the Book and Library in the Novel *At the Lucky Hand* by Goran Petrović (293–305)

MATERIALS

Staniša Vojinović, Vuk's Forgotten Critic, Konstantin N. Aleksić (309–314)

CONTEXTS

Danko Kamčevski, Neo in Wonderland: Lewis Carroll, *The Matrix* and the Problem of Language (317–331)

Snežana Šarančić Čutura, The Partisan Poetry of Branko Ćopić in the Space of Stage, Music, Radio, Television and Film (selective data from the 40s to the beginning of the 80s of the XX century) (333–358)

(CRITICAL) REVIEWS AND NOTES

Bojana Stojanović Pantović, The Poet as an Instrument of God's Creation (*Poetics of Zlata Kocić*. Ed. Svetlana Šeatović and Aleksandra Sekulić. Belgrade – Trebinje, 2026: Institute for Literature and Art – Dučić's Poetry Evenings, 2026, 258 pp.) (361–365)

Veljko S. Ivanović, Catching a Flying Bird (Robert Hodel. *Wounded and Eager: Borisav Stanković – Life and Work*. Edited and translated from German by Mina Đurić. Belgrade: Laguna, 2024, 364 pp.) (367–373)

Ana D. Kozić, A Guide to the Trompling World of Literature (Dragana Vukićević. *Trompling Creatures of Fiction: Babies*, *Vampires*, *Animated Statues and the Reader*, collection of works. Sremski Karlovci / Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2024, 358 pp.) (375–381)

Marijana Mitrić, Again, but Differently: From Established Truths to Analytical Provocations and Back (Saša Knežević. *From Singer to Poet and Back: Analects on Serbian Folklore*. I. Banja Luka: Matica srpska / Society of Members of Matica srpska in the Republic Srpska, 2025, 151 pp.) (383–389)

Pavle Zeljić, The Cabinet of Curiosities as a Topos, the Book as a Cosmos (Andrew Hui. *The Study: The Inner Life of Renaissance Libraries*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2025, 304 pp.) (391–396)

Mirjana M. Bečejski, Desanka Maksimović Between Cultural Memory and Modern Reading of Tradition (*Poetics of Desanka Maksimović*: *thematic collection*. Edited by Jovan Delić and Svetlana Šeatović. Novi Sad – Belgrade: Matica srpska – Desanka Maksimović Foundation, 2025, 302 pp.) (397–402)

Snežana Paser Ilić, Vuk Karadžić as a Historical and Literary Hero (Branko Zlatković. *Little stories about Vuk Karadžić* (*from 1825 to 1832*). Volume I and II. Belgrade: Institute for Literature and Arts, 2024, I – 325 pp., II – 383 pp.) (403–413)

Vida Davidović, Rereading Brana Cvetković: An Artist Between Canon and Margin (*Brana Cvetković in Serbian literature and culture*: collection of works. Edited by Aleksandar Pejčić, Ana Kozić. Belgrade: Institute for Literature and Art, 2025, 392 pp.) (415–422)

Iva Tešić, Rescue from Oblivion (Đorđe Matić. *Rescued from Shipwreck: Essays on Serbian Culture*. Belgrade: Orion Art, 2024, 292 pp.) (423–426)

Lola Stojanović, Deconstruction of the Boundaries of Poetry for Children and Youth (Bojan Marković. (*Im)possible Boundaries of Poetry for Children and Youth: Methodological and Reception Aspects*. Belgrade: Faculty of Teacher Education, 2025, 461 pp.) (427–430)

Uroš Ristanović, Interpretation in the Field Below Astronomy (Vladimir Vukomanović Rastegorac. *Above the Black Hole: on Goran Korunović's "Red Planet"*. Belgrade: Čigoja štampa, 2024, 129 pp.) (431–435)

Читање традиције

уредио
Бојан Чолак

Борисав Станковић 150 година касније
– рецепција, текст и тумачење

ORCID 0000-0003-1197-4794 *Књижевна историја* (0350–6428), 58/189 (2026)

Бојан ЧОЛАК

btcolak@yahoo.com

Институт за књижевност и уметност, Београд

СТО ПЕДЕСЕТ ГОДИНА ОД РОЂЕЊА БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

Уводна реч

Обележавање сто педесет година од рођења Борисава Станковића представља прилику за ново сагледавање једног од најзначајнијих опуса српске књижевности. Иако је Станковићево дело већ више од једног века предмет интензивне критичке и научне рецепције, његова књижевност показује изузетну способност да изнова отвара различита истраживачка питања и подстиче нова читања. Управо због тога свака јубиларна година представља истовремено и подстицај да се, поред добро познатих интерпретативних путева, пажња усмери и ка оним аспектима његовог стваралаштва који су ређе били у средишту научног интересовања.

Тематски блок који је пред читаоцем доноси четири рада различитих методолошких усмерења, повезана заједничком намером да се поједини сегменти Станковићевог дела и његове рецепције сагледају из нових или недовољно истражених перспектива. Заједничка нит ових студија није усмерена ка поновном потврђивању већ утврђених судова о месту Борисава Станковића у српској књижевности, него ка преиспитивању појединих питања која се тичу његовог присуства у различитим културним срединама, историје његових текстова, начина њиховог преношења и тумачења, као и самих почетака његовог књижевног обликовања.

Тематски блок отвара студија Роберта Ходела, која се бави рецепцијом Станковићевог дела у Немачкој тридесетих година XX века. Анализирајући околности немачког издања *Нечисте крви* и културноидеолошке оквире у којима је роман тумачен, аутор показује како је Станковићево дело било укључивано у шире представе о Балкану, народној култури и националном идентитету. На тај начин питање рецепције постаје и питање начина на који различите културе конструишу слику о књижевном делу и средини из које оно потиче.

Следи рад Горана Максимовића посвећен месту Борисава Станковића у издањима сабраних и изабраних дела, као и у репрезен-

тативним едицијама српске књижевности. Пратећи развој приређивачких концепција и издавачких пракси, аутор истовремено реконструише историју једног од најзначајнијих процеса у културном животу сваке националне књижевности – процес канонизације. Студија показује да историја издања није само библиографско питање, већ важан део разумевања начина на који се обликује и одржава културно памћење једног писца.

Рад Александра Пејчића усмерен је ка драми *Ташана* и њеном сценском животу у Народном позоришту. Полазећи од односа између драмског текста и позоришне изведбе, аутор разматра рецепцију различитих поставки, питање интегралности драмског текста и последица које су сценске интервенције имале на разумевање овог дела. Уз то, пажња је усмерена на драматуршке, поетичке и текстолошке особености *Ташане*, чиме се отвара простор за ново вредновање једног текста који је дуго стајао у сенци *Кошта̄не*.

Последњи рад враћа се самом почетку Станковићевог књижевног пута и усредсређује се на његову рану поезију. Полазећи од корпуса песама насталих претежно у гимназијском периоду, анализа настоји да покаже како се већ у тим текстовима обликују поједине тематске и поетичке структуре које ће касније добити сложеније облике у прози и драми. Такво читање рану лирику издваја из оквира биографске занимљивости и омогућава њено сагледавање као важног дела процеса Станковићевог књижевног самообликовања.

Посматрани заједно, радови окупљени у овом тематy образују својеврсну целину која обухвата различите фазе и облике живота једног књижевног дела. Од питања рецепције у иностранству, преко издавачке и текстолошке историје, до драмске интерпретације и самих песничких почетака, они показују да Станковићево стваралаштво остаје отворен простор за нова истраживања. Уједно, ови прилози подсећају да разумевање великог писца не почива искључиво на тумачењу његових најпознатијих дела, већ и на истраживању путева њиховог настајања, преношења, читања и вредновања.

Управо зато овај тема̄т не представља само пригодни омаж великом јубилеју. Он сведочи о континуитету и виталности савремених Станковићевих студија, показујући да и данас постоје важна питања која захтевају нова читања, нову грађу и нове методолошке приступе. Сто педесет година од рођења Борисава Станковића његово дело остаје једно од кључних места српске књижевне традиције, али и живо истраживачко поље у којем се непрестано успостављају нови односи између текста, културе, историје и тумачења.

ORCID 0000-0001-5896-584X
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.1

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
оригинални научни рад
821.163.41.09 Станковић Б.
821.163.41.09-1:398(430)"1935"

Роберт ХОДЕЛ

robert.hodel@uni-hamburg.de

Универзитет у Хамбургу
Институт за славистику

СТАНКОВИЋЕВА РЕЦЕПЦИЈА У НЕМАЧКОЈ ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА: ИЗМЕЂУ ЕГЗОТИЗАЦИЈЕ И ИДЕОЛОШКЕ ИНСТРУМЕНТАЛИЗАЦИЈЕ

Апстракт: Рад анализира рецепцију дела Борисава Станковића у Немачкој тридесетих година XX века, с посебним освртом на идеолошке оквире који су је обликовали. Полазећи од немачког издања романа *Нечиста крв* (1935) показује се да је његово дело често тумачено у кључу „народњачке" *(völkisch)* идеологије, кроз категорије егзотизације и неопримитивизма. Указује се на континуитет оваквих интерпретација од Првог светског рата до културне политике националсоцијализма, као и на њихову амбивалентност. Истовремено, рад показује да Станковићева поетика, усмерена на емоционалну и универзалну димензију људског искуства, одолева редукцији на национално-типолошки модел, што доводи у питање идеолошка читања његовог дела.

Кључне речи: *Нечиста крв*, рецепција, немачка књижевна сцена, тридесете године XX века, *völkisch* идеологија, неопримитивизам, егзотизација Балкана, културна политика, националсоцијализам, књижевна интерпретација

Роман *Нечиста крв* први пут је објављен у Немачкој 1935. године под насловом *Hadschi Gajka verheiratet ihr Mädchen* [sic!][1] у преводу Саве Д. Зеремског. Ово издање представљало је први том едиције „Библиотека југоисточна Европа. Народи и земље у песми и слици" ("Bücherei Südost-Europa. Völker und Länder in Dichtung und Darstellung") у издању минхенске издавачке куће Ланген и Милер (Langen & Müller). Године 1941. појављује се и друго издање, с коригованим насловом: *Hadschi Gajka verheiratet sein Mädchen (Хаџи Гајка девојку удава).*

1 Наслов првог превода полази од тога да је хаџи Гајка жена. Већ 1922. године се, у *Agramer Tagblatt*, појавио у наставцима немачки превод Нечисте крви под насловом *Unreines Blut* у преводу Јосипа Шлегела (Josip Schlegel), *Agramer Tagblatt*, 37/1922, 10-119, 12.1.-4.5.

На корицама првог издања истакнути су цитати двојице критичара који указују на рано рецепцијско вредновање романа у немачком културном простору. А. Ст. Јотић, директор гимназије у Алексинцу, роман одређује као „наш најбољи модерни роман“ *(Unser bester moderner Roman)*, док др Г. Геземан, професор Немачког универзитета у Прагу, истиче да је реч о „приповедачу највишег ранга“ *(Ein Erzähler ersten Ranges)*.

Изнад ових цитата налази се програмски интонирана карактеризација дела, која српску културну и друштвену стварност представља у егзотизујућем и типизирајућем кључу:

> У овој књизи српског песника отвара се један шаролик свет: Србија као земља *исконских обичаја и страсти*, као земља *херојских* људи *високог националног осећаја* и самопоуздања (курзив овде и даље Р. Х.).

Сличан идеолошки и реторички тон уочава се и у предговору др Франца Тирфелдера, генералног секретара немачке Академије, у којем се артикулише шири културно-политички оквир у који се смешта појава овог издања. Тирфелдер истиче да је Немачка током протеклих седам векова упућивала „десетине хиљада људи“ јужно од Дунава, у просторе југоисточне Европе, призивајући при томе идеју раног германског присуства на тим територијама, још од времена „народног (völkisch) буђења“, када су се германска племена простирала све до Црног и Јадранског мора.

У том контексту, савременој Немачкој приписује се задатак обнављања и продубљивања веза с „народним културама југоистока“, при чему се Балкан представља као простор у којем су очуване наводне органске везе „крви и тла“ *(Blut und Boden)*, као и изворна народна самосвест, херојски етос и сеоска укорењеност, супротстављени „разарајућој“ урбаној цивилизацији. Истовремено, подвлачи се уверење у „непрестано духовно оплођивање“ подунавских земаља немачком културом, уз признање да су се у тим срединама развиле и самониkле поетске традиције, иако под утицајем „страних“ и „не увек раси примерених“ *(artgemäß)* културних образаца.

Овај програмски предговор завршава се апелом да новопокренута књижевна серија допринесе „приближавању суштини народа“ који су, како се тврди, судбински повезани с немачким народом у оквиру средњоевропског простора, уз наглашавање да се истинско пријатељство може засновати једино на узајамном познавању (Станковић 1935: 5–7).

Историјски и институционални оквир у који је Станковић овим издањем уведен, Шалер описује као значајно померен у односу на претходни период: док је пре 1935. године истраживање југоистока било усмерено превасходно на перципирану „претњу Немству“, након те године у први план долазе доприноси немачких етничких

група, да би од 1943. године југоисточни институт већ био интегрисан у структуре Главног уреда за сигурност Рајха (Schaller 2006: 272).

Идеолошка усмереност издања из 1935. године показује се као недвосмислена: наглашавају се *народно (völkisch)*, *сеоско* и *херојско*, као кључне одреднице балканских култура, које се притом интерпретирају као подстакнуте германским утицајем и супротстављене декадентној урбаној цивилизаицји. У том контексту, појам „народно/народњачко" *(völkisch)* већ је у то време носио изразито идеолошки профилисано значење, обележено националистичким и антисемитским импликацијама, будући да је још у оквирима Немачког царства Свенемачко удружење (Alldeutscher Verband) доследно афирмисало пангермански национализам заснован на концепту „крвне заједнице" утемељене у идеји биолошког наслеђа.

Даљи развој појма добро је познат: од 1920. године партијски орган НСДАП-а издаје *Народни посматрач (Völkischer Beobachter)*, док се од 1933. термин *народни (völkisch)*, односно *немачконародни (deutschvölkisch)* употребљава као синоним за националсоцијалистички (Benz 2006: 26).

Иако се у предговору издања из 1935. године у први план још увек поставља фигура „племенитог дивљака", већ и формулације о „културним утицајима који нису увек примерени раси" сигнализују идеолошку матрицу која ће убрзо довести до радикализације искључивости и институционализације непријатељства.

Амбивалентан однос немачких уредника према Балкану – између дивљења и презира – уочава и Момчило Селесковић. У тексту „Бора Станковић и Немци", објављеном 27. априла 1935. у листу *Правда* (XXXI/1935, бр. 10952, стр. 16), он истиче:

> Тзв. регионализам, тј. враћање од проблема човека који не станује у метрополи, карактеристичан је не само за књижевност данашње Немачке, где је он више мање наређен одозго, него донекле и за књижевност Француске, где је у делима писаца као што су Џоно (Giono), Шатобриан (Chateaubriand), Пура (Pourrat), Шамсон (Chamson) и др. донео лепа плода. Свакако да је овај „регионализам" Станковићев и био разлог што му је дело сада издато у немачком преводу.

Полазећи од таквог увида, Селесковић превод *Нечисте крви* тумачи као део ширег унутрашњег немачког интересовања, које именује термином „регионализам". У општем идеолошком оквиру, тај појам означава преоријентацију ка колективном националном идентитету, у Немачкој артикулисаном кроз доктрину „*Blut und Boden* (крви и тла)". У складу с том идеологијом, тежиште књижевног приказивања помера се с универзалних антрополошких тема – љубави, зависти, себичности, друштвене неједнакости, тежње ка слободи или одговорности према заједници – ка специфичностима појединачног народа. Писац се, у том смислу, поима као тумач колективног

менталитета, чији се „најчистији“ облик проналази у сеоској, традиционалној средини.

Оваква ренационализација друштва, тесно повезана с процесима рехијерархизације, била је широко распрострањена у Европи (као и у Сједињеним Америчким Државама) током касних двадесетих и тридесетих година XX века. Стога не изненађује што се готово сви преводи *Нечисте крви* настали пре Другог светског рата – изузев чешког из 1920. године и немачког (аграмског) из 1922. године – уклапају у исти временски хоризонт: 1928. и 1930. године објављују се прво и друго издање италијанског превода (у периоду када се Италија, од 1925. године, консолидује као диктатура под Мусолинијевим вођством), 1934. следи словеначки превод, 1939. бугарски, пољски и словачки, а 1940. француски.

Као и немачко издање из 1935. године, и италијански превод Умберта Урбанија – који је већ након две године распродат, и потом објављен у другом издању у оквиру угледне миланске издавачке куће Casa editrice Bietti – био је пропраћен карактеристичним рецепцијским одјецима у штампи. Тако Либро Бенко у листу *Il Piccolo della sera* (Трст, 11 јула 1928) истиче: „Доиста је један велики роман. [...] Већ од првих страница осваја те сјајни ориентални колорит.“ Марко Касалино у часопису *Fiera letteraria* (Милано, 28 септембар 1928) наглашава: „Софка затрављује, осваја и измиче. Њезина лепота постаје запреком срамотној похоти свекра. Станковићево настојање да прикаже потезима црвеног сјаја и победоносне пожуде варварски еротизам својих лица, јест постојано и потпуно.“ Слично томе, *Il Resto del Carlino* (Болоња, 7 јула 1928) уочава да је реч о новом свету „за нас, у који нас Станковић брутално уводи, да нам открије, са једном линеарном простотом, занимљиву психологију једне расе[2] која је настала од разних народа, која обухвата најздравије животне мотиве и најпоремећеније енергије скупа са притиском најтежег фатализма и са знаковима распадања и пропасти.“

У том смислу посебно је индикативан наслов текста који је 1924. године објавио сам преводилац Умберто Урбани: „Borisav Stanković, il creatore dei tipi balkania“ (*L'Europe orientale*, 1924, № 5, 246–250; објављено и у *Трговинском гласнику*, XXXIV, 1924, бр. 144, 28. јун, стр. 2, под насловом „Бора Станковић креатор балканских типова“). Очигледно је да се Урбани ослања на Станковићеву прозу из *Београдских новина*, објављивану у рубрици „типови Балкана“.

2 Упор. A. Cronia: Boris Stanković, Sangue impuro, unica traducione autorizzata dal serbo di Umberto Urbani, con prefazione di Silvio Benco, Milano, 1930, Bietti, pag. 256, L. 5; *Europa Orientale*, XIII, 1933, 95: „Ed è un successo che ben si merita il «Sangue impuro» dello Stanković e che in pari tempo fa onore anche al gusto dei suoi ammiratori italiani. Perchè lo Stanković, è il migliore romanziere jugoslavo moderno, scrittore di *razza*, robusto, vigoroso, efficacissimo.“ (И то је успех који Станковићева *Нечиста крв* заслужује и који уједно части и укус његових италијанских поштовалаца. Јер Станковић је најбољи модерни југословенски романсијер, писац од *расе*, снажан, енергичан, веома ефектан.)

Иста етничко-културна перспектива препознаје се и у Урбанијевом чланку од 28. октобра 1927. у листу *Il Piccolo della sera* (цит. према *Време*, 8. децембар 1927, бр. 2144, стр. 2: „Европска штампа о Бори Станковићу“), где се каже:

> Његов примитивски и бестрастни гениј продро је у срж мистерије љубави примитивске, ориенталске, балканске. Он је творац типова балканских и анализатор троструке психе турско-јелинско-словенске са полуострва које представља крај Европе и почетак Азије.
>
> Станковић је у интимној есенцији својој гениј универзални, коме се јелинска фантазија, турска чулност и страсност и словенски мистицизам међусобно мешају и муте у срцу као хаос балкански који се гаси само вином и крвљу.[3]

Иако исписани с изразитом симпатијом и дивљењем према врањанском писцу, ови редови сведоче о одјецима авангардног неопримитивизма, који је, кроз негацију „цивилизације“, настојао да досегне универзално и општељудско. Урбанијево тумачење тако ступа у атмосферску сродност с концептом „барбарогенија“ Љубомира Мицића, „звездним језиком“ Велимира Хлебникова, као и идејом „матерње мелодије“ Момчила Настасијевића.

Међутим, ако се има у виду да се фрањевачки монах Урбани већ 1922. године прикључио италијанској фашистичкој партији, његов наизглед „романтичарски“ поглед на Балкан добија и извесну злослутну димензију. То, наравно, не значи да се романтизација Балкана касних двадесетих година нужно трансформише у националфашистичку идеологију, али она несумњиво остаје на граници могућег прелаза ка националистичком тумачењу културе и друштва.

Супротан пример пружа немачки политичар, историчар и познавалац Балкана Херман Вендел (Hermann Wendel, 1884–1936), који је током балканских ратова боравио у Србији као дописник социјалдемократског листа *Vorwärts [Напред]*. У чланку објављеном 24. октобра 1927. у *Frankfurter Zeitung* (цит. према: *Време*, VII, 1927, бр. 2108, стр. 2), он са жаљењем констатује да је „највећи модерни књижевник српски“, Бора Станковић, у Европи тек „празно име“, додајући:

> У његовим причама оживљује у пуној снази старо Врање које је ишчезло и ишчезава. Свет један који проповедна литература још није познавала. Свака страна буја *локалном бојом;* људи се служе старовременском фразом, од крви им ври Ислам и Словенство, Исток и Запад, прошлост и садашњост. У форми је писац и грешио и подсећао на генијалног аналфабета, који није учио стилистике, али читалац све то заборавља под утицајем снажног флуида приказивања и *īоūово дивљачке снаīе сūваралачке.* [...]

3 https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_EA14D129E93A8F6C7A1935AA12C320B4-1927-12-08

О роману *Нечиста крв* Вендел даље пише:

> У овоме је исти проблем као у „Буденброцима“: дегенерисање престарелог плутократског сталежа, и смена патрициске шихте шихтом скоројевићких плебејаца могла је роман завести у област социјалнога, али ништа од свега тога није желео песник, који се, простачки и примитивно, уклањао свакој „литератури“ и „теорији“. Он је хтео само да ствара, слушајући једино потмуо глас своје крви, и оно што је отуд произишло, било је једна најособењачнија творевина у светској литератури. *Ваљак модерне цивилизације* који све *исправњује* *йрезирао* је те животарио, разочаран и огорчен, у Двадесетом Веку, поред америкaнских облакодера, у ниском јадном кућерку дунавског предграђа, у близини обудовеле крчме „Код Три Шешира“, која му је била прибежиштем, можда и сувише честим. И његова изненадна смрт као да је протест напретку, који он можда није схватио, а у сваком случају презирао.

И код Вендела се, дакле, уочава исти вредносни распоред: негативно конотирани „ваљак модерне цивилизације, који све изравњује“ супротстављен је позитивно обележеној „локалној боји“ и „готово дивљачкој снази стваралачког“ израза. Међутим, за разлику од Урбанија, Вендел након 1933. године емигрира у Француску, где постаје сарадник социјалдемократског егзилантског листа *Neuer Vorwärts*.

Венделу и Урбанију – као и ширем интелектуалном струјању које значајне подстицаје црпи из авангардног неопримитивизма, а делимично се улива у тоталитарне национализме тридесетих година – заједничко је померање фокуса са појединца као центра антрополошког интереса. Уместо космополитског грађанина, усмереног ка личном испуњењу, што је још увек било карактеристично за прву половину двадесетих година, у први план ступа колективни, национално дефинисан идентитет. Овај регресивни заокрет додатно је убрзан и учвршћен последицама светске економске кризе.

Регресивност овог процеса може се сагледати и у историјској перспективи: модел идентификације, конституисан у доба романтизма и још увек способан да носи одређене демократске потенцијале, у контексту Првог светског рата бива радикално изопачен. У „Великом рату“ колективни идентитет нације, постављен изнад права и слобода појединца, поприма статус готово апсолутне норме. Илустративни су примери Карла Либкнехта (Karl Liebknecht), осуђеног 1916. године на четири године затвора због „ратне издаје“, као и пацифисте Бертранда Расела (Bertrand Russel), који је исте године лишен професорског места на Универзитету у Кембрицу и осуђен на шест месеци затвора.

И као у сваком ратном сукобу, и у „Великом рату“ језик постаје симптом дубоко измењених и изврнутих односа. Илустративан је пример једног од „најуспешнијих“ пропагандних слогана аустријске

кампање, који је формулисао Феликс Салтен, сарадник ка-унд-ка ратне пропаганде: „*Свако тане – Рус мање (Jeder Schuss ein Russ!) – сваки тоūуз мање Француз! (jeder Stoß ein Franzos!) – Сваки рез један Енīлез! (Jeder Tritt ein Britt!) – Србија мора да се ūоубија! (Serbien muss sterbien!)*“. У оваквој реторици, једнина означава читав народ: појединац и колектив бивају сведени на истоветност.

Поставља се, међутим, питање какве везе овај модел има са Станковићем: Да ли је и његово писање у *Беоīрадским новинама* било читано у истом национално-колективном кључу? Јовичић (Станковић 1987: 295–296) наводи више разлога који су Станковића навели на сарадњу с окупаторима: материјална нужда петочлане породице која се из Ниша вратила у опљачкан дом, опасност од поновне интернације у случају одбијања сарадње, могућност да настави да делује као писац објављујући већ постојеће текстове, као и уверење да га је српска елита приликом повлачења у Црну Гору – занемарила.

Истовремено, одређене околности и ранији контакти могли су додатно утицати на његову одлуку. Станковић је, наиме, већ на прелому векова сарађивао са сарајевским листом *Нада*, који су уређивали Коста Херман и Силвије Страхимир Крањчевић, док му је током рата, док је био у Дервенти, др Душан Мандић омогућио да објави причу „Луди Риста“ у *Сарајевском лисūу*, обезбедивши му притом и повлашћене услове боравка у војној болници. У том светлу, ни каснији поступак – обраћање Херману, који је у међувремену, у оквиру „гувермана“, водио Политичко одељење, са молбом за ослобађање из интернације (тачније конфинације) – не делује као неочекиван, већ као донекле логичан наставак раније успостављених веза.

Но, вреди размотрити и трећу димензију овога питања. Чак и уколико се Станковић идентификује са српском страном, код њега изостаје онај тип националног осећања које свет дели на јасно разграничене категорије „хероја“ и „издајника“. О томе сведочи и писмо упућено Херману:

> Писао сам му и молио га да се заузме или да се пустим кући или да ми се допусти да са својом породицом одем у своје родно место у Врање, макар и под Бугаре. (Јао, какве ли ћу грдње извући од наших „патриота“!) (Станковић 1987: 26).

Овај исказ отвара могућност различитих тумачења: да ли је Станковић био снажније везан за завичајни простор него за државни оквир, или је, пак, полазио од прагматичне претпоставке да ће целокупна територија ионако бити окупирана, те да су шансе за опстанак његове породице у Врању веће.

Сличну дистанцу према ратном искуству открива и аутобиографска белешка коју Огризовић наводи у предговору загребачком издању *Нечисūе крви* из 1917. године, где Станковић пише:

> За време ратова као референт Црквенога одељења министарства Просвете [...] био сам поштеђен од војништва и учествовања у ратним напорима и грозотама. Мада ми се давала прилика, да тобож скупљам утиске и импресије ратне, увек сам избегавао и срећан сам што нисам присуствовао (Станковић 1985: 65).

На једном месту у незавршеној приповеци *Печал* (постхумно објављена 16. августа 1928. године у *Српском књижевном гласнику*), налази се значајна аутопоетичка напомена:

> Замерало ми се што сам оне типове назвао балканским а не српским. Ја признајем да сам одувек, а не тада, осећао да су у мојим радовима највише усредсређене опште карактерне црте људи и прилика Балкана. Јер, да нема у њима нечега општега, балканскога а не сасвим провинцијалног, врањског, као што једнако критичари наглашавају, откуда да се „Коштани“ са истим одушевљењем и разумевањем, осећајући у њој нешто своје, рођено, пљеска како у Београду, тако у Софији, Скопљу, Мостару, Сарајеву, па чак и у Сплиту? (Симоновић 1982: 6).

Још експлицитније Станковић формулише свој став у разговору с Бранимиром Ћосићем (1903–1934), објављеном 12. марта 1926. године у листу *Политика*, одговарајући на питање зашто више не пише и живи повучено:

> Ствар је у овоме: ако човек не може да даје увек нешто боље и јаче него што је раније давао, најбоље је да не даје ништа. После, ви сте млади, ви то не можете разумети, али је по среди и рат. После ових грозота, како мора ономе, који је видео сву несрећу и разумео је, који је видео крв, срушене вароши, помрлу децу, поубијане мужеве, упропашћене жене, како мора ономе да изгледа ништаван сав човеков напор. Каква уметност, каква књижевност! Шта она ту може да учини, како да оплемени оно што се не да оплеменити: искасапљене људе, просута црева, крв?... А ми који смо били ту и видели, не можемо да идемо даље и да пишемо о другоме: сва та грозота је присутна [...] свему је томе крив један рђаво схваћен национализам! Оно што се зове: бугарофилство, германофилство, србофилство... А зашто? Чему? (Станковић 1987: 261).

У томе контексту разумљива је и оцена Велибора Глигорића да је „Станковић у суштини анационалан“, уз даље објашњење:

> Превасходно чулник, он није за земљу везан једним осећајем заједнице, крвном везом сродништва и братства нити историјом прадедовских борби, он је за земљу везан чулима, њеном прашином, њеном грбином. (Станковић 1985: 104)

Уколико се новообјављени Станковићеви текстови у *Београдским новинама* читају не према месту њиховог настанка, већ према садржају, постаје јасно да се они органски уклапају у целину његовог опуса. Они настављају тематску линију већ назначену у раним при-

поветкама, као што су „Увела ружа“ или „Покојникова жена“, а потом развијену у циклусу *Из моīа краја* и познијим текстовима: реч је о имплицитној, снажно емотивној друштвеној критици која, с једне стране, осветљава беду сиромашних, а с друге – све израженије полемички – разобличава деспотске облике понашања.

Тај полемички импулс први пут се у пуној јасноћи јавља на крају приче „Наза“, где се драматично сукобљавају правда и друштвена хипокризија: док је јунакиња, која жели да освети силовану и мртву ћерку, затворена, њен злочинац бива часно сахрањен: „Пратња била сјајна. Сва варош. Сви свештеници. И чираци, рипиде. Чак и деца из школе била“ (Станковић 1956 II: 90).

Сличан саркастични и критички тон обележава и приповетке „Јово-то“ (1909) и „Госпо'н Таса“ (1906), при чему се стиче утисак да се код Станковића постепено појачава разочарање стварношћу. Сензуално-елегични карактер раних љубавних прича уступа место ироничном и сатиричном тону, који сведочи о све израженијој дистанци према друштвеном окружењу. Управо у том књижевно-егзистенцијалном оквиру треба читати и прозне цртице „Под окупацијом“, настале током и непосредно након Првог светског рата, у којима се, често с дозом саркастичне ироније, приказују сугрaђани који се представљају као велики родољуби, а истовремено се богате на рачун сиромашних.

Станковић, дакле, и у ратном периоду остаје доследан сопственој поетици. Ипак, та чињеница не искључује могућност да су поједини његови текстови били накнадно инструментализовани у пропагандне сврхе. О томе пише Ђорђевић:

> Они су излазили у рубрици „Балкански типови“ [касније у рубрици „Београдске шетње“] и злоупотребљени су да би учврстили став германских читалаца о Србима, али и другим балканским народима, као с једне стране заосталим и примитивним људима које цивилизација није дотакла, а с друге стране о тзв. „племенитим дивљацима“. (2018: 69)

Према Ђорђевићу (Исто), симптоматичан је и извештај „По Балкану“ једног аустријског официра с југа Србије, објављен у мају 1916. године у *Беоīрадским новинама:*

> Шта ли мисле ови примитивни о нама? Да ли нас сматрају као неке недостижне величине, или као смијешно изопачење њихове представе о човјеку? Бојим се да не буде ово друго. Ми смо на Оријенту, а оријенталац презире странца: муслимани зато што није исте вјере, а остали стога, што им је то опште својство. Али нека. Ми ћемо прије научити да њих разумијемо – но они нас! То је њемачки обичај („По Балкану“, 1916: 2).

Из оваквих текстова постаје јасно да је „народно (völkisch)“ тумачење Балкана тридесетих година имало своје дубље претходнице већ у дискурзивним обрасцима Првог светског рата.

Опасност да се „романтична“ слика Балкана, какву нуди издање *Hadschi Gajka verheiratet ihr Mädchen*, може преокренути у сопствену супротност, уочава и Селесковић. Он наводи четири немачка приказа Станковићевог дела: у *Deutsche Allgemeine Zeitung* (9. децембар 1934, др Тирфелдер), у часопису *Der Nahe Osten* (20. децембар 1934, анонимни аутор), у *Geistige Arbeit* (20. јануар 1935, проф. Геземан) и у *Klingsor* (јануар 1935, Хајнрих Цилих):

> Сви приказивачи признају, без икаква ограничења, изванредно велику књижевну вредност дела које, како вели др Тирфелдер, треба да буде светски признато. Они жале што су, како каже анонимус из *Der Nahe Osten*, „пред капијама Немачке дејствовали велики песници, достојни светског гласа“, а да Немачка о њима до сад чак ни имена није знала. Разлог томе је, по истом анонимусу, што је немачка јавност о блиском Истоку познавала до сад само једну лажну карикатуру. Али су сада, по речима проф. Геземана, прошла времена у којима је Словенски Балкан Немцима био непознат или наопако познат. Овим речима проф. Геземан само понавља, у блажем облику, као што је већ казао у својој недавно изашлој књизи *Der montenegrinische Mensch*, на име: да су нас Немци раније „дифамисали“ од оног тренутка када смо им постали „политички незгодни“. Ово отворено признање може немачком научнику само на част да служи. [...]
>
> Па ипак постоји, и у овој новој оријентацији, опасност да нас Немци не схвате опет само једнострано. Они, разуме се, траже у нама и у нашој земљи пре свега оно што код себе не могу да нађу, на име: егзотичност. Опасност је да они при томе не превиде да та егзотичност и тај „регионализам“ и за нас саме претставља, – па жалили ми то или не, – само прошлост. И за нас саме је напр. љубав коју описује Станковић једна, како каже проф. Павле Поповић, „чудна“ и „источњачка“ љубав. Штета би, дакле, било ако би нас Немци сада идентификовали само са егзотиком. Још већа штета би била ако би та егзотика била намештена и оперетска, као што је то случај у неким филмовима о нама. Немци нас неће свестрано упознати, ако затворе очи пред основним стремљењем нашим и наше државе које се састоји у томе што тежимо да изађемо из регионализма и да сазидамо савремену заједничку кућу.

Да је већ 1935. године представа о „заједничкој кући“ била у великој мери илузорна, показују и интервенције немачког издавача. О томе непотписани аутор у листу *Време* од 30. октобра 1934. године (стр. 8)[4] у тексту „Необичне перипетије око издавања *Нечисте крви* Боре Станковића на немачком језику“, пише:

> Одједном, ко зна из каквих разлога, издавачи [Алберт Ланген и Георг Милер] су се обратили преводиоцу једним љубазним писмом молећи га да промени своје – име. Г. Давидовић се дуго питао зашто. Али, између редова он је могао да назре отприлике шта се при томе захтеву имало на

4 https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_EA14D129E93A8F6C7A1935AA12C320B4-1934-10-30

> уму. Издавачи су људи који гледају свој посао и профит, и свакако да је њима било стало да публика, која ће добити роман у руке не посумња у чистоћу крви преводиоца... Име „Давидовић“ изгледало је, дакле, пореклом јеврејско. [...]

Проблематизација није обухватала само преводиочев идентитет, већ и сам наслов романа. У другом тексту, објављеном 19. новембра 1934. године у *Времену*, под насловом „Борба око наслова *Нечисте крви* пок. Боре Станковића још траје мада преводилац предлаже да наслов гласи – *Софка*“, вероватно исти аутор бележи:

> Други проблем је био много тежи: наслов самога романа „Нечиста крв“ мало је незгодан у Немачкој где се сада ради на пречишћавању крви уопште. И око тога наслова настала је права борба, пошто се преводилац није нашао компетентним да мења наслов покојног аутора. (1934: 5)

Иако је, напослетку, постигнут известан компромис, сама расправа сведочи о идеолошком притиску који је пратио рецепцију дела. Немачки професори и књижевници, како се наводи, полемисали су око тога да ли је прикладније решење „Софка“, „Балканска крв“ или неки „неутралнији“ наслов, попут *Mädchen aus Wranje [Девојка из Врања]*. Ове дилеме јасно показују у којој мери су културни и књижевни критеријуми били подређени ширем идеолошком хоризонту времена.

Но какве су уопште везе између Станковићевог опуса и описаног идеолошког оквира? Да ли је његово дело било подложно националистичкој инструментализацији више него дела других аутора?

Из целине Станковићевог стваралаштва може се закључити да је могућност оваквог читања дата превасходно *ex negativo*. Станковић се ретко – или тек маргинално – бави (само)рефлексивном свешћу која критички преиспитује сопствену околину; његови јунаци живе претежно „вегетативно-биолошки“ живот, усмерен ка осећањима и непосредним импулсима. Чак ни његове драме не почивају на дијалошком, дискурзивном принципу.

Овакво фокусирање на „инстинктивно“ могло је, без већег отпора, бити подвргнуто двоструком тумачењу у духу националсоцијалистичке идеологије: или „народно-позитивном“, као одсуство претеране, „разарајуће“ интелектуалности, где се фигура „племенитог дивљака“ појављује као позитиван модел изван „искварене цивилизације“, или „расистички-негативном“, као знак наводне националне заосталости, неотесаности и „примитивности“ балканског човека.

Обе интерпретације, међутим, полазе од редуктивног схватања јунака као „националног типа“, и притом занемарују како његову индивидуалност, тако и позицију самог аутора. Ни у свести Стан-

ковићевих ликова, ни у ауторском односу према њима, етнички или религијски колективни идентитети не заузимају пресудно место. Станковић остаје превасходно усмерен ка појединцу као носиоцу искуства.

Полазећи од таквог схватања емоционалне природе човека, он заузима изразито модернистичку позицију, ослобођену реалистичког концепта друштвене предодређености. Његово интересовање усмерено је ка дубљим слојевима људске психе, који не зависе непосредно од историјских околности. „Вегетативно" код Станковића није, дакле, одлика одређеног народа, већ универзална антрополошка категорија. Његов „примитивизам" треба разумети као део ширег, модернистичког неопримитивизма, а не као етнички обележену особину.

Станковићева емоционална проза и данас делује снажно и непосредно: читалац се лако идентификује с његовим јунацима и проживљава њихова искуства као сопствена. Она сведочи о трајности емоционалне структуре човека, која остаје релативно непромењена и у временским распонима мереним вековима.

„Можда је то само неки Борин живот Врања и његових људи", каже Иво Андрић у разговору с Александром Белићем, „али је то живот!" (Пауновић 1985: 30–31).

Литература

Ђорђевић, Бојан. „Чија се рука машила непријатељске браве: О 'издаји' интелектуалаца у Првом светском рату". *Лик* 4.5 (2018): 55–81.

Пауновић, Синиша. *Бора Станковић и Бранислав Нушић иза завесе*. Београд: Народна књига, 1985.

Симоновић, Риста М. *Два југословенска великана (Борисав Станковић и Ђорђе Тасић)*. Врање: Државни архив, 1982.

Станковић, Борисав. *Сабрана дела*, I–II. Београд: Просвета, 1956.

Станковић, Борисав. *Сабрана дела*, VII. Београд: Просвета – БИГЗ, 1985.

Станковић, Борисав. *Сабрана дела*, VI. Београд: Просвета – БИГЗ, 1987.

Benz, W. *Die 101 wichtigsten Fragen. Das Dritte Reich*. München: Beck, 2006.

Schaller, Helmut. Rezension: Matthias Beer, Gerhard Seewann (Hg.): *Südostforschung im Schatten des Dritten Reiches. Institutionen – Inhalte – Personen*. München 2003 (= Südosteuropäische Arbeiten). *Zeitschrift für Balkanologie* 42 (2006), 1+2, 271–274.

Stanković, Borisav. *Hadschi Gajka verheiratet ihr Mädchen*. München: Albert Langen / Georg Müller, 1935.

Robert Hodel

Bora Stankovićs Rezeption in Deutschland der 1930er Jahre: zwischen Exotisierung und Instrumentalisierung

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag untersucht, wie das Werk von Borisav Stanković in den 1930er Jahren in Deutschland gelesen und interpretiert worden ist. Ein besonderes Augenmerk gilt der Übersetzung des Romans *Nečista krv – Hadschi Gajka verheiratet ihr [sein] Mädchen* – aus dem Jahr 1935 und seinen kritischen und kommentierenden Begleittexten. Stanković wird hier vorwiegend als Autor von „Balkantypen" *(balkanski tipovi)* präsentiert, wobei sich sein Werk nahtlos in die ideologischen Darstellungen des Balkan als Raum des Primitiven, Exotischen und volkstümlich ("völkisch") Authentischen einfügt. Diese Lesart gründet sich einerseits auf den avantgardistischen Ideen einer "neoprimitivistischen" Erneuerung der Zivilisation, andererseits bereits auch auf einer Philosophie des "Bluts und Bodens", die in den dreißiger Jahren immer deutlicher die Avantgarde überlagert und verdrängt. Auch wenn beide Betrachtungen, die „exotische" wie die „völkisch-nationalistische", noch durchaus positiv ausfallen, birgt die letztere bereits ein negatives, wenn auch noch nicht ausgesprochenes Potential in sich – der "primitive Balkanmensch" nicht als Hort der Erneuerung der Zivilisation, sondern als Ausdruck der Verrohung und Degeneration.

Beide Lesarten berufen sich auf Stankovićs poetologische Ausrichtung auf das emotionale und "instinktive" Leben der Figuren, missachten aber, dass in seinem Werk die nationale (kollektive) Identität keine relevante Kategorie darstellt. Im Gegenteil, Stanković fokussiert maßgeblich das Individuelle, und damit auch die universellen Aspekte der menschlichen Natur.

Die deutsche Rezeption Stankovićs der 1930er Jahre erweist sich somit als ein Beispiel, wie ein literarisches Werk in ideologische Rahmenbedingungen eingebunden wird, die die gegebene Poetik transzendieren und missachten, und wie damit die Bedeutung eines Werks nach den vorherrschenden kulturellen und politischen Modellen neu gestaltet wird.

Schlüsselwörter: Unreines Blut, Rezepzion, deutsche Literaturszene, dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts, völkische Ideologie, Neoprimitivismus, Exotisierung des Balkans, Kulturpolitik, Nazionalsozialismus, literarische Interpretation

Примљено: 20. 5. 2026.
Прихваћено: 28. 6. 2026.

ORCID 0000-0003-0325-2513
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.2

Књижевна исшорија (0350–6428), 58/189 (2026)
оригинални научни рад
821.163.41.09 Станковић Б.

Горан МАКСИМОВИЋ

goran.maksimovic@filfak.ni.ac.rs

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

ДЈЕЛО БОРИСАВА СТАНКОВИЋА У ИЗДАЊИМА САБРАНИХ И ИЗАБРАНИХ ДЈЕЛА И ЕДИЦИЈАМА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Апстракт: У студији је указано на присутност Борисава Станковића (1876–1927) и његовог књижевног дјела у издањима сабраних и изабраних дјела, као и кључним едицијама српске књижевности. Издвојена су значајнија издања: Сабрана дела Борисава Станковића (1928–1932), Сабрана дела Борисава Станковића (1956–1957), Сабрана дела Борисава Станковића (1970, 1980, 1983, 1985, 1987, 1991). Размотрене су репрезентативне едиције: Српска књижевност у сто књига (прво издање 1958–1966; друго издање 1969–1972), Српска књижевност – роман (1982), Српска књижевност – драма (1987), као и Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности“ (2012). У оквиру ових издања уочава се висок степен текстолошке обраде и присуство репрезентативних уводних студија, које потврђују значај и домете Станковићевог опуса у српској књижевности краја XIX и прве трећине XX вијека.

Кључне ријечи: српска књижевност, сабрана дјела, едиције, реализам, модерна, жанрови, роман, приповијетка, драма

1.0. Издања сабраних и изабраних дјела једнога књижевника, његова присутност у репрезентативним едицијама, антологијама и хрестоматијама националне књижевности, као и израда библиографија, систематизација књижевне грађе и рукописне заоставштине, свједоче не само о вриједности самог дјела, него и о зрелости културе и стратешкој осмишљености науке о књижевности једнога народа.

Књижевно дјело Борисава Станковића (1876–1927), као једног од несумњивих класика српске књижевности, заступљено је у више издања сабраних и изабраних дјела, као и у већини кључних едиција српске књижевности. Отуда није случајно што је један од најбољих познавалаца Станковићевог живота и рада, Драгољуб Влатковић, још 1982. године указао на проблеме, искушења и недостатке у дотадашњим издањима пишчевих Сабраних дела (Влатковић 1982: 297–318). Полазећи од ових увида, наша истраживачка намјера усмјерена је на то да се из издавачко-текстолошке перспективе сагледа присут-

ност и аутентичност дјела овога писца у српској књижевности, те да се на основу тога укаже на ову специфичну врсту рецепције, како у научним тако и у најширим читалачким круговима.

2.0. Иако их није добио за живота, премда их је несумњиво заслужио, прво издање Дела Борисава Станковића појављује се убрзо након његовог упокојења, у осам књига (I–VIII). Прву књигу чини роман *Нечиста крв* (1928); другу књигу *Газда Младен*, *Певци* (1928); трећу *Драме* (1928); четврту *Из моја краја*, *Божји људи*, *Његова Белка* (1928); пету *Стари дани* (1928); шесту *Моји знанци*, *Наступ*, *Печал* (1928); седму *Под окупацијом* (1929); осму *Наступ* (1930). Сва издања приредио је Драгутин Костић, а објавио Одбор за издавање Дела Борисава Станковића у Београду (1928–1930).

Према истраживању Драгољуба Влатковића, штампаном у листу *Време* од 24. фебруара 1928. године, у непотписаном чланку „Целокупна дела Борисава Станковића – једна прека потреба наше књижевности", истакнута је иницијатива за формирање одбора и објављивање „свих књижевних дела" Борисава Станковића. Том приликом најављено је да ће издање „обухватити десет посебних књига", уз прецизирање садржаја сваке од њих, као и да ће „једним делом од чистог прихода овога издања" бити основан „Фонд за подизање споменика Борисаву Станковићу у Београду" (Влатковић 2010: 265–266). Већ 26. фебруара 1928. године „створен је Одбор за издавање Дела Борисава Станковића у који су ушли: за председника Јаша М. Продановић, министар у пензији и тадашњи председник Друштва српских књижевника, за потпредседника Трифун Јовановић, кројач и председник Друштва Врањанаца, за благајника Војислав П. Живковић, трговац, и за секретара Драгутин Костић, професор, а за чланове: протојереј Милан Милутиновић, шурак Станковићев, Чича Илија Станојевић, глумац, Јован Тановић, уредник *Политике*, др Димитрије Јовчић, лекар и рођак Станковићев, Јован Бијелић, сликар, Душан С. Николајевић, књижевник, и Божидар Ковачевић, књижевник и професор" (Влатковић 2010: 266). У прогласу Одбора најављено је и да ће бити припремљена „књижевна студија о Б. Станковићу од Д. С. Николајевића; преглед живота и рада његова од Б. Ковачевића и Поговор редакторов". Поред тога, било је предвиђено да Јован Бијелић изради пишчев портрет, те да буду објављени „снимци ликова пишчевих из ранијег доба, аутографа, родне куће и др." (Влатковић 2010: 266).

Важно је овдје нагласити неколико чињеница. Од предвиђених десет књига Дела Борисава Станковића објављено је осам, док најављена „књижевна студија" Душана С. Николајевића није штампана. Независно од тога, као и од појединих приређивачких пропуста, ријеч је о значајном издавачком подухвату и незаобилазном издању, које је – уз прва издања објављених књига – послужило као основа и полазиште за сва каснија издања Станковићевих дјела.

При овоме је важно имати у виду да су већ у ово прво, као и у појединa потоњам издања, укључени сачувани рукописни фрагменти из пишчеве заоставштине, као и текстови раније објављени у периодици, који нису били уврштени ни у једно од књижевних издања штампаних за пишчевог живота.

У првој књизи роман *Нечиста крв* приређен је према првом посебном издању из 1910. године.

Друга књига, која садржи незавршене романе *Газда Младен* и *Певци*, доноси на крају „Редакторову напомену" Драгутина Костића, у којој је дат посебан осврт на рукопис „приповетке" *Певци* (Костић 1928: 199–204).

Истиче се да је Станковић у часопису *Дело* (књига 25–27. у год. 1906–1907) започео објављивање овог рукописа у наставцима, али да је штампање изненада прекинуто „због иступања из редакцијског одбора *Дела*, а био је спремио наредни наставак чији је почетак већ био и сложен" (Костић 1928: 199). Убрзо потом писац је у потпуности довршио пето поглавље, као и знатан дио шестог.

Костић даље наглашава да је у „небрижљиво чуваним и несређеним рукописима његовим" пронашао још један одломак, који је уврстио у ово издање, указујући притом и на извјесна неслагања између рукописних и већ објављених дијелова дјела. Тако, на примјер, у штампаним поглављима Софка има црне очи, док се у пронађеном рукописном фрагменту каже да су јој очи биле „као небо плаве" (Костић 1928: 200).

Костић наглашава да је Станковић до самог краја живота исказивао намјеру да доврши рукопис *Певаца:* „Ту је жељу и директно изражавао последњих дана својих, на самртничкој постељи: 'Док се само придигнем мало, морађу завршити прво *Газда Младена* па *Певце*'" (Костић 1928: 199).

Редактор овога издања износи и претпоставке о могућем завршетку дјела, вјероватно већ у наредном, односно седмом поглављу – „венчањем Стојана и Софке, па приновом првенца, те и потпуним остварењем снова тетка Златиних" (Костић 1928: 203). На тај начин дјело би било заокружено као „идилична породична приповетка": „Она би обухватила најнежнији, најидиличнији део Станковићеве породичне аутохронике, јер он у Стојану слика оца свог рођеног, као што и у Софки матер своју, у тетка Злати бабу, мајстор Арси деду свога, у Јовану, побратиму очеву, тутора свога, по чијем причању, изгледа, да је Станковић и писао *Певце*, јер њега често истиче као посматрача, а њиме прича и почиње" (Костић 1928: 203).

Драгутин Костић потом износи и претпоставку о могућем Станковићевом даљем развоју овог дјела. Према тој реконструкцији, осмо поглавље могло би да обухвати рану Стојанову смрт, девето изненадну Софкину, десето васпитање унука под окриљем

тетка Злате, једанаесто његов одлазак у свијет, а дванаесто смрт тетка Злате.

Костић, као редактор, притом наглашава да, изузев седмог и осмог поглавља, остали тематски сегменти већ постоје у виду самосталних приповиједака у збирци *Стари дани*. Сродне аналогије препознаје у причама „Тетка Злата", „Тајни болови", „Наш Божић", у обје верзије „Увеле руже", као и у приповијеткама „Први поздрав", „На онај свет" и др. (Костић 1928: 203–204).

У трећу књигу, под насловом *Драме*, уврштени су, поред *Коштане* и *Ташане*, и незавршени комад *Јовча* (објављен, како истиче редактор Драгутин Костић, у 208. књизи *Летописа Матице српске*), као и Станковићев покушај драматизације романа *Нечиста крв*. Ријеч је о текстовима преузетим из допуњених и прерађених, коначних издања *Коштане* (1924) и *Ташане* (1927).

На почетку сваке драме наведене су и ауторове посвете. *Коштана* је посвећена београдском трговцу Војиславу П. Живковићу, који је несебично помагао Борисаву Станковићу да прехрани породицу током окупације у Првом свјетском рату. *Ташана* је посвећена Станковићевом шураку, рођеном брату његове супруге, Милану Н. Милутиновићу, београдском пароху.

Из текстолошки тешко оправданих разлога, у појединим каснијим издањима Сабраних дела Борисава Станковића – попут Просветиног издања из 1970. године, у редакцији Живорада Стојковића – ове посвете су изостављене.

У четврту књигу *Из моја краја*, *Божји људи*, *Њеїова Белка*, уврштени су, под заједничким насловом *Из моја краја*, они приповиједни текстови које Станковић за живота није стигао да објави у истоименој збирци, иако је то намјеравао. Ријеч је о сљедећим текстовима: „У суду" (одломак из рукописа), „Један поремећен дан" (*Коло*, бр. 18–19/1906), „Стеван Чукља" (*Коло*, бр. 23–25/1906), „Стари Василије" (*Коло*, бр. 31–34/1906), „Риста крijумчар" (*Полицијски їласник*, 1905), „Баба Стана" (*Летойис Маїице сриске*, књ. 242), „Наза" (*Полицијски їласник*, бр. 34–37/1900).

У пету књигу, под насловом *Стари дани*, уврштене су приповијетке из двије збирке – *Из сїароїа јеванђеља* (1899) и *Стари дани* (1902). Ријеч је о сљедећим текстовима: „Стари дани", „Наш Божић", „Нушка", „Ђурђевдан", „У виноградима", „Станоја", „Прва суза", „У ноћи", „Они", „Покојникова жена", „Увела ружа" (из *Сїароїа јеванђеља*).

У другом дијелу књиге, под насловом *Првине*, придодате су приповијетке које раније нису биле објављене у засебним збиркама: „На онај свет" (*Полиїика*, 1928), „Тајни болови" (*Нада*, 1898), „Први поздрав" (из рукописа), „Гугутка" (*Бранково коло*, 1900), „Стојанке" (*Бранково коло*, 1901), „Кучко, Мицо" (*Бранково коло*, 1901), „Увела ружа" (у проширеној верзији из 1912. године).

У шесту књигу, насловљену *Моји знанци*, *Наступ*, *Печал*, уврштене су приповијетке из књижевне заоставштине Борисава Станковића. Најприје су дати текстови које је писац намјеравао да објави у збирци *Моји знанци:* „Мојим знанцима“, „Вечити пољубац“, „Тетка Злата“, „Јовча“, „Чок“, „Ча Петар“, „Мој земљак“, „Јовото“, „Госпон Таса“, „Моји земљаци“. Потом су уврштена и два незавршена, обимнија прозна фрагмента под насловима „Наступ“ и „Печал“.

У седмој књизи *Под окупацијом* (1929) објављени су текстови Борисава Станковића о Београду у годинама окупације током Првог свјетског рата. Ради се о првом публиковању овога рукописа у форми засебног издања, будући да су његови дијелови раније излазили као фељтони у окупационој (1916–1918) и потоњој периодици (1918–1922): *Београдске новине*, *Дан*, *Новости*. Међутим, издање није било потпуно јер је изостављен други дио под насловом *Забушанти*.

Занимљиво је да је овај дио рукописа, сачињен од десет фељтона, дуго остајао изван каснијих издања, све док га није први пут објавио Драгољуб Влатковић у часопису *Књижевна историја* (1969) (Станковић 1969: 437–470).

Влатковић истиче да је појава ове књиге 1929. године изазвала снажне реакције и „донела највећу буку“, што се огледало у оштрим нападима појединих критичара из *Венца* и *Српског књижевног гласника* на већ преминулог писца. Познато је и да је Душан С. Николајевић, поводом објављивања ове књиге, напустио издавачки Одбор и одбио да напише раније најављену студију (Влатковић 2010: 269). Може се претпоставити да су бурне реакције биле условљене чињеницом да су се у Станковићевим записима препознали многи још увијек живи савременици.

У осмој књизи *Наступ* (1930) објављени су прозни фрагменти и незавршени рукописи. На њеном крају, у „Напоменама редакторовим“, Драгутин Костић се, у емотивно интонираној завршници, обраћа своме упокојеном пријатељу: „Боро, изврших аманет. Можда сам се некоме и замерио. Теби нисам смео“ (Костић 1928: 80).

Драгољуб Влатковић у општем закључку наглашава да „ово издање заслужује само речи похвале“, али истовремено указује и на извјесне недостатке. Као могуће замјерке наводи чињеницу да Драгутин Костић није уврстио све рукописне „фрагменте, скице, почетке и сл.“, да је измијенио „од писца дат редослед приповедака за збирке *Из моја краја* и *Моји знанци*, затим што је и сам допуњавао драматизацију *Јовче*“ и сл. (Влатковић 2010: 272–273).

2.1. У наведеном огледу Драгољуба Влатковића помиње се и издање Станковићевих сабраних дела у Српској књижевној задрузи током окупације у Другом свјетском рату. Влатковић то издање доводи у везу са чињеницом да је Драгутин Костић, редактор првог издања, у том периоду био ангажован у Задрузи, истичући: „Не знамо

само како су изгледала ова дела јер се у београдским библиотекама данас не може наћи ниједан примјерак тог издања."

Као аргумент за његово постојање наводи се вијест објављена у листу *Народ* 14. новембра 1942. године: „Пре кратког времена објавила је наша најстарија просветно-издавачка установа Српска књижевна задруга целокупна дела Боре Станковића" (Влатковић 2010: 274).

Наша ранија истраживања нису била усмјерена на ово издање Целокупних дела Борисава Станковића у доба „Комесарске управе" Српске књижевне задруге (Максимовић 2021: 34–37). Накнадна провјера, међутим, указује на извјесне индиције да је ово издање могло бити објављено средином 1942. године. На то упућују подаци које доноси Светлана Стипчевић у свом истраживању архивске грађе Српске књижевне задруге.

Посебно је значајно „писмо штампарије Драг. Грегорића упућено СКЗ 24. септембра 1942. године, у коме обавештава да се у његовом магацину налазе целокупна дела Борисава Станковића која су својина Задругина" (Стипчевић 1982: 520–521). Истовремено су забиљежена и писма пишчеве супруге, Ангелине Станковић, упућена управи Српске књижевне задруге, у којима она предлаже да „Задруга откупи нераспродати тираж свих осам књига Б. Станковића које је штампала штампарија „Давидовић" по врло повољним условима" (Стипчевић 1982: 522).

Ова околност упућује на могућност да Ангелина Станковић није мислила на „ново издање", већ на откуп преосталог тиража првог издања из 1928–1930. године. Извјесну недоумицу уноси различито навођење штампарија у ова два документа: у првом се помиње „Драг. Грегорића", а у другом „Давидовић", која је заиста штампала прво издање. То би могло значити да је Задруга у штампарији „Драг. Грегорића" приредила своје издање (вјероватно у седам књига), док је Ангелина Станковић предлагала откуп преосталог тиража издања из 1928–1930. године (у осам књига) из штампарије „Давидовић". Вјероватно је намјера била да се и тај ранији тираж пласира заједно с новим издањем, у оквиру Задругине књижаре.

Највећу забуну у овој расправи изазвао је Гвидо Тартаља у студији *Срйска књижевна задруīа йод окуйацијом* (1945), насталој као „Извештај о раду Комесарске управе". У њој, идеолошки обојеним и изразито оштрим критичким тоном усмјереним према раду управе, а посебно њеног предсједника, пјесника Светислава Стефановића (1877–1944), износи и сљедећу тврдњу: „Он је наиме одлучио да од писаца или њихових издавача откупљује већ штампана дела и да та дела продаје у ново-отвореном Задругином дућану. Он је дакле противно духу Правила одлучио да тргује. Откупио је најпре целокупна дела Боре Станковића, штампана у току 1928–1930" (Тартаља 1945: 23).

На основу оваквог исказа може се претпоставити да је Тартаља, кроз ову врсту оштре критике и идеолошке дискредитације Светислава Стефановића, настојао и да ретроактивно оправда његово трагично страдање након ослобођења Београда у октобру 1944. године, када је од партизанског пријеког суда осуђен на смрт стријељањем, и ликвидиран 18. новембра 1944. године.

Додатну збрку у ову расправу уноси и попис затеченог стања магацина Српске књижевне задруге, који је објавио Гвидо Тартаља. Из њега се види да се у магацину налазило „7 комплета са по 4 повезане књиге и 99 комплета са по седам брошираних књига" (Тартаља 1945: 45), са сљедећим насловима: *Нечиста крв*, *Стари дани*, *Драме*, *Газда Младен*, *Моји знанци*, *Наступ – Печал*, *Из моја краја*.

Уочљиво је да у овом попису недостаје књига *Под окупацијом* – у односу на прво издање из 1928–1930. године. То може указивати или на то да ова књига није била укључена у поновљено „брошираног" ратно издање из 1942. године, или да је намјерно изостављена, будући да њен садржај – посвећен аустријској окупацији Србије у Првом свјетском рату – у датим околностима не би био „политички подобан" и могао би изазвати негативне реакције нових, њемачких окупационих власти.

Додатну недоумицу изазива и напомена да је ријеч о „брошираним књигама", с обзиром на то да је прво издање било дијелом штампано и у „тврдом повезу". Ова чињеница отвара могућност да је Задруга извршила прештампавање скраћене верзије првобитног издања – у седам, умјесто у осам књига.

Упркос свим нејасноћама, може се ипак претпоставити да су Целокупна дела Борисава Станковића заиста била објављена у доба окупације Србије у Другом свјетском рату, и то као прештампана, редукована варијанта првог издања (1928–1930), чији је редактор био Драгутин Костић.

Овдје ваља нагласити и чињеницу да Влатковић помиње и сарајевско издање Дела Борисава Станковића (Сарајево: Свјетлост, 1966), које је доступно у савременим библиотекама, али је штампано без назнаке приређивача и извора из којег је преузето. Истовремено, у том издању нису посебно нумерисане ни књиге: *Нечиста крв; Газда Младен / Певци; Моји знанци / Печал / Наступ; Из моја краја / Божји људи; Коштана / Ташана / Јовча; Стари дани / Првине*.

У суштини, ријеч је о прештампавању првог издања Дела Борисава Станковића (1928–1930), с тим што је овдје то изведено у редукованом обиму – у шест, умјесто у осам књига (Влатковић 2010: 277).

2.2. Према првом издању које је приредио Драгутин Костић (1928–1930), објављено је и прво Просветино издање Сабраних дела Борисава Станковића, у двије књиге (1956–1957), у редакцији Божидара Ковачевића и Гвида Тартаље. Ријеч је о два обимна тома у

едицији „Српски писци“, која су у појединим сегментима потпунија од Костићевог издања. Тако она, на примјер, садрже три додатне приповијетке („Риста бојаџија“, „Луди Риста“, „Црвени крст“), као и тридесет девет пишчевих писама и „Библиографију Борисава Станковића“.

Међу писмима су штампана она која се односе на објављивање појединих дјела и упућена су уредницима часописа или књижевницима: Антуну Густаву Матошу, Кости Херману као уреднику *Наде*, Јеремији Живановићу као уреднику *Градине*, Милану Савићу као уреднику *Летописа Матице српске*, Ристи Кисићу књижевнику из Мостара, Станоју Станојевићу из редакције *Летописа Матице српске* и др.

Посебно су индикативна два писма упућена Милану Савићу (19. октобра 1909. и 25. маја 1910), јер свједоче о судбини рукописа романа *Нечиста крв* и неповољним околностима које су претходиле његовом објављивању у приватном издању, уз извјесна скраћивања. Из првог писма сазнајемо да је Станковић намјеравао да рукопис пошаље на „конкурс Матичин“ за награду од хиљаду круна, али да је закаснио будући да је конкурс био окончан већ о Петровдану. Уз то, он обавјештава Милана Савића да рукопис обухвата око десет штампарских табака и да је „богами, прилично добар“, уз ироничну ауторефлексију о сопственом рукопису и непрестаним преправкама: „Иде човеку ’вода на уста’ али не даље, не у скарадности (Циганин хвали свога коња), само једина мана то је мој шакопис и брљање. Дао сам да га негде преписују и ту мука. Једва се може рачун да ухвати. Морам ја да га загледам а кад га понова дохватим онда оде у бестрага, понова ради и преправљај. И са том муком, кубуром, лакше копати земљу, сада па по други пут испустио из руку. И више не смем на њ да се враћам“ (Станковић 1957: 786).

У истом писму он предлаже да *Нечисту крв* током 1910. године објављује у наставцима, у *Летопису Матице српске*, који је требало да излази у „месечним свескама“, а потом и као засебну књигу. Притом искрено истиче да би на тај начин „дошао и до пара и до књиге“ (Станковић 1957: 787).

Међутим, већ из другог писма, из маја 1910. године, види се да Савић није прихватио Станковићев предлог у вези с објављивањем *Нечисте крви*, али да је указао на повољне критике које су пратиле појаву дјела. Иако се из самог писма не може поуздано утврдити на које се оцјене мисли, основано је претпоставити да је ријеч о приказима Јована Скерлића у *Српском књижевном гласнику* и Бранка Лазаревића у *Савременику*.

Станковић се Савићу захваљује на овим обавјештењима, али истовремено истиче да би га више обрадовала вијест о доброј продаји књиге, будући да је због трошкова штампања запао у дугове: „Насео

сам са књигом како само ја могу. 2400 дин. кошта ме штампа. Али сте и ви помало криви за ово. Могла је Матица то да 'прогута' а да не буде постидна" (Станковић 1957: 787).

У наставку писма он се распитује о могућности да *Нечисту крв* пријави за Матичину награду из „Накићевог фонда", као и о поузданости појединаца којима је уступио примјерке романа ради продаје у Новом Саду.

У првом тому налази се предговор Милана Богдановића, након чега је штампан роман *Нечиста крв* и приповијетке разврстане у двије цјелине: *Првине* и *Стари дани*. Редактори – Ковачевић и Тартаља – у „Напоменама" на крају прве књиге истичу да се њихово издање *Нечисте крви* „разликује од оба Костићева издања (1928, 1944)", те да су се у потпуности „држали првога издања које је сам писац објавио 1910. године" (Ковачевић – Тартаља 1957: 741). Тиме посредно потврђују да је током окупације у Другом свјетском рату Српска књижевна задруга заиста прештампала бар поједина дјела Борисава Станковића – ако не и цјелокупно издање Дела Борисава Станковића (1942) у редакцији Драгутина Костића – онда свакако роман *Нечиста крв* (1944).

У другом тому објављене су приповијетке из цјелине *Из моја краја*, затим *Божји људи*, драме *Коштана*, *Ташана* и недовршена драматизација приповијетке *Јовча*, као и фрагменти „Певци", „У суду", „Наступ", те пишчеве „Успомене" и „Београдске шетње". Посебан значај има објављивање прве верзије библиографије дјела Борисава Станковића, коју су сачинили Голуб Добрашиновић и Драгољуб Влатковић, а која ће касније послужити као основа за израду цјеловите библиографије.

Драгољуб Влатковић износи и више примједби на ово издање: указује на неадекватност предговора Милана Богдановића, који представља тек незнатно прерађен есеј из 1927. године, на проблематичан распоред појединих приповједака, као и на чињеницу да „Просвета" није објавила веома исцрпну библиографију" којом је располагала. Ипак, као посебну вриједност, па и „главни куриозитет" наводи објављивање сачуваних Станковићевих писама, утолико значајније што је познато да је његова преписка била „веома мало сачувана" (Влатковић 2010: 275–277).

2.3. Међу каснијим издањима издвајамо као посебно важна Сабрана дела Борисава Станковића, I–VI, која је приредио Живорад Стојковић, књига прва *Стари дани – Божји људи*, књига друга *Из моја краја – Приповетке (1898–1924)*, књига трећа *Нечиста* крв, књига четврта *Коштана – Ташана*, књига пета *Газда Младен – Певци*, књига шеста *Печал*, Београд: Просвета, 1970.

Ради се о укупно трећем, а другом Просветином издању Станковићевих сабраних дела, у коме је, према истицању приређивача

Живорада Стојковића, „највећа могућа пажња посвећена веродостојности самог писца“ (Стојковић 1970: 5). Отуда ово издање важи као једно од до тада најпрецизнијих, јер је исправило повремене недопустиве језичке и стилске интервенције наведеног првог издања из 1928–1930. године у редакцији Драгутина Костића. Карактерише га и избор, на крају сваке књиге, критичких текстова о уврштеним дјелима. У сваком тому су урађени „Речници мање познатих појмова и локализама“, што значајно олакшава читање и разумијевање дјела, а приближава га савременој публици из других српских крајева којима врањски говор и нарочито локална и архаична лексика тога поднебља нису довољно познати и сл.

Можда је за коментарисање најинтересантнија прва књига *Стари дани*, *Божји људи*. Након уводног текстолошког коментара приређивача, дати су критички текстови, огледи и есеји о дјелу Борисава Станковића: Јован Дучић, „Борисав Станковић“ (1929); Исидора Секулић, „Боре Станковића вилајет“ (1957); Станислав Винавер, „Бора Станковић и пусто турско“ (1952); Милан Богдановић, „Реализам Борисава Станковића“ (1956); Велибор Глигорић, „Поезија у делу Боре Станковића“ (1967); Милан Предић, „Бора је отишао од нас незадовољан, несрећан и страшно сам“ (1951); Радомир Константиновић, „Рањав и жељан“ (1954); Видосав Стевановић, „Запис о пишчевој смрти“ (1970).

Након тога су у првом тому, испод наслова *Стари дани*, уврштене сљедеће приповијетке: „Ђурђевдан“ (1898), „У ноћи“ (1899), „Станоја“ (1899), „У виноградима“ (1899), „Нушка“ (1899), „Наш Божић“ (1900), „Стари дани“ (1900), „Они“ (1901), „Покојникова жена“ (1902). Као друга цјелина у овој књизи, под насловом *Из старої јеванђеља*, објављене су још двије приповијетке: „Прва суза“ (1898) и „Увела ружа“ (1899) – ријеч је о првој или краћој верзији ове приповијетке, која је касније (1912) – добила, под истим насловом, и ширу верзију текста у посебном издању. Из наведених наслова уочавамо да је приређивач двије почетне збирке приповједака Борисава Станковића измијешао, приближно онако како је то урадио и писац. Познато је да су у збирци *Из старої јеванђеља* објављене приповијетке: „Ђурђевдан“, „Прва суза“, „У ноћи“, „Станоја“, „Увела ружа“, а да су три од њих прештампане и у другој збирци *Стари дани:* „Ђурђевдан“, „У ноћи“, „Станоја“, те да им је придодато још седам нових приповједака: „Наза“ (1900), „Гугутка“ (1900), „Стојанке, бела Врањанке“ (1901), „Кучко, Мицо“ (1901), „Јовча“ (1901), „Ча Петар“ (1901), „Чок“ (1902). Трећу цјелину, под насловом *Божји људи*, сачињава 21 приповиједни текст објављен у истоименој збирци (1902).

У „Напоменама и прилозима“ на крају ове књиге, приређивач нас уводи у поједине биографско-библиографске податке, углавном на основу увида у „белешке“ самог писца, као што је „Познанство са Костом Херманом“ (*Време*, 1928) и „Покушај аутобиографије“, коју је

објавио Драгутин Костић у књизи *Под окупацијом* у Делима Борисава Станковића (1929). Из тих записа поуздано је реконструисано и које су и гдје су објављене прве приповијетке овога писца. Најприје су у београдској *Искри* изашле двије приповијетке: „Станоја“ (1. фебруара 1898. године) и „Ђурђевдан“ (16. јуна 1898), да би тек послије, као трећу приповијетку, објавио у сарајевској *Нади* „сличицу“ „Тајни болови“ (1. јула 1898).

Међу увртеним критичким текстовима, студијама и есејима о дјелу Борисава Станковића на првом мјесту налази се Дучићев есеј који је изворно био написан још 1904. године, потом проширен 1907. године, да би у знатно обимнијој и прерађеној верзији био довршен 1928. године, с намјером да буде увртен у завршну књигу Дела Борисава Станковића. Према свједочењу Драгутина Костића, Одбор за издавање дела није прихватио ту намјеру. Есеј је накнадно коригован 1929. године и потом објављен у Дучићевим сабраним дјелима, док је у ово издање Сабраних дела (1970) унијета скраћена верзија.

Драгољуб Влатковић исказао је незадовољство што у овој књизи нису објављене поједине раније варијанте приповједака. Вјерује да би се тиме Стојковић као приређивач приближио обећаном „критичком издању“. Поготово се то односило на часописну верзију „Нушке“ која је изашла у *Бранковом колу* (1899), а тек потом је дефинитивна и прерађена верзија изашла у збирци *Стари дани* (1902) (Влатковић 2010: 278).

Пажњу заслужује и четврта књига с драмама *Коштана* и *Ташана*. Поред основних текстова, увртена је и верзија *Коштане* из 1905. године. У том погледу нарочито је важно погледати „Напомене и прилоге“ на крају ове књиге, које је урадио приређивач Живорад Стојковић, а гдје се указује на различите верзије *Коштане*. „Уосталом, ниједан свој књижевни рад није Борисав Станковић толико пута прерађивао као *Коштану*“ (Стојковић 1970: 301).

На основу тадашњих чланака из *Позоришног листа*, који је уређивао Бранислав Нушић, Стојковић указује на чињеницу да је прва верзија *Коштане* изведена на сцени Народног позоришта у Београду 20. јуна 1900. године. Режију је потписао глумац Чича Илија Станојевић, а он је био и носилац улоге Миткета као главног јунака у комаду. То прво извођење било је неуспјешно из више разлога: због самог текста драме, због глумаца који нису били адекватно припремљени за дијалекатски врањански говор, којим су говорили јунаци дјела, али и, како је то нагласио сам писац у једној забиљешци, „због већ укорењеног погрешног мишљења код публике: да све што дође из јужних крајева (Ниш, Врање, Лесковац) треба да је смешно и да је карикатура“ (Стојковић 1970: 301).

Након тога је указано и на другу верзију *Коштане*, која је изведена на сцени Народног позоришта у Београду 20. и 21. октобра 1901.

године, са много више успјеха од прве верзије, а објављена је, потом, у *Српском књижевном гласнику* (1902). Станковић је послије тога наставио да и даље прерађује *Коштану*, тако да је трећа њена верзија објављена у *Бранковом колу* (1905), а четврта верзија *Коштане* штампана је 1924. године, као „последње, прерађено издање". Касније је прештампана и у поменутим Делима Борисава Станковића 1928. године, и сматра се коначним издањем, које је коришћено и у овом Стојковићевом Просветином издању. Уз њега је објављена и верзија издања из 1905. године у *Бранковом колу*.

Драгољуб Влатковић је и у овом случају имао примједбе на приређивање *Коштане:* „Кад је већ одлучио да донесе варијанту из 1905. године, приређивач се морао потрудити да објави и другу варијанту из 1902. године. То тим пре што је баш та варијанта успела и што се она подоста разликује и од оне из 1905. и осталих каснијих" (Влатковић 2010: 280).

У наведеним „Напоменама и прилозима", Стојковић указује и на више верзија друге Станковићеве драме *Ташана*. Истакнути су прво издање које је објављено у два наставка у *Српском књижевном гласнику* (1910), допуњено издање из 1912. године у обновљеној *Звезди*, све до коначног издања које је изведено на сцени Народног позоришта у Београду 1. јула 1927. године. Познато је да је дотадашњи рукопис *Ташане* трајно изгубљен у Нишу 1915. године, приликом Станковићевог повлачења из града према Црној Гори, усљед аустријске окупације Србије.

Важно је указати и на критичке текстове, огледе и есеје о Станковићевим драмама, који су укључени у ово Стојковићево издање: Јован Скерлић, „О *Коштани*" (1901), Милан Грол, „Из позоришта предратне Србије" (1952), Милан Дединац, „*Коштана* на београдској сцени" (1948), Владимир Стаменковић, „Значајна драма или површна скица" (1962), Зоран Глушчевић, „Савремени укус и књижевно наслеђе" (1962), Велимир Живојиновић, „*Ташана* Боре Станковића" (1927), Милан Богдановић, „*Ташана*" (1927).

Драгољуб Влатковић оштро критикује избор појединих критичких текстова у овом издању, сматрајући – с пуним разлогом – да је уврштавање текста Владимира Стаменковића о *Коштани* погрешно. Тај је текст, како истиче, „не само сувишан већ је доказ одсуства приређивачевог укуса и недостатка нужне пажње према писцу кога приређује. Још више од тога, он вређа нашег великог писца! И не вређа он толико својим негаторским ставом и негативном оценом колико незнањем и непознавањем Станковићевог дела" (Влатковић 2010: 281–282). Уз то, Влатковић указује на изостанак неких кључних прилога: оглед Јаше М. Продановића о Станковићевим приповијеткама (*Летопис Матице српске*, 1902), затим „мала студија" Бошка Новаковића, „Борисав Станковић у српској уметничкој прози" *(Жи-*

вот, 1965), као и текста Драгутина Костића о *Нечистој крви* (*Политика*, 1910).

Шеста књига овога издања Сабраних дела Борисава Станковића, под насловом *Печал*, доноси више прозних радова и фрагмената из пишчеве заоставштине. Ту су уврштене *Приповетке и црте* објављене углавном послије 1927. године, али су међу њима и неке које су раније штампане: „На онај свет", „Први поздрав", „Увела ружа", „У суду", „Мојим знанцима", „Сурдулица". Укључена су и два дужа прозна фрагмента, које можемо посматрати и као започете романе: „Наступ" и „Печал"; ту је незавршени комад из врањског живота „Јовча", као и фрагменти драмске обраде *Нечисте крви* и „факсимили рукописа". Оно што је одмах уочљиво, и свакако изненађујуће, јесте да у овом издању нема књиге *Под окупацијом*, као ни фељтона из београдског живота *Забушанти*. Овај изостанак тим је упадљивији ако се има у виду да је међу критичким прилозима штампан крађи приказ Милана Богдановића „Под окупацијом" (1929), у којем се о овом сегменту Станковићевог стваралаштва говори изразито негативно.

Важно мјесто у шестој књизи припада и „Прилозима", међу којима налазимо оглед Синише Пауновића „Први књижевни покушаји Борисава Станковића". Затим су ту и два Станковићева текста: „Радоју Домановићу, књижевнику" и „Две аутобиографске белешке". Указујемо и на два критичка огледа: Милан Грол, „Јубилеј Борисава Станковића"; Милан Богдановић, „Под окупацијом". Штампан је и интервју Бранимира Ћосића, „У разговору са Борисавом Станковићем" (1926), а затим и два сјећања: Сима Пандуровић, „Они не знају да ја сваку своју приповетку одболујем"; Вељко Петровић, „Био је горд човек, свестан уметник". Међу прилозима се налази запажен оглед Димитрија Вученова, „О неким новинама које је Бора Станковић унео у српску прозу" (1968). На крају долази прилог Драгољуба Влатковића: „Хронологија важнијих догађаја из живота и стваралаштва Борисава Станковића", као и „Библиографски преглед дела Борисава Станковића", који је у сарадњи с приређивачем урадила Ружица Миликић Стојковић.

Наведени библиографски преглед заслужује подробнији осврт. Најприје је прецизно наводи грађа на којој је заснован: фондови Лексикографског завода из Загреба, библиографска грађа Ж. П. Јовановића, објављена у часопису *Књижевност* (1951), библиографија Голуба Добрашиновића и Драгољуба Влатковића, која је у непотпуном облику штампана на крају друге књиге Сабраних дела Борисава Станковића (1956–1957).

Даље се упућује и на њихов „Прилог библиографији радова Борисава Станковића, објављен у *Летопису Матице српске* (1957), као и на „Библиографију објављених радова, чланака и књига Б. Станко-

вића“, коју је сачинио Риста Симоновић. Уз то, коришћена је и *Библиографија југословенских писаца у иностранству* Слободана Комадинића.

Из библиографског пописа Ружице Миликић Стојковић, у одјељку о „Посебним издањима“, може се сагледати обим и разноврсност издавачке рецепције дјела Борисава Станковића. Евидентирано је чак 90 различитих издања – од збирке *Из старог јеванђеља* (1899), до Просветиних издања *Нечисте крви* (1968) и књиге *У ноћи. Приповетке*, *Коштана*, из исте године.

Посебно је назначено и тзв. „сакривено издање“ *Нечисте крви* из 1944. године, настало у доба окупације у Другом свјетском рату и рада „Комесарске управе“ у Српској књижевној задрузи, објављено у оквиру редовног „Кола“.

Такође су пописана и ранија „окупациона“ издања: латинично загребачко издање *Нечисте крви* (1917), с предговором Милана Огризовића, као и латинично сарајевско издање изабраних приповједака под насловом *Врела крв* (1917).

У овом избору нашле су се приповијетке: „Увела ружа“, „Нушка“, „Покојникова жена“, „Ђурђевдан“, „У ноћи“, „У виноградима“ и „У амаму“ (као одломак из *Нечисте крви*).

У одјељку „Прилози у периодичној штампи и књигама“ упознајемо се са Станковићевим првим објављеним дјелима, и то лирским пјесмама: „Жеља“ (*Голуб*, 1894), „Мајка на гробу свога јединца“ (*Голуб*, 1894), „Почуј песму“ (*Бранково коло*, 1896), али је погрешно наведено да пјесма „Отаџбини“ (мостарска *Зора*, 1898), припада Борисаву Станковићу (Влатковић 2010: 289). Тачно је наведено да је три прве приповијетке објавио у београдском листу *Искра* (1898): „Ђурђевдан“, „Прва суза“, „Станоја“. Исте године је у сарајевској *Нади* објавио „сличицу“ „Тајни болови“, а већ наредне 1899. године у *Бранковом колу* „Нушку“, у *Звезди* „У виноградима“, па опет у *Нади* „цртицу са села“ „У ноћи“.

Упознајемо се и са пописом часописних издања појединих сегмената или верзија из већих дјела, у процесу настајања рукописа, попут издања трећег чина *Коштане* (*Звезда*, 1900; *Бранково коло*, 1905), *Нечисте крви* (*Градина*, 1900; *Политика*, 1906; *Дело*, 1907; *Политика*, 1907; *Босанска вила*, 1910), *Газде Младена* (*Коло*, 1903) и сл.

Посебан проблем уочава се у одјељку „Борисав Станковић преводилац“, који може створити утисак да се Борисав Станковић у више наврата огледао и као преводилац. Наводи се, наиме, да је у часопису *Искра* 1898. године објавио два препјева: пјесму Јана Неруде „Мој идол“ и пјесму Нађира Ханима „Из ситница“. Међутим, како истиче Драгољуб Влатковић, испод ових текстова стоји само потпис „Борислав“, који се не може поуздано довести у везу са Станковићем (Влатковић 2010: 289).

Трећи наведени превод односи се на текст Ивана Вазова „Са владајског ушћа“, објављен у *Колу* (1902), али ни у овом случају не постоје поуздани докази да је ауторски рад Станковићев.

У одјељку посвећеном „Преведеним Станковићевим делима“ сазнајемо да је могући први превод романа *Нечиста крв* настао на словачком језику, у преводу Андреја Врбацког, објављен у Братислави, али без назначене године. Драгољуб Влатковић наглашава да се „најпре 1920. године појавио чешки превод“ Франтишека Седлачека, о коме је писао Јован Кршић у часопису *Мисао* 1921. године (Влатковић 2010: 267). Друго преведено издање *Нечисте крви* објављено је на италијанском језику у Трсту 1928. године, у преводу Умберта Урбанија, а већ 1930. године исто издање поновљено је у Милану. Треће преведено издање, на пољском језику, штампано је у Варшави 1935. године, с предговором Бранка Лазаревића, у преводу Виктора Базјељиха.

Прва преведена приповијетка била је „Увела ружа“, преведена на словеначки језик 1952. године, у преводу Павла Тлереа. Нешто касније, 1983. године, објављена је студија о преводима дјела Борисава Станковића на стране језике, у којој се истиче да је до тада био превођен на тринаест језика и да је по броју превода међу најзаступљенијим српским писцима: „Ваља одмах рећи да је овај писац по броју превода на стране језике одмах иза Иве Андрића, Његоша и Меше Селимовића“ (Павловић 2010: 202–208).

Ипак, најкрупнији недостатак овога Стојковићевог издања из 1970. године – због чега је Драгољуб Влатковић с правом критичан (Влатковић 2010: 286) – јесте изостављање књиге *Под окупацијом*, а с њом и фељтона *Забушанти*. Подсјетимо да је рукопис књиге *Под окупацијом* био присутан у ранијим издањима, као и да су *Забушанти*, управо у редакцији Влатковића, објављени у *Књижевној историји* (1969). У том контексту дјелује неувјерљиво образложење приређивача Живорада Стојковића да је књига изостављена „на захтев пишчевих носилаца ауторских права“ (Стојковић 1970: 399). Посебно је проблематично позивање на „првенствено књижевне разлоге“, уз ослонац на мишљења Милана Богдановића и Јеремије Живановића, чиме се на недовољно утемељен начин доводи у питање књижевна вриједност овога сегмента Станковићевог опуса.

2.4. Послије тога је у приближно истом облику поновљено више издања у наведеној редакцији Живорада Стојковића. Указујемо на његово треће издање: Сабрана дела Борисава Станковића, I–VI, књига прва *Стари дани – Божји људи*, књига друга *Из моī краја*, књига трећа *Нечиста крв*, књига четврта *Драме*, књига пета *Газда Младен – Певци*, књига шеста *Печал*, Београд: Просвета, 1980.

Наведено издање важно је прије свега стога што по много чему посједује обиљежја аутентичног „критичког издања“, у којем су објављене и ране верзије текстова. То се нарочито односи на чет-

врту књигу *Драме*, као и на трећу књигу у коју је уврштен роман *Нечиста крв*, при чему су објављене ране часописне верзије романа, из *Градине* (1900), *Политике* (1906, 1907), *Дела* (1907). У штампаном интегралном издању романа графички су означени, на маргинама, бројеви страница првог посебног или „оригиналног" издања из 1910. године. Сваку књигу прате избори критичких текстова, као и „Речник мање познатих појмова и локализама".

У поменутој трећој књизи налазе се и два рана критичка текста чији су аутори међу првима препознали изузетну вриједност овога дјела – прилози Бранка Лазаревића (1910) и Владимира Ћоровића (1918). Посебно значајан дио чине „Напомене" Живорада Стојковића, у којима се разматрају различите верзије *Нечисте крви*, као и околности првог издања из 1910. године, када је, услед недостатка новца, рукопис другог дијела романа морао бити скраћен. Тај посао обавио је пишчев пријатељ Драгутин Костић.

Позивајући се на записе Синише Пауновића, у књизи *Писци изблиза* (Пауновић 1958: 295–297), о свједочењу власника „Штампарије Давидовић" Владе Павловића, Стојковић реконструише ове околности: „Професор Костић одлучио је да се књига скрати. Бори је, наравно, било јако жао, али шта је могао. Морао је пристати на то тешећи се да ће у другом издању штампати и ове избачене странице. И књига је скраћена. Костић је просто напросто од три табака, колико је остало још да се штампа, направио један табак, или тако нешто". У истом свједочењу наводи се и да је Станковић „дуго чувао рукопис у целости, али је он после изгорео за време бомбардовања, мислим још у првој окупацији" (Стојковић 1980: 337).

У „Напоменама" је поменуто и друго или загребачко издање *Нечисте крви* (1917). Урађено је на латиници и са предговором Милана Огризовића, који је овдје објављен у цијелости. Из неког разлога није поменуто издање *Нечисте крви* у Женеви (1918), у оквиру „Југословенске библиотеке" коју су покренули српски исељеници у Швајцарској. Наглашено је и то да су у овом другом издању објављена и два Станковићева аутобиографска прилога, а у једном од њих говори се о скраћивању рукописа *Нечисте крви*, приликом штампања првог издања (1910).

2.5. Након тога услиједило је четврто, допуњено и модификовано Стојковићево издање, овога пута у осам књига и код других издавача (Београд: Светозар Марковић" – БИГЗ): Дела Борисава Станковића, I–VIII, књига прва *Стари дани*, књига друга *Из моī краја*, књига трећа *Нечиста крв*, књига четврта *Коштана*, *Ташана*, књига пета *Газда Младен*, *Певци*, књига шеста *Из Беоīрада*, књига седма *Печал*, књига осма *О Бори Станковићу*, 1983.

Наглашавамо да је у овом издању у посебној, шестој књизи под називом *Из Беоīрада*, напокон штампана Станковићева проза

о Београду у годинама окупације у Првом свјетском рату. Ријеч је о текстовима који су овдје објављени под два наслова: *Београдске шетње* (излазили су у *Београдским новинама*, 1916–1918) и *Под окупацијом* (1919–1922), а штампани су у листовима *Дан*, *Време* и *Новости*. Стојковић наглашава да су овдје управо из *Новости* пренети текстови који су касније ушли у књигу под насловом *Забушанти*, а коју је приредио Драгољуб Влатковић (издавач „Хеликон", Београд 1980). Посебно „зачуђује да ниједног од текстова из *Новости* нема у књизи *Под окупацијом* (1929), у коју је Д. Костић унео многе неповезане фрагменте из затечених Станковићевих рукописа" (Стојковић 1983: 330).

Стојковић се полемички осврће нарочито на поменуто Влатковићево издање *Забушаната*, управо стога што оно није приређено према фељтонима објављеним у *Новостима* већ „према рукопису (препису), чије порекло није наведено" (Стојковић 1983: 331).

У завршним коментарима осме књиге Стојковић образлаже и разлоге због којих је одустао од ранијег изостављања Станковићевих записа о Београду у доба окупације у Првом свјетском рату, те их је коначно уврстио – у облику у којем их је сам писац објављивао у *Београдским новинама*, *Дану*, *Времену* и *Новостима*. Један од разлога био је, каже, формалне природе: истеком ауторских права 1976. године, чланови породице (кћерке Десанка Живадиновић, Станка Станковић и Ружица Јанковић) више нису могле спречавати објављивање ових текстова у оквиру сабраних дјела.

С друге стране, Стојковић наглашава да је овоме послу приступио као „редактор", а не као „рецензент", те да би, да је издање било вођено искључиво личним избором приређивача, „и овога пута изоставио Станковићеве списе о окупацији". Он отворено признаје да припада оним издавачима којима „тешко пада што уз његова дела мора сада да приложи и све оно што је писац *Божјих људи* писао под окупацијом и после ње". Иако у оцјени „увредљиве безначајности тих списа" очигледно претерује, Стојковић ипак поступа одговорно, не сматрајући се „надлежним да заклања писца од његових читалаца" (Стојковић 1983: 305–306).

При томе је у овоме издању незавршени рукопис *Печала* смјештен у седму књигу, а избор из критичких текстова уврштен је у посебну, осму књигу, насловљену *О Бори Станковићу*. Свака књига има на крају „Речник мање познатих појмова и локализама".

Варијацију сличну дотадашњој редакцији Живорада Стојковића, сада у сарадњи и са Владимиром Јовичићем, проналазимо и у његовом петом издању, поново објављеном код Просвете: Сабрана дела Борисава Станковића, I–VII, књига прва *Приповетке 1*, књига друга *Приповетке 2*, књига трећа *Газда Младен*, *Певци*, књига четврта *Нечиста крв*, књига пета *Коштана*, *Ташана*, *Јовча*, *Нечиста*

крв (покушај драматизације), књига шеста *Заоставштина* (наведених шест књига приредио је Живорад Стојковић), књига седма *Прилози*, прир. Владимир Јовичић, Београд: Просвета, 1985.

Као што се види, издање је овога пута редуковано за један том: текстови из периода окупације увршћени су у шести том под насловом *Заоставштина*, док су критички текстови сабрани у седмој књизи под насловом *Прилози*, које је приредио Владимир Јовичић. На крају сваке књиге налази се и „Речник мање познатих појмова и локализама".

Двије године потом (1987) објављено је поновљено издање у истом обиму од седам књига, с истим приређивачима (Живорад Стојковић и Владимир Јовичић), овога пута као шесто издање, у саиздаваштву Просвете и БИГЗ-а.

2.6. Издање Видосава Стевановића текстолошки остаје у оквирима редакције Драгутина Костића, уз упоређивање с издањима Живорада Стојковића, а препознатљиво је по измјенама наслова појединих томова и нешто другачијем распореду дјела. Ријеч је о издању Сабрана дела Борисава Станковића (I–VI, ИП Београд, 1991): књига прва *Увела ружа и други приче;* књига друга *Божји људи и други приче;* књига трећа *Нечиста крв;* књига четврта *Газда Младен*, *Певци;* књига пета *Коштана*, *Ташана*, *Јовча;* књига шеста *Успомене и други текстови* – све у приређивању Видосава Стевановића.

Наглашавамо да у овоме издању првих пет књига садржи „Речнике мање познатих појмова и локализама", док у шестој књизи рјечник изостаје. Умјесто тога су, поред основних цјелина *(Успомене*, *Белешке*, *Београдске шетње*, *Забушанти)*, дати пратећи текстови: „Разговори Борисава Станковића са Бранимиром Ћосићем", краћи есеј Видосава Стевановића „Одломци трагања за Борисавом Станковићем", као и „Хронологија живота и рада", коју је сачинила Силвија Ђурић.

Важно је истаћи да је Стевановић у овај том уврстио Станковићеве записе о Београду у доба окупације, али не према издању Живорада Стојковића, већ на основу Костићевог издања из 1929. године.

Основни проблем овог издања, у цјелини, проистиче из недовољно прецизног и неадекватног навођења извора из којих су приређени текстови преузети.

3.0. У едицији Српска књижевност у сто књига, коју су у заједничком издању реализовали Српска књижевна задруга и Матица српска, у првом издању (Београд – Нови Сад, 1958–1966) и у другом издању (Београд – Нови Сад, 1969–1972), под бројевима 47 и 48 објављене су, у идентичном облику, двије књиге Борисава Станковића: *Нечиста крв – Коштана* (I) и *Приповетке* (II). Приређивач обје књиге је Младен Лесковац, с тим што је у првој књизи штампан предговор Велибора Глигорића.

Очигледно је да су сви увршћени текстови преузети из првих издања, правописно осавремењени и упоређени с Просветиним издањем Сабраних дела Борисава Станковића, у двије књиге (1956–1957).

У другој књизи су, у првој цјелини, приповијетке: „Стари дани“, „Ђурђевдан“, „Станоја“, „Нушка“, „У виноградима“, „У ноћи“, „Увела ружа“, „Наш Божић“, „Они“, „Јовча“. Након тога су, у другој цјелини, штампани *Божји људи*, укупно деветнаест приповједака, и два ненаслovљена фрагмента. Трећу цјелину чини још девет приповједака: „Покојникова жена“, „Риста крijумчар“, „Стеван Чукља“, „Стари Василије“, „Баба Стана“, „Јово-то“, „Тетка Злата“, „Мој земљак“, „Његова Белка“.

У другој књизи налазе се и пратећи текстови: „Речник“, „Биографски подаци о писцу“, „Библиографија“ и „Литература“. Занимљиво је да је у „Биографским подацима о писцу“ као датум пишчевог рођења наведен 31. март 1875. године, а не 23. или 31. март 1876. године, како је најчешће заступљено у литератури.

Даље се наводи да је Станковић крајем 1915. године „у Подгорици заробљен; одатле су га Аустријанци интернирали у Дервенту, одакле је пуштен кући у Београд“ (Лесковац 1959: 319). Познато је да је он из Дервенте заиста пуштен кући, и то захваљујући интервенцијама Косте Хермана, о чему је и сам писао у својим „биографским белешкама“. Међутим, остаје недоумица да ли је заиста заробљен у Подгорици, након капитулације Црне Горе у јануару 1916. године, или је одатле, с групом сапутника, кренуо преко Сарајева за Београд, настојећи да се врати породици, па је успут био заробљен и „полуинтерниран“ у Дервенти.

Извјесно је да се, стицајем повољних околности, вратио у Београд у првој половини јула 1916. године, уз помоћ Косте Хермана, аустријског чиновника у окупираном граду и негдашњег уредника сарајевског часописа *Нада* (1896–1902). Управо захваљујући тој интервенцији избегао је депортацију у неки од бројних логора за Србе у Првом свјетском рату, познатих по изузетно тешким условима и високој смртности. Упечатљив примјер такве трагичне судбине представља Светозар Ћоровић (1875–1919), који је, након заробљеништва, тешко оболио и убрзо преминуо.

3.1. У едицији Српска књижевност – роман, коју је Нолит објавио 1982. године у педесет књига, заступљена су и два дјела Борисава Станковића: *Нечиста крв* (књ. 18, прир. Новица Петковић) и *Газда Младен* (књ. 19, прир. Новица Петковић). На крају друге књиге налази се и веома квалитетан Петковићев поговор, „Књижевни свет Борисава Станковића“, у којем се, на основу увида у дотадашњу рецепцију, као и сопствених стилско-поетичких и композиционо-приповиједних анализа, сагледава модерност Станковићевог дјела у цјелини, а посебно ових романа.

Оба текста приређена су из перспективе критичког издања, с укључивањем различитих верзија. Код незавршеног романа *Газда Младен* тај посао је био мање сложен, јер постоје двије основне верзије: прва, објављена у часопису *Коло* (1903), и друга, допуњена из рукописне заоставштине од стране Драгутина Костића и објављена у оквиру Дела Борисава Станковића (1928).

Код *Нечисте крви* приређивачки посао био је знатно сложенији због више часописних верзија (1900, 1906, 1907, 1910), али и чињенице да су већ постојале квалитетне редакције овог дјела. Петковић као релевантне наводи издања Драгутина Костића (1928), Божидара Ковачевића и Гвида Тартаље (1956), Младена Лесковца (1970), као и Живорада Стојковића (1970, 1974), истичући да је „сва ова издања помно прегледао и упоредио", али да се „строго држао изворног текста из 1910" (Петковић 1982: 253).

На крају друге књиге, уз роман *Газда Младен*, Петковић доноси и „Хронолошке податке о животу и раду" Станковића. Притом указује на неподударања у вези с датумом и годином рођења, али се опредјељује за 22. март 1876. године, без посебног образложења, иако је тај датум у биографијама ријетко навођен. Познато је да Станковићев истакнути биограф, Врањанац Риста Симоновић, такође наводи 22. март, али као датум рођења у 1874. години (Симоновић 2007: 10–11).

3.2. У едицији Српска књижевност – драма, коју је штампао Нолит 1987. године, објављена је књига Борисава Станковића *Драме* (књ. 14, прир. Предраг Бајчетић). У њој су драмски текстови *Коштана* и *Ташана*, док су као додаци објављени трећи чин *Коштане* из 1900. године, „песме из *Коштане* (1901)", „одломци из *Коштане* (1905)", „сцена из *Парапуте* (1912)". У прилозима се налази и *Јовча*, означен као „привидна драма".

У пратећим „Подацима о текстовима" Бајчетић наводи да су драме приређене на основу издања Дела Борисава Станковића, књига *Драме: Коштана*, *Ташана*, *Јовча*, Београд 1928. године. Када је ријеч о *Коштани*, као коректив и „мерило: оправдање за учињене исправке и одбачене допуне" послужила је и верзија из 1924. године (Бајчетић 1987: 267).

Ипак, остаје нејасно зашто међу представљеним варијантама *Коштане* није уврштена и верзија из *Српског књижевног гласника* (1902).

Када је ријеч о Бајчетићевом предговору, уводној студији под насловом „Драмска прича", може се рећи да је ријеч о обимном, методолошки неуједначеном тексту, у којем се првенствено настоји одредити драмска типологија *Коштане* и *Ташане*. Овај сегмент Станковићевог опуса потом се сагледава у ширем контексту историје српске драмске књижевности, уз упућивање на Стерију, Његоша,

Јоакима Вујића, Илију Округлића Сремца и др. Коначно, детаљним упоређивањем различитих верзија ових дјела указује се на њихову улогу у конституисању модерне српске драме – од традиционалних комада са пјевањем и играњем до психолошке драме с израженим лирским елементима.

Међу пратећим текстовима, у „Биографским подацима“ Бајчетић наводи 1876. као годину рођења писца, али без прецизирања датума. У „Подацима о извођењима“ истиче се да је *Коштана* „највише извођен српски комад, у многим нашим позориштима“ (Бајчетић 1987: 274). У том контексту издваја се представа у режији Јована Путника, чија је премијера била 22. октобра 1969. године, са Оливером Марковић у насловној улози, као и дуговјечна представа премијерно изведена 9. марта 1973. године, у којој је насловну улогу тумачила Уснија Рецепова.

3.3. У Антологијској едицији „Десет векова српске књижевности“, у првом колу 2010. године, под бројем 51 објављена је књига изабраних дјела *Борисав Станковић* (прир. Марко Недић). У избор су укључени роман *Нечиста крв* и драма *Коштана*, у цјелини је објављена и збирка *Божји људи*, док су изабране приповијетке распоређене у двије цјелине. Прву скупину чине: „Увела ружа“, „У виноградима“, „У ноћи“, „Нушка“ и „Стари дани“, а у другој се налазе: „Покојникова жена“, „Јовча“, „Баба Стана“ и „Вечити пољубац“.

Према „Приређивачкој напомени“, избор је начињен уз упоређивање с првим издањима појединих књига објављених за пишчевог живота, као и са издањима која су приредили Драгутин Костић (1928–1930), Божидар Ковачевић и Гвидо Тартаља (1956) и Живорад Стојковић (1970) (Недић 2010: 369).

Као додатна основа послужила су и друга издања: *Нечиста крв* из Нолитове едиције Српска књижевност – роман (1982), у приређивању Новице Петковића; *Божји људи* из Просветиног издања Сабраних дела Борисава Станковића (1974), које је приредио Живорад Стојковић; из истог издања прештампане су и приповијетке, док је *Коштана* преузета из Нолитове едиције Српска књижевност – драма (1987), приређивача Предрага Бајчетића.

Важно мјесто у овоме издању заузима и уводна студија Марка Недића, „Структуралне доминантне у књижевном делу Борисава Станковића“, у којој је понуђена синтетичка интерпретација Станковићевог стилско-поетичког и наративног поступка, уз поуздан увид у дотадашњу рецепцију његовога дјела.

На крају књиге, у прилозима, дати су и одломци из два репрезентативна текста написана о Станковићевом књижевном раду: Предраг Палавестра, „Расцеп у душама Борисава Станковића“, која представља дио једног од поглавља у *Историји модерне српске књижевности – златно доба (1892–1918)* (1986); Новица Петковић, „Први

модерни српски роман“, која представља дио предговора из критичког издања *Нечисте крви* (1990).

Недић је уједно успјешно систематизовао и „Хронологију“ Станковићевог живота и рада. Посебно је индикативно да се, опредијеливши се за 1876. као могућу годину рођења, осврће и на 1875, али као датум наводи 25. март – што је необично будући да су у дотадашњој литератури најчешће навођени 23. или 31. март. При овоме не пружа посебно образложење за овај избор.

3.4. Неопходно је указати и на присуство Станковићевих дјела у редовном годишњем „Колу“ Српске књижевне задруге – најрепрезентативнијој и најдуговјечнијој едицији у српској књижевности и издаваштву, покренутој 1892. године. Прва Станковићева књига у овој едицији јесте збирка приповједака *Стари дани*, коло XI, књига 76, Београд, 1902. године, која обухвата девет текстова: „Ђурђевдан“, „У ноћи“, „Станоја“, „У виноградима“, „Нушка“, „Наш Божић“, „Стари дани“, „Они“, „Покојникова жена“.

После тога објављено је издање *Нечисте крви*, коло XXXVI, књига 241, Београд 1933. године. Међутим, потребно је имати у виду да је његово објављивање наишло на снажне отпоре из редова Српске православне цркве. Софкина еротска сцена с мутавим Ванком оцијењена је као неморална. „Овакво гледиште, с обзиром на тадашње прилике и схватања морала, прихватила је била и власт у лицу државног тужиоца, те се и она успротивила штампању романа, но и поред овога, роман је штампан 1933. године у издању Српске књижевне задруге“ (Симоновић 2007: 89).

Постоје и индиције, како је већ напоменуто, да је у Српској књижевној задрузи приређено још једно издање романа *Нечиста крв*, овога пута у годинама окупације током Другог свјетског рата (1944), у доба тзв. Комесарске управе. Ово издање помиње се у „Библиографском прегледу дела Борисава Станковића“, који су приредили Ружица Миликић Стојковић и Живорад Стојковић (у оквиру Сабраних дела Борисава Станковића, књ. VI, *Печал*, Београд: Просвета, 1970, стр. 318). Ипак, до данас није пронађен ниједан примјерак тога издања, нити се оно поуздано потврђује у другим доступним истраживањима издавачке дјелатности Српске књижевне задруге.

У новије вријеме објављен је зборник радова под насловом *Плаве очи српске књижевности*, приређен поводом сто двадесет година од оснивања Српске књижевне задруге и издања првог „Кола“ (1892). Међутим, у њему је изостало разматрање издавачке дјелатности и укупног рада Српске књижевне задруге током Другог свјетског рата. Тек узгредно се, на једном мјесту, помиње писмо Иве Андрића из 1942. године, упућено из Сокобање тадашњем окупационом управнику Задруге, пјеснику Светиславу Стефановићу, у којем он одбија

сарадњу на припреманој *Антологији савремене српске приповетке* (Алексић 2022: 236). У истом огледу наводи се и позната чињеница, утемељена у ранијим истраживањима Светлане Стипчевић, да је Управни одбор Српске књижевне задруге, непосредно након окупације Србије у прољеће 1941. године, донио одлуку да Српска књижевна задруга обустави рад до окончања рата – по узору на поступак из периода окупације у Првом свјетском рату.

У наведеном зборнику се у више наврата помиње и дјело Борисава Станковића, али је само на једном мјесту тај осврт нешто развијенији, уз констатацију: „Важност дела Борисава Станковића препознала је и Српска књижевна задруга у чијем Колу су штампане његове двије, за српску модерну веома значајне књиге. Прва је збирка приповедака *Стари дани*, а друга роман *Нечиста крв*" (Фуртула 2022: 53).

Независно од наведеног, остаје утисак да је Станковић недовољно заступљен у издањима Српске књижевне задруге. Тај недостатак нарочито долази до изражаја имајући у виду значај едиције каква је „Коло", као и мјесто које Станковићево дјело заузима у српској књижевности.

4.0. У закључку можемо констатовати да је дјело Борисава Станковића доживјело више издања различитог степена поузданости и аутентичности. Посебну вриједност има прво издање Дела Борисава Станковића у осам књига, у редакцији Драгутина Костића (1928–1930). Значајан је и вишекратни приређивачки рад Живорада Стојковића у неколико Просветиних издања Сабраних дела Борисава Станковића (1970, 1974, 1980, 1983, 1985, 1987), при чему се нарочито издваја издање из 1970. године, прво систематски конципирано, с бројним варијантама рукописа и пратећим прилозима. Међу њима је, упркос појединим пропустима, важан „Библиографски преглед дела Борисава Станковића", који је приредила Ружица Миликић Стојковић.

Несумњиво је да Станковић припада кругу одабраних српских писаца чија су сабрана дјела често прештампавана у значајним тиражима. Као илустрацију наводимо да је треће Просветино издање Сабраних дела Борисава Станковића у шест књига (1980) штампано у десет хиљада примјерака, док је четврто издање у осам књига, под насловом Дела Борисава Станковића, издавача „Светозара Марковића" и БИГЗ-а (1983), достигло тираж од тринаест хиљада примјерака. Похвална је и чињеница да су Станковићева дјела у значајној мјери превођена на стране језике, као и да су добро заступљена у едицијама српске књижевности (Српска књижевност у 100 књига, Српска књижевност – роман, Српска књижевност – драма, те Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности" Издавачког центра Матице српске).

Међутим, када је ријеч о најстаријој едицији српске књижевности – редовном годишњем „Колу“ Српске књижевне задруге – у којој је роман *Нечиста крв* посљедњи пут, без сумње, објављен још 1933. године, јасно је да стање није задовољавајуће. Забрињава чињеница да, изузев евентуалног и непотврђеног издања из периода Другог свјетског рата, ниједно Станковићево дјело није било у фокусу уредништва ове значајне институције, што се с правом може оцијенити као недопустив пропуст.

Извори и литература

Алексић, Милан. „Андрић у Колу“. *Плаве очи српске књижевности*. Коло СКЗ као огледало развоја српске књижевности и језика, коло CXIV, књига 769. Београд: Српска књижевна задруга, 2022. 235–246.

Бајчетић, Предраг. „Подаци о текстовима“. Борисав Станковић. *Драме*. Српска књижевност – драма, књига број 14. Београд: Нолит, 1987. 266–273.

„– – –“ „Подаци о извођењима“. Борисав Станковић, *Драме*. Српска књижевност – драма, књига број 14. Београд: Нолит, 1987. 274–280.

Влатковић, Драгољуб. „Досадашња издања Станковићевих сабраних дела“. *Врањски гласник*, број 14–15. Врање: Народни музеј у Врању, 1982. 297–318.

„– – –“ „Досадашња издања Станковићевих сабраних дела“. *Борисав Станковић у Врањском гласнику*, зборник радова. Прир. Сунчица Денић. Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић“, 2010. 265–266.

Ковачевић, Божидар и Тартаља, Гвидо. „Напомене“. Борисав Станковић. *Сабрана дела*, књига прва. Прир. Божидар Ковачевић и Гвидо Тартаља. Београд: Просвета, 1956. 741.

Костић, Драгутин. „Редакторова напомена“. *Газда Младен*, *Певци*. Дела Борисава Станковића, друга књига. Прир. Драгутин Костић. Београд: Одбор за издавање Дела Борисава Станковића, 1928. 199–204.

„– – –“ „Напомене редакторове“. *Моји знанци*, *Наступ*, *Печал*. Дела Борисава Станковића, шеста књига. Прир. Драгутин Костић. Београд: Одбор за издавање Дела Борисава Станковића, 1928. 80.

Лесковац, Младен. „Биографски подаци о писцу“. Борисав Станковић. *Приповетке*. Српска књижевност у сто књига, друга књига. Прир. Младен Лесковац. Београд – Нови Сад: Српска књижевна задруга – Матица српска, 1959. 319–320.

Максимовић, Горан. „Едиција и памћење“. *Критичка перспектива*. Вишеград: Андрићев институт, 2021. 34–37.

Недић, Марко. „Приређивачке напомене“. *Борисав Станковић*. Прир. Марко Недић. Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности“, друго коло, књига 51. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2010. 369–370.

Павловић, Владислав. „Дела Борисава Станковића на страним језицима“. *Борисав Станковић у Врањском гласнику*, зборник радова.

Прир. Сунчица Денић. Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић“, 2010. 202–208.

Пауновић, Синиша. „Записи и причања о Борисаву Станковићу“. *Писци изблиза*. Београд: Просвета, 1958. 295–297.

Петковић, Новица. „Напомена о тексту“. Борисав Станковић. *Нечиста крв*. Прир. Новица Петковић. Српска књижевност – роман, књига 18. Београд: Нолит, 1982. 249–255.

Симоновић, Риста. *Живот и књижевно дело Борисава Станковића*, друго издање. Београд: Библиотека града Београда, 2007. 147.

Станковић, Борисав. „Писма“. *Сабрана дела*, књига друга. Прир. Божидар Ковачевић и Гвидо Тартаља. Београд: Просвета, 1957. 761–791.

„– – –“ „Забушанти“. Прир. Драгољуб Влатковић. Београд: *Књижевна историја* 2.6 (1969): 437–470.

Стипчевић, Светлана. *Књижевни архив Српске књижевне задруге*. Коло, LXXV, књига 501. Београд: Српска књижевна задруга, 1982. 520–521.

Стојковић, Живорад. „Предговор“. *Стари дани*, *Божји људи*. Сабрана дела Борисава Станковића, књига прва. Прир. Живорад Стојковић. Београд: Просвета, 1970. 5–6.

„– – –“ „Напомене и прилози“. *Коштана*, *Ташана*. Сабрана дела Борисава Станковића, књига четврта. Прир. Живорад Стојковић. Београд: Просвета, 1970. 301–309.

„– – –“ „Уз *Сабрана дела Борисава Станковића*“. Борисав Станковић. *Печал*. Сабрана дела Борисава Станковића, књига шеста. Прир. Живорад Стојковић. Београд: Просвета, 1970. 397–404.

„– – –“ „Напомене и прилози“. Коштана, Ташана. Сабрана дела Борисава Станковића, књига четврта. Прир. Живорад Стојковић. Београд: Просвета, 1970. 301–309. „Напомена“. *Нечиста крв*. Сабрана дела Борисава Станковића, књига трећа (треће издање). Прир. Живорад Стојковић. Београд: Просвета, 1980. 327–346.

„– – –“ „Напомене и прилози“. Коштана, Ташана. Сабрана дела Борисава Станковића, књига четврта. Прир. Живорад Стојковић. Београд: Просвета, 1970. 301–309. „Напомена“. *Из Београда*. Дела Борисава Станковића, књига шеста (четврто издање). Прир. Живорад Стојковић. Београд: „Светозар Марковић“ – БИГЗ, 1983. 323–334.

„– – –“ „Напомене и прилози“. Коштана, Ташана. Сабрана дела Борисава Станковића, књига четврта. Прир. Живорад Стојковић. Београд: Просвета, 1970. 301–309. „Уз ово издање *Дела Борисава Станковића*“. *О Борисаву Станковићу*. Дела Борисава Станковића, књига осма (четврто издање). Прир. Живорад Стојковић. Београд: „Светозар Марковић“ – БИГЗ, 1983. 285–326.

Тартаља, Гвидо. *Српска књижевна задруга под окупацијом*. Београд 1945, 56.

Фуртула, Катарина. „Српска модерна и књижевност авангарде у Колу“. *Плаве очи српске књижевности*. Коло СКЗ као огледало развоја српске књижевности и језика, коло CXIV, књига 769. Београд: Српска књижевна задруга, 2022. 52–67.

Goran Maksimović

The Work of Borisav Stanković in Editions of Collected and Selected Works and Editions of Serbian Literature

Summary

The study points out the presence of Borisav Stanković (1876–1927) and his literary work in editions of collected and selected works, as well as editions of Serbian literature. The most important editions that include Borisav Stanković's works are highlighted: *Collected Works of Borisav Stanković* (1928–1932), *Collected Works of Borisav Stanković* (1956–1957), *Collected Works of Borisav Stanković* (1970, 1980, 1983, 1985, 1987, 1991). The editions considered incude Serbian Literature in One Hundred Books (first edition 1958–1966; second edition 1969–1972), *Serbian Literature – Novel* (1982), *Serbian Literature – Drama* (1987), as well as the anthological edition *Ten Centuries of Serbian Literature* (2012). The aforementioned editions contain a good textual approach and exemplary introductory studies that confirm the high achievements of Stanković's work in Serbian literature at the end of the 19th century and in the first third of the 20th century.

Key words: Serbian literature, collected works, editions, realism, modernity, genres, novel, short story, drama

Примљено: 20. 5. 2026.
Прихваћено: 28. 6. 2026.

ORCID 0000-0002-6171-4723
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.3

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
оригинални научни рад
792.2(497.11)"1927"
821.163.41.09-2 Станковић Б.

Александар С. ПЕЈЧИЋ

sasa.pejcic@yahoo.com

Институт за књижевност и уметност, Београд

ТАШАНА БОРЕ СТАНКОВИЋА НА СЦЕНИ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА

Апстракт: У првом делу рада разматрају се основне поетичке, драматуршке и жанровске одлике драме *Ташана* Борисава Боре Станковића, као и хришћански подтекст радње (искупљење греха посредством жртвовања за другог, за умоболног Парапуту). У другом и најопширнијем делу рада, из театролошке и књижевноисторијске перспективе тумачи се рецепција позоришне критике обе поставке *Ташане* у Народном позоришту, у Београду (1927. и 1972). Критика није запазила важне драматуршке одлике драме, њено усмерење ка модернијој форми *(драматурџија стања)* и значењске слојеве радње (богопознање, радост у служењу, трансформација лика). Скреће се пажња на то да прва поставка није донела интегрални текст, тј. да није изведен завршни, пети чин, што је у битној мери усмерило рецепцију критике, а потом утицало на касније историчаре позоришта. Друга поставка укључила је и пети чин драме, чиме се заокружује значење радње, али интегрално изведени текст није у већој мери изменио естетске судове критике. У раду се указује и на Станковићев допринос развоју модерног драмског писма.

Кључне речи: драма, позориште, позоришна критика, *драма стања*, заплет, епизација, *комад с певањем*, *лирска драма*

1.0. Место Борисава Боре Станковића у историји српског позоришта несумњиво је одређено његовим првим комадом *Коштана*, о чијем сценском животу су објављене две узорне театрографске студије (Влатковић 1979; Милошевић 2001). Прва Станковићева драма већ је на праизведби освојила публику, а њена популарност не јењава, те се у различитим поставкама изводи све до данас, у готово свим институционалним позориштима Србије. Другом драмом, *Ташаном*, он није успео да постигне такав успех ни код публике ни код увек строге позоришне критике. *Ташана*, као и недовршена драма *Јовча*, дочекиване су и вредноване у светлу поетичких особености *Коштане* и њеног сценског успеха, при чему су и критика и публика све драме сагледавале и у контексту Станковићевог приповедачког опуса. Зато ћу се у раду усмерити на најважније тезе и импресије критичара обе поставке *Ташане* у Народном позоришту у Београду, и указати на значајне

интерпретативне резултате, као и на културно-историјске чиниоце.

1.1. Станковић није био драмски писац по опредељењу,[1] али је и те како поседовао стваралачки нерв за драматично и трагично осећање и представљање света – отуда су у његовом приповедачком опусу многе ситуације испуњене снажним драмским набојем. Није случајно што је *Нечиста крв* више пута драматизована.[2] Прву драматизацију романа *Нечиста крв*, под насловом *Врела крв*, урадио је познати глумац, редитељ и писац Радивој Динуловић, а постављена је на сцену Народног позоришта у Нишу 1927. године. Све до 2019. године *Нечиста крв* је, у различитим драматизацијама, постављана на сцену чак седамнаест пута.[3]

Станковићеве драме нису у потпуности рачунале на сценске условности, што се нарочито запажа у сценографским дидаскалијама и у појединим ситуационим решењима. Он није желео да се повинује ни класичним ни тада владајућим драматуршким правилима, него је упорно радио на сопственом изразу, уважавајући тек основне чиниоце драме (структура ситуације, радње и заплета), што је у једном интервјуу пред премијеру *Ташане* и подвукао: „Нећу баш да гледам ни Шекспира и да се угледам" (в. Алексић 1927: 4). Међутим, он је добро овладао тзв. техником затвореног драматуршког круга. Реч је о томе да се важан мотив или јунак уводи у првом чину, како би се, током развоја, у расплету поново дошло до тог мотива или лика, односно до његовог утицаја на исход радње, тј. расплет. Тако се Парапута јавља у експозицији и крајем првог чина (о њему се говори), и почетком другог чина (чује се иза сцене), те у својој лудости (јуродивости) казује да је Ташанина заправо његова кућа, што ће она у петом чину и постати.

1.2. Драме *Ташана* и *Јовча* први пут су штампане постхумно, 1928. године. *Коштана* је, као што је познато, за Борина живота имала два засебна издања и једно часописно *(Бранково коло)*. Познато је да је *Ташана* настала на основу радње приповедака „Покојникова жена" и „Парапута", као и да је Станковића на писање овог комада првобитно подстакао Јован Скерлић, а потом и Борини пријатељи Милан Грол, Павле Маринковић, и шурак, прота Милан Н. Милутиновић, коме је драма и посвећена (Алексић 1927:

1 Милан Грол изнео је тачно опажање да књижевници, међу њима и Бора, бирају писање за позориште руковођени славољубљем и могућношћу да дођу до бољих и редовнијих хонорара (Грол 2007: 105).

2 Међу Станковићевим хартијама приређивач првог издања његових дела Драгутин Костић пронашао је и Борину недовршену драматизацију чувеног романа (в. Станковић 1928: 221–224).

3 Аутори тих драматизација су: Радивој Динуловић (1927), Аритон Михаиловић (1932), Томислав Цветковић (1967), Градимир Мирковић (1979), Радослав Радивојевић (2005), Маја Тодоровић (2019) и Тијана Грумић (2019).

4; Стојковић 1980: 370–371). Прву редакцију, замишљену у четири чина, писао је уз помоћ тадашњег драматурга Народног позоришта Милана Грола (Грол 2007: 104), а почео је да је објављује још 1910. године у *Српском књижевном гласнику* (први чин). Рукопис је страдао у Нишу током ратне 1915, па је почетком 1927. године Станковић, после наговора својих пријатеља, одлучио да од сачуваних, већ штампаних делова напише другу верзију. Тада је, у пролеће те године, дописао и пети чин, и тако драматуршки и значењски одлично заокружио радњу.

2.0. У оцени праизведбе *Ташане* критика није могла (тачније: није хтела) да заобиђе поређење са *Коштаном*. Прва Станковићева драма сложеног је жанровског профила; укратко, то је *лирска драма* обликована у форми *комада с певањем*. Више несвесно него с јасном поетичком намером, *Коштана* је театрализована у концепцији модерне драме, тј. лирске драме засноване на тзв. *драматургији стања*, а управо тај тип драматургије већ крајем 19. века у европској драми постепено потискује дотадашњу структуру, касније у науци дефинисану као *драма збивања*, *апсолутна драма* (Сонди 1995: 66–71) или као *радња целине* (Саразак 2015: 24, 48–49). И из тога угла треба сагледавати и вредновати Станковићев (несвесни) допринос српској модерној драми.

> За разлику од тзв. *драматургије збивања* (нагласак на низању, покретању и развијању догађаја, ситуација), *драматургија стања* нуди већи број развијенијих/опширнијих ситуација приповедања и зато се ту срећу различити начини епизације. У *драматургији стања* нагласак је на доживљају, психолошкој, емотивној, мисаоној реакцији ликова на одређену ситуацију, догађај (Пејчић 2019: 103).

Полазећи од теоријских основа класичне драматургије, позоришна критика указала је на израженије драматуршке пропусте у концепцији радње, мотивацији ликова, неразрађеним ситуационим односима и пренатрпаности епским обавештењима науштрб сценског развоја. Међутим, особену поетику и натуралистичку концепцију *Ташане*, а заправо њену дубоку религиозну основу, публика је боље прихватила (обичајно право, сурово изопштавање удовице, хришћанска жртва за другог, убожјака Парапуту, севап за душу). Критичари нису хтели да запазе, или то нису могли, да је Станковић написао другачију драму. Он је, како је и посведочио у интервјуу уочи премијере, затражио од редитеља и глумаца да *Ташану* не постављају као *Ивкову славу* нити као *Коштану* (Алексић 1927: 4), дакле да то не буде у стилу *комада с певањем*, а из позоришних рецензија се сазнаје да је, супротно ауторовој жељи, поставка ишла управо у том правцу. На премијерном плакату је, као поджанровска одредница, стајало: „Комад из

врањског живота с певањем", слично како је писац записао испод наслова *Коштане*. Важније од тог плакатског оглашавања јесте оно што је Бора заиста написао у коначној верзији. Приређивач Д. Костић, његов блиски пријатељ, оставио је ту жанровску пододредницу у првом издању 1928, а да ли је исправно поступио – данас се не може потврдити јер аутограф није сачуван; постоји само апограф, тј. прекуцан текст.[4]

2.1. *Ташана* се одликује слободнијом драмском формом. Драмска прича добро је распоређена на пет чинова. Сваки чин представља тематско-мотивски заокружену целину која имплицира наставак радње, што је веома важно за развој заплета. У том погледу њена структура је блиска отвореној форми драме. Станковић се определио да се удаљи од жанра *комада с певањем*. Иако је трећи чин драмском фокализацијом изместио у кафану, и театрализовао ситуацију певања и весеља, та ситуација није сама себи циљ него је (донекле) драматуршки оправдана. Одлучио се за основну драмску структуру заплета са субјектом радње и регулишућим фигурама.[5]

Ташана као носилац радње и заплета (фигура субјекта), жели да се три године после смрти мужа најзад ослободи положаја уцвељене удовице, да промени своју позицију у кући, породици и чаршији, да поново осети радост живота и индивидуално се оствари (постане своја). Она осећа неиздрживу тескобу, сломљена је страховима – од тога да се не наруши просторно-предметни ред у кући до бојазни од мишљења суграђана, комшија и родбине, тј. „света". Вођена унутрашњим, запретеним нагонима, укрштеним сексуалним и психолошким поривима (жеља за неспутаном страшћу и жеља за слободом, испуњењем личности), Ташана ропће против владајућих норми, патријархалних обичаја, терора јавности, а у ствари пројектованог *другог*. Она, попут многих Станковићевих јунака, пројектује у јавност/„свет" сопствену савест и мишљење о својим поступцима. Другим речима, себе посматра очима неименованог мноштва, подразумеваног коректора јавности (ужа и шира породица, комшије, еснафски слој трговаца, суграђани), те не пристаје на такав начин контролисаног живота – и у томе је један од кључних парадокса театрализованог света.

И други ликови – хаџије, свештеномонах Мирон, мајка Ката – такође страхују од мишљења „света", а у ствари сами претпостављају, притиснути савешћу и обичајима, шта би неко могао рећи о њиховим поступцима, и како би се они могли протумачити. (Занимљиво је да нико, почев од Ташане, не именује њеног мужа: у разговору се

4 Станковић се и иначе колебао поводом жанровских класификација својих драма (Пауновић 1958: 302).

5 О структури драмског заплета и његовим фигурама видети у: Пејчић 2019: 137–177.

он ословљава само као покојник, док се по имену помиње свекар, хаџи Стеван). Притом не треба губити из вида ни реални утицај патријархалне варошке културе југоисточне Србије тога времена (пре ослобођења). Ташанини неодређени страхови произлазе управо из тог унутрашњег конфликта самонаметнутих забрана и процеса индивидуације.

Поред тога, веома су важне и културолошке нијансе. Ташана не припада хаџијском реду, она потиче из богате сеоске породице. Она, као и њен отац, осећа подозрење хаџија да је туђа том свету и да није у потпуности прихваћена. Опхрвана је страхом да нечим не наруши хаџијски ред, да не учини нешто што се „не ваља" и што је недолично, те потребом да стално доказује своју достојност да припада тој кући. Она не влада њиховим манирима и није се уклопила у тај виши друштвени слој, па је зато у непрестаном страху да неком несмотреношћу не наруши неку норму, осећајући се мање вредном, а тиме и емотивно-психолошки скученом. Искреноотворено о том страху, усамљености и идентитетској неостварености говори једино Сарош, у четвртом чину.

У таквим друштвено-културалним околностима и у оваквој концептуализацији лика Станковић је пронашао изванредан извор драматичности. С обзиром на разумљиву пасивност таквог лика, било је потребно да Ташана буде окружена делатним ликовима, пре свих владичиним намесником, монахом Мироном, слушкињом Станом и разузданим певачем Сарошем.

Јасно се, како на нивоу радње тако и на нивоу њене семантике, препознаје хришћански подтекст. Станковић је развојем чинова, тј. епизода из Ташаниног живота, успешно театрализовао пут од униније, модерним психолошким речником речено – депресије, до пуне самоспознаје, а то је богопознање. Ташана је у суштини удаљена од Бога, те до богопознања долази управо путем личне драме и изрицањем једне врсте веома строге епитимије:[6] да до краја живота, попут мајке, негује Парапуту; веома је важно што то од ње захтева свештеномонах Мирон. Она која није срећу пронашла у односу према сопственој деци, коју је чак била спремна да жртвује и остави ради задовољења тренутне пожуде, односно због (лажне) представе о слободи и срећном животу негде далеко, са Сарошем, постаће неговатељица лудог и физички одбојног Парапуте.

Станковић није театрализовао сâмо грешење, него једино ситуацију кад је она наслонила главу на Сарошево раме, претходно му се изјадавши, али и да је била спремна да му се пода, да напусти дом

6 Епитимија није казна у строгом хришћанском смислу, то је духовни лек који свештеник изриче за учињени грех. Неке епитимије могу бити оправдано веома строге, попут оних које се изричу женама које изврше абортус, па им се за дуго времена забрањује причешћивање, а некад и сам улазак у цркву.

и децу. У петом чину театрализовано је искупљење греха кроз саможртвовање, тј. кроз задобијање смирења у жртвовању за другога, за убожјака Парапуту, а управо је то јасан знак богоспознаје и истинског смирења у Христу. Подношење увреда без роптаја јесте циљ ка коме ју је, и нехотице, усмерио свештеномонах Мирон изричући казну (епитимију), а који је и себе казнио напуштањем угледног положаја и пресељењем у гробљанску цркву, у друштво убожјака који ту пребивају. Мирон у тренутку повређене сујете изопштава и себе, јер је на неки начин довео до могућности Ташаниног сагрешења када ју је ослободио потчињавања реду да се покојник непрестано жали, али у суштини кажњава себе зато што није успео да се одрекне страсне љубави према њој.

Тако је пређен пут од тескобе и очајања због (само)затворености у кућу и жалости за покојником, преко привидне слободе и самоостварености (нов живот, као да претходни није постојао), затим преко назнаке греха, па све до спознаје смисла живота после греха и усмерења ка спасењу. Како Ташана није увиђала да је њен животни циљ после смрти мужа да се истински стара о својој деци, као свака мајка, она своју мајчинску љубав открива много касније, путем страдања за другог, када Парапута постаје њен посинак. На самом крају радње она одлучно одбацује Мироново сажаљење и самооптужбу да јој је дао превелики терет (епитимију), јер је све то за њу радост, благословени спас од самоће и предавања мрачним мислима, које би је, можда, одвеле у лудило.

Значењска и драматуршка сврха петог чина потврђује се и у свештеничком и друштвеном суноврату свештеномонаха Мирона, у том контрастном уоквиравању судбине. Мирон више није угледни свештеник у чаршији, што је последица његовог грешног пада (несавладане страсти према Ташани). Потврђује се да је у монаштву пронашао само заклон, бег од несуђене жене и сопственог сиромаштва, те да није успео да се истински утврди у вери, због чега, одбачен, страда (нагло је оронуо и одао се дувану и пићу).

У погледу хришћанске симболике веома је важна и концепција Парапуте. Он је концептуализован као јуродиви Христа ради, што се уочава у ситуацијама када опомиње ликове, односно све суграђане, да су земља и да ће се у земљу вратити, затим када једе земљу и, као веома побожан, скупља и чува хлеб за Богородицу. Његов животни пут стоји у обрнутој сразмери у односу на Мирона и Ташану – од просјака становника гробља до статуса негованог члана хаџијске куће.

2.2. Иако је Станковић радњу брижљиво конципирао и водио рачуна да сваки чин развије сопствену кулминацију, која ће брзо и непосредно довести до тематског исцрпљивања тога сегмента радње, иако је добро мотивисао и конвенционалне драмске по-

ступке попут монтаже уласка ликова (Мирон долази на сцену управо у тренутку када затиче Ташану и Сароша у загрљају), као и приповедања ликова о сопственој прошлости, скривеној радњи, нарочито о предрадњи и историји односа, те иако је добро владао основним драмским принципом функционалности мотива и ликова (техника затвореног драматуршког круга), критика није била задовољна, сматрајући да су драмски принципи нарушени – што није тачно.

Поступци епизације неспорно су веома присутни у овој драми, али су и очекивани с обзиром на њену драматургију. *Драма стања* развија се на другачијим темељима: она поунутрашњује драмски догађајни ток, при чему су у средишту експресија осећања, унутрашња, психолошка борба, као и проживљавања конфликата, а ситуације нису театрализоване да би ритмично развијале радњу него да би пружале могућности за интроспекцију, за различите (само)анализе ликова и изливе њихових бујних осећања, а често и да би подстакле сећања ликова на прошле догађаје. Зато ликови често и опширно приповедају о себи, својим осећањима, другима, спољњем свету, и ситуацији у којој се налазе (аргументативна прича, биографска прича, прича као реторички знак[7]).

Поступци епизације продрли су код Станковића и у дидаскалије, па се код њега срећу сложени облици секундарног текста обогаћеног приповедном стилизацијом, описима ликова, њихових осећања, прошлости и прикривених намера, што углавном није могуће дословно сценски поставити или извести. Препознају се, понекад и у синкретичком облику, сценографске, персоналне, пантомимичне и аудитивне дидаскалије.[8]

Упркос честим поступцима епизације, ова драма је сценски била и те како „жива", и на премијери је публици држала будну пажњу.

3.0. Драма *Ташана* Боре Станковића имала је до данас укупно десет поставки. Премијерно је изведена у Народном позоришту у Београду 1. јула 1927. године, на крају сезоне. Према годишњацима Народног позоришта, играна је само до сезоне 1929/30, а за то време изведена је укупно двадесет један пут. Тај број извођења није занемарљив за међуратни период, када је публика још увек радије гледала и тражила новитете него репризе. Изузетак су представљали народни *комади с пјевањем* и српске комедије. Глумачка подела била је веома добра: укључени су водећи глумци тог доба, уз неколицину млађих, још неафирмисаних, а режију је потписао угледни глумац Димитрије Гинић.

7 О техници епизације и врстама унутрашњих прича видети у: Пејчић 2019: 101–123.

8 О наведеној типологији дидаскалија видети у: Пејчић 2019: 123–127; Анђелковић 2022.

Према подацима с премијерног плаката сазнаје се следећа подела.

Улоге: Мирон – Драгољуб Гошић; Хаџи Риста – Димитрије Гинић; Чорбаџи Младен – Јован Антонијевић; Сарош – Војислав Јовановић; Парапута – Душан Раденковић; Мане – Марко Маринковић; Арсеније – Никола Динић; Ташана – Теодора Арсеновић; Ката – Марица Поповић; Наза – Зора Златковић; Стана – Перса Павловић и др. Музику је компоновао Станислав Бинички.

После београдске премијере драма је убрзо, исте године, постављена и у Српском народном позоришту (СНП) у Новом Саду, 18. септембра 1927. После тога низале су се нове поставке: поново, у новој подели, у СНП-у 28. новембра 1928. године на сцени у Вршцу, а затим у народним позориштима у Ужицу (10. децембар 1957), Сомбору (8. март 1966), Београду (19. новембар 1972), Ужицу (27. септембар 1973), Нишу (6. октобар 1998), Зајечару (4. март 2003) и у Врању (25. октобар 2014).

Важно је већ на овом месту скренути пажњу да те 1927. није постављена коначна верзија драме у пет, него у четири чина. Не ради се само о томе да је текст унеколико скраћен, тј. драматуршки обликован на нивоу реплика да буде погоднији за извођење, него из неког разлога није изведен завршни, пети чин. У приказу првог издања Станковићевих дела из 1928. године анонимни аутор пише да је *Ташана:*

> [Ш]тампана према потпуном тексту пишчевом, с обзиром на последње измене његове, са свим оним местима која су у тексту београдског Народног Позоришта изостављена, ради живости престављања. Тако је овде дат и цео пети чин, епилог „После тридесет година“ (Аноним 1928: 2).[9]

Тешко болестан и депресиван, Станковић није желео да се меша у рад глумаца током припремања ове представе, већ им је дао пуну слободу, посебно драматургу и управнику Милану Предићу, па се зато дошло до другачијих уметничких резултата (подсећам овде и на његову препоруку како ову драму не треба постављати). У интервјуу датом у својој кући за дневни лист *Време*, 5. јуна, Бора је открио да је, у односу на претходну верзију страдалу у рату, дописао пети чин, и то отприлике месец дана раније, дакле крајем априла или почетком маја 1927. године (Алексић 1927: 4), док су глумци већ крајем маја и почетком јуна припремали представу. (Првобитно је премијера, како је и сâм Бора најавио у том интервјуу, требало да буде средином јуна, али је из неразјашњених разлога одложена.)

Увидом у сачувани апограф у архиви Народног позоришта, тј. у прекуцани текст драме за шаптача, запажа се да је пети чин пре-

9 Цитати критика доносе се у изворном облику, без правописног осавремењавања.

куцан заједно с осталим чиновима, као целина, али да је отприлике две трећине тога текста избачено интервенцијом редитеља Гинића (тзв. штриховање), а можда и М. Предића. Ово је несумњиво прворазредно откриће, а на постојање тога преписа први је указао Синиша Пауновић (Пауновић 1958: 254). У тој ауторизованој редакцији налазе се измене у целом тексту, унете трима рукама (драматург Предић и редитељ Гинић махом су прецртавали текстове реплика), од којих је једна, по свему судећи Станковићева, што ипак треба додатно проверити (места измена облика речи и реченица, тј. варијанте).[10]

Дакле, тај пети чин, који битно мења и допуњује структуру и поетику комада, а посебно значењски и симболички слој радње, из неког разлога је у последњем тренутку у целини одстрањен. До оваквог закључка долази се посредством позоришних рецензија, које су се тада темељиле на пажљивом, понекад опширном препричавању радње. У већини рецензија нејасно се говори томе у којој ситуацији се радња завршава – критичари своја препричавања окончавају код Мироновог изрицања пресуде Ташани. Једино М. Чекић у листу *Време* одређеније наводи да се комад управо ту завршава, док је у листу *Реч*, у оквиру критике, објављена и фотографија с представе, уз потпис да је реч о сцени пред сам свршетак комада (Палавестра 1927: 2). Оно што мало збуњује јесте чињеница да се у том апографу не налази накнадно унета белешка да се бришу и преостале реплике петог чина.

Не зна се да ли је Бора одобрио изостављање најпре две трећине текста петог чина а потом и целог чина. У то време аутор је био правно заштићен, па се измене, а нарочито скраћивања текста, нису могла вршити без његове сагласности. О томе, међутим, нема писаног трага. По свему судећи, Бора је пристао на тако радикално скраћивање, што јесте необично ако се зна да се раније, приликом извођења *Коштане*, није устезао да из гледалишта љутито оде иза кулиса и критикује глумце уколико би изменили само неку реч или незнатно преобликовали реченицу реплике. Ипак, *Ташану* је, изведену у оваквом облику, посредно сценски ауторизовану, макар и прећутно, Бора одобрио. На плакатима је, дакле, увек навођено да је *Ташана* драма у четири чина, а приређивач Драгутин Костић не обавештава читаоце да објављује интегралну верзију, нити даје податке о томе због чега она није изведена у коначној редакцији.

Веома је важно имати у виду ове чињенице јер су рецензије критичара засноване на тој непотпуној, у драматуршком и поетичком смислу недовршеној верзији. Таква рецепција критичара, настала

10 Надам се да ћу током следеће године успети да критички приредим ту изведену и посредно ауторизовану редакцију рукописа.

на основу гледања представе изведене према нецеловитој драми, у великој мери је обликовала и суд потоње критике о *Ташани*.

3.1. После премијере, која је већ раније привукла пажњу јавности истицањем у периодичним гласилима да је *Ташана* најбоље српско послератно књижевно и драмско дело (Алексић 1927: 4), изашао је, очекивано, већи број критика. О представи су известили водећи дневни листови *Политика*, *Правда* и *Време*, као и мање читани лист *Реч*, али и часописи *Српски књижевни гласник*, *Мисао* и *Воља*. Оно што се с извесношћу може претпоставити јесте да је и *Правдин* неумољиви критичар Душан Крунић написао позоришну рецензију. Уништене су странице *Правде* предвиђене за културу и београдске новости, и то само у броју од 3. јула, где је извесно објављена Крунићева критика. Свакако би било значајно да се могло доћи и до те критике јер би се употпунила слика о рецепцији *Ташане* будући да је Крунић, и поред своје острашћености, важио као театарски зналац који је подједнаку пажњу посвећивао свим чиниоцима представе.

Мишљења критике о драматургији *Ташане* била су готово неподељена. Сви критичари, неки с више а неки с мање оштрине, указивали су на доминацију приповедних средстава, тј. поступака епизације, приговарајући томе што су ликови „распричани" и што нема довољно радње. Једногласни су били и у оцени да је трећи чин, онако како је осмишљен, сувишан, јер је схваћен као театарски дуг форми *комада с певањем* и као реминисценција на *Коштану*. Ипак, у основи су похвално писали о лиризму драме, њеној тематско-мотивској дубини и концепцији ликова.

3.2.1. Позоришни рецензент *Политике* Живко Милићевић један је од најцењенијих и најплоднијих међуратних критичара; припадао је кругу импресионистичких критичара, а судове је износио непосредно, без ширих образложења (Стојковић 2018: 93–94). У критици *Ташане* није успео да усредсреди и јасно формулише своју мисао, избегавајући да се непосредније, без иронијског отклона, одреди према представи. У уводном делу рецензије донекле се ограђује од топлог пријема публике, тврдећи да она воли своје писце, односно оне који јој пружају слике блиског живота и колоритне типове (Милићевић 1927: 9). Другим речима, полази од претпоставке да публика воли складна и разумљива драмска дела (и не само драмска), из чега произлази да није наклоњена херметичним уметничким текстовима, препуним симбола, недоречености и насилне поетичке инвентивности, а поврх свега и анархистичких идеја, каква је углавном била модерна драма на тадашњој београдској позорници.

Милићевић нема ништа против класичних естетских вредности, али се ипак донекле противи томе што публика безрезервно

подржава своје писце и не успоставља ни минималну критичку дистанцу. Осврће се и на пријем *Коштане*, драме којом је, по његовом мишљењу и сећању, Станковић обезбедио себи угледно место у историји српског позоришта. Ипак, Милићевић не износи сасвим прецизне податке када бележи да је *Коштана* наишла на једнодушан и повољан пријем, јер су након премијере 1900. године негативне критике биле бројне. Уза све те уводне, веома опширне напомене, Милићевић као да избегава да се непосредније усмери на анализу представе, па уводни део критике проширује и јетком примедбом управи због тога што је премијеру оставила за последњу седмицу сезоне, када су већ наступиле велике врућине (премијера је одржана у петак увече).

> Сасвим је ненормално давати ма какву премијеру последњих дана у сезони. Фантастично је давати премијеру оригиналног комада, премијеру једног Боре Станковића последњег дана у сезони! Толико фантастично да се то нигде у свету не догађа! Изузев код нас, наравно. Па ипак, захваљујући једино имену г. Станковића, дворана је била испуњена. Људи [су] се гушили од врућине, али су ту жртву радо подносили за писца „Коштане" (Милићевић 1927: 9).

За њега је, дакле, *Ташана* дело упитне и књижевне и театарске вредности, па му је естетски суд публике проблематичан, те закључује да ће она, готово из ирационалних побуда, наставити радо да гледа овај комад. Све су то оцене које су захтевале шира образложења, али их Милићевић није понудио. Потом редом преноси и сопствене и утиске публике о визуелно-акустичким и сценско-глумачким остварењима. Извештава да се од почетка представе публика све више придобијала за комад, одушевљена сценографијом, мотивима старог врањанског света, као и знацима нематеријалне и материјалне културе, да би егзалтирано реаговала после трећег чина, тј. живописне игре и заносних песама чочека, због чега је глумце више пута награђивала аплаузом.

Ни сâм не скрива одушевљење костимографијом и основном поставком редитеља Гинића, тј. његовим реалистичким стилом, оцењујући визуелни приказ готово савршеним. Тек при крају рецензије прелази на кратко препричавање сижеа, за који одсечно тврди да сам по себи није донео успех Станковићу. Милићевић потом иронизује сопствену опрезност тобожњим ограђивањем од критичарских проматрања, напомињући да ће суд критике бити мање релевантан у укупној оцени новог комада, јер ће *Ташана* извесно имати лепу сценску будућност. Притом ипак остаје при својим оценама, и само их изриче иза тог реторичког заклона да је критички суд споредан, па посредно ниже крупне замерке драми.

> За успех г. Станковићеве „Ташане" није од значаја ни то колико она вреди као књижевно и позоришно дело. Биће споредно шта ће рећи овај

> или онај критичар: „Ташана“ ће имати своју публику. Биће споредно што ће неко рећи да „Ташана“ добрим делом подсећа на „Коштану“, што се мотиви понављају, што је композиција врло лабава, што цео трећи чин нема скоро никакве везе са самим комадом, и тако даље, и тако даље, пошто би број тих и таквих замерака могао бити повелики (Милићевић 1927: 9).

Своју помалу конфузну рецензију, испуњену више неаргументованим ставовима и оценама, Милићевић завршава освртом на представу и игру глумаца. Анализа представе требало је да добије пунији облик, бар онолико простора колико је добило извештавање о импресијама публике. Уместо тога, он даје општу оцену да комад није ваљано представљен, упркос доброј игри глумаца и раније изреченој похвали о готово савршеној реалистичкој визуелној поставци, што је, с обзиром на очигледну противречност, морао додатно образложити, али то није учинио.

Суздржано похваљује игру Т. Арсеновић, П. Павловић, З. Златковић, затим Д. Гинића и Д. Раденковића. Највише се задржава на оцени глуме М. Маринковића, тврдећи да је његово тумачење Мана „мало ремек-дело“, па због тога протестује код управе што Маринковићу, као веома даровитом глумцу, не додељују веће и запаженије улоге из његовог фаха (био је комички глумац).

3.2.2. Истог дана изашла је и рецензија у дневном листу *Време*, коју је потписао угледни позоришни посленик Милутин Чекић, иначе први школовани српски редитељ, а сматра се и најбољим позоришним критичарем међуратног раздобља (Стојковић 2018: 85). У прегледно, јасно и прецизно написаној критици, Чекић не допушта себи лирске заносе, нити пристрасност ка одређеним естетичким судовима, било да су му они блиски или туђи. У пригодном уводу, подсећајући да дуго није репризирана *Коштана*, Чекић извештава читаоце да се Станковић и у новој драми креће у кругу својих познатих мотива (старо Врање, жестоке еротске страсти „примитивних“ људи, патријархалност јужне Србије итд.).

> Све карактеристичне особине Станковићеве поезије које су, раније, у Софки, Митку, Хаџи Томи дошле до снажног израза, показују се и у „Ташани“, потврђујући још једном, да Станковић има у себи још увек пуно нежних струна, када опева своје родно место (Чекић 1927: 9).

Мало је необично што се Чекић у рецензији највише бави анализом текста драме, а тек узгредно, пре закључног дела, представом и игром глумаца. Он пажљиво износи сиже настојећи да се држи кључних ситуација и главних ликова и да препричавање употпуни одмереним аналитичким освртима. Чекић једини јасно пише да се одмах по Мироновом изризацању казне / епитимије „комад завршује трагичким зближењем избезумљеног Парапуте и за навек сло-

мијене Ташане“ (1927: 9). На основу његовог записа/сведочења може се рећи да пети чин није изведен ни у ситуационо-вербалним појединостима.

Препричавања комада била су пратећи део рецензије и код међуратних критичара, јер је то и била једна од сврха позоришне критике: упознати читаоце са садржајем, изнети оцену о том садржају, па дати суд о представи, тј. извођењу, с нагласком на тумачењу улога глумаца.

Чекић је мишљења да је сиже, с линијама радње онако како их је препричао, а Станковић театрализовао, заправо изврсна грађа за неку одличну драму, чиме читаоцима посредно сугерише да *Ташана* то није. За разлику од Милићевића, Чекић, и као цењени редитељ Народног позоришта а не само критичар, препознаје драматуршке вредности и богатство које нуди сиже *Ташане* са свим њеним линијама радње и пажљиво конципираним карактерима.

> Патријархална средина насупрот бујном младом животу; калуђер, који једва прегорева свој живот, према младој жени, пуној страсти; распусни севдалија Сарош, који живи само за љубав и за вино, према конзервативним хаџијским домовима – све то даје згодног материјала за драмску обраду. Међутим, „Ташана“ као драма, није довољно сценски разрађена, већ је приповедачки развучена, тако да свака личност говори опширно (иако, обично, врло занимљиво) о своме душевном животу, у место да се тај живот изрази у сценској радњи, у чисто драмској динамици дела (Чекић 1927: 9).

Не сумњајући у лепу сценску будућност *Ташане*, Чекић претходно износи овакве судове о њеној драмској структури и њеној драматургији, што намеће питање да ли је приповедање ликова на сцени само по себи туђе драми, а нарочито модерној, чији је Чекић савременик. Ако су приповедања ликова на сцени занимљива, како сам извештава, ако је радња током извођења одржала пажњу публике и изазвала бурне реакције, зар тада драма није успела?

Уколико српске писце који су покушали да стварају по обасцу *драматургије стања* често доводимо у везу, неретко и у компаративан однос с њеним најзначајнијим представником Антоном Павловичем Чеховом, то не значи да се они могу изједначити с руским и светским класиком. У истом смислу не би требало одмах одбацивати покушаје тих српских драматичара, нити њихове драме процењивати искључиво из угла класичне драме и препознатљиве *драматургије збивања*. Чекић као да се није дубље удубио у ово дело, а томе је можда допринео и сам начин извођења, о чему није оставио подробнију анализу, каква се очекивала од стручног гледаоца.

Чекић ипак обавештава да је представа у целини успела и да је Гинићева режија, чак и у детаљима, показала „инвенције и духа". Међутим, приказ завршава обимнијим пасусом о језику ликова, тј. придиком о погрешном начину на који су глумци акцентовали реплике. Јасно је да је Чекић *Ташану* имплицитно доводио у везу са *Коштаном* – на нивоу мотива, театрализованог света, концепције ликова, структуре драмских ситуација и хоризонта очекивања, али је, што је необично за њега, показао и извесно неразумевање за *драматургију стања* и *психолошку драму*, којој се *Ташана* поетички приближава.

Можда се управо у овој Чекићевој рецензији најбоље уочава како се може доћи до погрешних утисака и закључака када драма није приказана у целини. Станковић је интуитивно, мимо теорије драме и различитих драматуршких школа, препознао да *Ташана* у верзији са четири чина није довршено дело, да се након изрицања пресуде Ташани морају заокружити њена, Миронова и Парапутина судбина, а посебно судбина убожјака Парапуте као једног од симболичких стожера радње засноване на хришћанском, тј. православном погледу на грех и искупљење.

3.2.3. Делећи слично мишљење, у дневном листу *Реч* огласио се Јован Палавестра, критичар несумњивог дара, али оптерећен формализмом и импресионистичким приступом, без довољно снаге за дубља промишљања (Стојковић 2018: 99). И он је, слично Чекићу, изненађен Бориним новитетом јер је сматрао да је славни писац српској књижевности већ дао све што је могао. Осврћући се на несносну врућину током премијере, Палавестра истиче колику популарност Станковић ужива код београдске публике када је сала и у таквим околностима била пуна.

Потом, помало оштро, свакако одсечно, али без довољно продубљене и разјашњене анализе, оцењује да је радња прилично развучена и да нема унутрашњу кохезију какву има *Коштана* (мада би се о томе могло расправљати), те да је *Ташана* више приповетка него драма. Палавестра указује и на тематско-мотивске предлошке који су послужили за обликовање сижеа (приповетка „Парапута"), и управо у томе види један од проблема у конструкцији радње.

> [И]дући даље, из чина у чин, писац губи основно ткиво радње, губи се у новелистичким епизодама; протагонисте нестаје, да се на сцени јаве друге личности. Изгубивши се у неповезаним појединостима, писац се задржава на личној љубавној трагедији оца Мирона, пустивши да се његово прегарање излије у дугачку исповест која укочи темпо, ретушира Ташану као главно лице и управља радњу другим правцем, но што га је наговестила Ташанина исповест из 1. чина. Драмску равнотежу у оквиру успелог ефекта има тек завршетак 2. чина, у диалогу између Сароша и Ташане (Палавестра 1927: 2).

Сматрајући да сцена у кафани, са чочецима, песмом и дертом, представља извесно кокетовање с публиком и њеним очекивањима од Боре као сликара врањанског живота, Палавестра ипак запажа и издваја одличну епизодну улогу Мана, коју је тумачио Маринковић. Затим, у разматрању драматургије *Ташане* долази до закључка да је четврти чин пренатрпан догађајима, па не пропушта прилику да скрене пажњу и на не тако успутно уведен мотив потурица, непосредно изнет у том трећем чину.

> Развучен и неповезан у прва три чина, писац је у последњи, 4. чин сурвао сав остатак радње, убрзао догађаје, да би срачунатим завршним бинским ефектом дао живота импресији од целине. Сам за себе, тај чин би представљао једну од најснажнијих сцена, кад не би било оне хришћанске патетике оца Мирона, која сасвим депласира онај мање више национално-пропагандистички детаљ из 3. чина, спонтану исповест Турчина Сароша који неће да буде Анадолац но син груде на којој је рођен (Палавестра 1927: 2).

Апсурд потурица (сви су родом из Србије, пореклом Срби, али ко зна када су им преци прешли у ислам, па се сада називају Турцима, а данас Бошњацима) заокупљао је Станковића, а у овој драми представља важан мотив додатне суровости према Ташани. Јасне културолошке међе у старом Врању биле су одређене сталешком, а нарочито верском припадношћу. Сарош избегава да посети Ташану после смрти њеног мужа и зато што је муслиман, односно, како сам каже, Турчин. Током пијанке у трећем чину он саопштава да није Турчин, већ да је и он од старине родом из Врања, као и његови дружбеници бегови, те да се сви они од других Срба разликују само по вероисповести. Таква ситуација, изнета на позорници Народног позоришта, несумњиво је имала велику тежину у време када су у Краљевини СХС већ били зачети озбиљни верски и национални сукоби, па и између Срба и потурица, тј. Бошњака у Босни и Херцеговини.

Палавестра не само да није био склон модерној драми и експериментима с драмском формом, него је имао и известан отклон према религиозности, тј. православном исповедању вере, па зато, потпуно неразумно и аналитички неоправдано, омаловажава хришћанске беседе свештеномонаха Мирона (Мирон, разуме се, није могао говорити као машинбравар, како би критичар можда очекивао). Критику завршава штурим осврtом на извођаче и општи повољан утисак који је представа на њега оставила, истичући да су успеху највише допринели редитељ и глумци, али и да *Ташана* ни изблиза неће имати сценски значај какав је стекла *Коштана*.

Палавестра не наводи на којој се ситуацији радња завршава, али редакција доноси фотографију с представе испод које је назначно да је реч о сцени пред сам свршетак комада, када Ташана (Т. Арсеновић) у очајању клечи пред Парапутом (Д. Раденковић).

3.2.4. Са своје стране, занимљиво читање представе понудио је Велимир Живојиновић Масука у позоришној рецензији објављеној у часопису *Мисао*. Наизглед се бавећи анализом текста, Масука у тананом тумачењу концепције карактера и начина карактеризације, структуре ситуација, дијалектике односа ликова и значењских слојева, заправо истовремено открива и која је све питања поставила представа настала по тексту драме, понављам, у само четири чина.

Живојиновић, као и рецензенти пре њега, има озбиљне примедбе на конструкцију радње. И он се усмерава на сувишност трећег чина, што се у тако изведеном облику драме од четири чина не може тек тако одбацити, затим и на доминантне поступке епизације, али је највише незадовољан тиме што су покренута многа питања у односима, намерама, жељама ликова, а да је мали број њих доследно доведен до краја.

У представи уочава и елементе социјалне драме, односно сукоб старог, конзервативног света, и новог, који симболизује Ташана, што јесте легитимно читање. На основу ове опширне рецензије чини се да је режија ишла и ка томе да акцентује друштвене проблеме, а не само да реафирмише фолклорне мотиве и жанровске особености *комада с пјевањем*.

> Је ли Ташанин трагични случај у револту младога људског живота против мемле наслеђених конвенција? [...] Третира ли се Ташанин случај претежно са етичког или претежно са физиолошког становишта? Дави ли Ташану чежња за љубављу или чежња за загрљајем? [...] Ташана би била само први, још неуверени и нејаки револуционар на овом путу обарања старих идола; прва и трагична жртва за један нови идеал тек на помолу. [...] Лични случај, сплетен овако са социјалним моментом, добија снагу симбола и постаје још и опште значајан. [...] Али ако је то била права основа драме, она није ни конзеквентно ни драмски изведена (Живојиновић 1927: 373).

Живојиновић замера што није заузета једна идејна и драматуршка позиција, односно јасан угао из којег би исијавали значењски и симболички правци радње. Међутим, целовит текст драме не пружа могућност за тако широке интерпретације нити изазива многе недоумице побројане у рецензији, па је стога упутније претпоставити да је управо режија у том погледу била распршена и усмерена ка више праваца, као и да су се глумци можда превише поиграли невербалним интерпретативним знацима (мимика, гест).

Препознајући изузетну снагу Станковићевог лиризма, Живојиновић сматра да се тај стил није успео складно драмски уобличити, али се тиме поново долази до питања мерила: Шта уопште представља добру драму, односно добру и прихватљиву драматургију? Он

затим, у духу модерних теоретичара рецепције, износи примедбу како се лако може склизнути у нејасноћу када се жели постићи обиље значења.

> Особиту драж у уметности има оно што је недоречено, оно што је остављено наслућивању, оно што машта допуњава. Уместо да, због празнина, које настају услед ових пукотина, таква дела буду сиромашнија, и штурија, она су, напротив, богатија, само ако су ти прекиди и те пукотине тако поређане да их ми можемо континуирано да наставимо маштом и допунимо садржајима личног искуства. Та сарадња читаоца је један од недовољно наглашених, но веома важних чинилаца у естетском акту (Живојиновић 1927: 373).

Кад вреднује концептуализацију и начине карактеризације Ташане, Мирона и Сароша, Живојиновић се ослања на представу, тачније на оно што је као пажљиви гледалац запазио. Ту се долази до важне чињенице, која се неретко превиђа, а то је да глумац оживотворује лик, да му даје индивидуалне карактеристике и да га својом интерпретацијом значењски позиционира у свету представе / драме, чиме омогућава формирање одређеног критичарског суда. Живојиновић тако уочава тежњу да се Ташана учини сложенијом и загонетнијом, али је учинак, по његовом мишљењу, био супротан – на сцени је добијен нејасан драмски лик. Зато Живојиновић греши када за све побројане недостатке оптужује искључиво Станковића, а не пре свега глумце и редитеља.

С друге стране, и за сам текст драме имају смисла питања која Живојиновић поставља: да ли је Ташана и раније, за живота мужа, гајила (несвесне) еротске жеље према Сарошу, каква су њена интимна осећања према Мирону; колико је Мирон заиста обуздао своје емоције и сексуалне нагоне или је остао само благоглагољиви монах без суштинског покајања, који се из љубоморе свети Ташани, уместо да поступа као истински монах и изрекне разумну епитимију за њен преступ. Последње Живојиновићево питање несумњиво је утемељено и у самом тексту, тачније у начину на који је радња обликована, па се лако долази до закључка да Мирон заиста није преболео Ташану, и да није у потпуности раскинуо с пређашњим животом, те да је и сам лишен преко потребног монашког смирења – због чега се и свети.

Живојиновић наглашава да су та места, а нарочито питања у вези са свештеномонахом Мироном, остала отворена, што је јасан показатељ начина на који је представа текла и како су глумци изнели улоге. У томе контексту треба примити и његову примедбу да се у инсценацији препознају бројне позајмице из *Коштане*. С обзиром на то да је у трећем чину театрализована песма и пијанка у кафани, када Сарош тугује због свог непромишљеног поступка, не постоје непосредније везе с *Коштаном*, али су оне могле бити ис-

такнуте на визуелном и знаковном нивоу представе, јер сам текст драме за то пружа одређене могућности.

Живојиновић је мишљења да је редитељ Гинић, следећи принцип сценског реализма, добро поставио комад, али се не слаже с тим што је потенцирао фолклористичке мотиве, чиме се, заправо, сама по себи наметнула паралела с *Кошта̄ном*. Нарочито указује на то да је требало изоставити, или бар ублажити патетично-сентиментални тон на појединим местима, али не наводи која су то места, нити да ли би се такви делови уопште могли уклонити а да се не наруши Станковићев стил. На крају препоручује и додатна драматуршка скраћивања текста.

И Живојиновић сматра да ће се *Ташана* и даље играти и репризирати, али да неће оставити траг какав је оставила *Кошта̄на*. У завршном делу приказа он, у позитивном тону, издваја глумце Т. Арсеновић, П. Павловић, Д. Гинића, М. Маринковића и Д. Раденковића, који су, по његовом суду, најзаслужнији за успешну премијеру.

3.2.5. После премијере огласио се и Милан Богдановић, као верни сарадник чувеног *Срӣскоӣ књижевноӣ ӣласника*. Ипак, он није био позоришни критичар, иако је често писао о представама Народног позоришта. Богдановићеве анализе усмерене су пре свега на текст; није узимао у обзир свеукупност елемената позоришног чина, нити је пажљиво раздвајао, као ни рецимо Масука, текст од представе. Отуда није полазио од чињенице да је у то време, у представи, уз редитеља, глумац био први интерпретатор, тумач улоге/лика, који поједине мотиве наглашава, друге проналази скривене у самом карактеру, а треће може и додати ради доградњивања лика. Зато се у позоришној критици не може говорити искључиво о лику који је створио писац, већ о лику који је глумац уобличио на основу пишчевог предлошка. Анализа позоришне представе мора то имати у виду, јер је сасвим друго тумачити лик или радњу само на основу текста.

Богдановић нема много разумевања за сложеније и модерније драмске форме, као ни Палавестра и други критичари, посебно они окупљени око овог угледног часописа. Он је поклоник класичне драме, засноване на вољним моментима и сукобу јунака са светом око себе, а управо то теоријско полазиште уноси и у ову рецензију, на више места, приликом разматрања драматургије *Ташане*.

> У историји Ташаниној нема покрета, нема догађаја, њена трагедија не пробија у видним манифестацијама које би изазивале и развијале сукобе и стварале драмску радњу. Она није обележена неколиким значајним моментима око којих би био сконцентрисан драмски интерес. Драма је по превасходству синтетичан књижевни род. Она не сме

да се објашњава, она мора да се каже. У њој се ствари догађају и догађањем се оправдавају. [...] *Ташана* је још по неким особинама много више предмет за роман него за драму. У њој је пишчев интерес вишеструко заузет. Драма мора да буде у главном сконцентрисана на једном предмету. У *Ташани* их има више. Ту је, пре свега, Ташана као проблем удовице, као један чисто психолошки случај у специјалној средини, која захтева да се нарочито протумачи, тај проблем се компликује са проблемом нарави, који се не да само овлаш нагласити. Уз то, Ташанин случај је утолико тежи што она припада „хаџијској кући", где се сви обзири љубоморније пазе, и тиме што је тај значај хаџијскога реда истакнут, унесен је и један социјалан моменат, који има свој засебан интерес (Богдановић 1927: 448–449).

Упућујући на приповедне предлошке („Покојникова жена", „Парапута"), Богдановић доследно заступа тезу да је *Ташана* пребогата догађајима и сложеним историјама ликова, те да је као таква одличан материјал за роман, а не за драму. Дакле, не само да у приповедањима ликова види драматуршке пропусте, него највише замера, по сопственом суду, расплинутост садржине, то да је Станковић имао више тематских и идејних полазишта из којих је развијао радњу. Истог мишљења био је и Масука.

Богдановић, због овакве концепције и структуре радње, долази до закључка да су и водећи ликови недовршени, карактеролошки непродубљени и акционо неубедљиви. И поводом његове критике може се закључити да је, оцењујући текст драме који заправо није читао, у суштини вредновао извођење, односно редитељско-глумачку интерпретацију текста. О самој представи пише тек узгредно, на крају приказа. У завршној реченици даје опаску да *Ташана* није смела бити постављена на сцену као *Зона Замфирова*, те критикује Гинића због таквог читања у коме се више добио *комад с певањем* него, у жанровском погледу, драма.

Она има своју психолошку дубину, она има своју поезију, она је изразита трагедија по унутрашњој садржини. Међутим, у драми како је приказана није било ниједнога драмског акцента (Богдановић 1927: 450).

Богдановић је заиста у праву када у *Ташани* препознаје трагичке моменте, али је требало да све претходно изнесене замерке промисли у контексту интрепретације режије и сопствене анализе представе.

3.2.6. На крају овог критичког прегледа рецепције премијере *Ташане* треба се унеколико дотаћи и једне рецензије као парадигме многих критичара међуратног, а посебно предратног раздобља (пре Великог рата). У часопису *Воља* изашао је кратак позоришни осврт, тешко је то класификовати као позоришну критику, потписан иницијалима М. П. Посредно сам утврдио, ослањајући се на *Историјски преглед српске позоришне критике* Боре Стојко-

вића, да је реч о Миодрагу М. Пешићу, преводиоцу с руског и пасионираном љубитељу позоришта. За њега Стојковић каже да му судови нису увек поуздани, да је био прилично пристрасан у изношењу оцена представа и драма, те да му недостаје шире позоришно образовање, посебно у погледу теорије драме (Стојковић 2018: 99).

Осим што понавља већ изречене оцене о наводној недраматичности комада, о сувишку елемената епизације и слично, Пешић приговара и изостанку јачег социјалног ангажмана, па Станковића пореди с Душаном Николајевићем *(Парола*, *Многаја љета)*, придикујући да савремено позориште тражи ауторе модерне социјалне драме. Тако су, уосталом, поступали и многи други критичари, нарочито они који су извештавали с премијера комедија – тражило се оно чега у драми и представи нема, а сама драма и представа процењиване су с другачијих, често и супротних жанровских полазишта.

Пешић чак драматичарима даје упутства за писање таквих друштвено ангажованих комада (спој лиризма Б. Станковића и социјалне ширине и психолошке дубине Николајевића), али притом не извештава о самој представи, нити се дубље упушта у аналитичко вредновање *Ташане*.

3.3. Критика је, дакле, била сагласна у оцени да *Ташана* има слабију драмску структуру, пре свега због више тематско-мотивских усмерења, а затим и због опширних приповедања ликова, што, морам истаћи, није последица Станковићеве невештине да се драмски изрази, већ његове намере да драматизује унутрашње, запретене светове својих јунака.

Критичари нису у већој мери писали о самој представи, чак ни М. Чекић, од кога се то најпре очекивало, али је зато В. Живојиновић Масука понудио занимљиву анализу и инспиративно читање текста драме на основу гледања представе, која је сама по себи представљала једну уметничку, глумачку интерпретацију текста. На тај начин посредно се упознаје и ток, односно начин инсценације.

Свакако, све ове критике морају се узети с извесном резервом јер су настале на основу естетског доживљаја представе изведене у четири чина, без завршног, петог чина, који битно мења значење радње, њен симболички слој и драматуршки потпис. Да *Ташана* ипак није без вредности, сведочи и број каснијих поставки, међу којима је и наредна премијера у београдском Народном позоришту.

ПРИЛОЗИ
ФОТОГРАФИЈЕ СА ПРЕДСТАВА

ПРИЛОГ 1 (*Ташана*, 1927) (МПУС сиг. II/2510, инв. бр. 20401-2)

Драгољуб Гошић (Мирон), Теодора Арсеновић (Ташана)

ПРИЛОГ 2 (*Ташана*, 1927)

Слева надесно: Теодора Арсеновић, Драгољуб Гошић, Перса Павловић

4.0. На другу поставку у Народном позоришту чекало се пуних четрдесет пет година, иако је *Ташана* у међувремену постављана у другим српским народним позориштима. Премијерно је (други пут) изведена 19. новембра 1972. године, као прва премијера у сезони 1972/1973, у режији Боре Григоровића. Музику је компоновао Војислав Воки Костић, сценограф је био Петар Пашић, костимограф Божана Јовановић, а кореограф Драгомир Вуковић. Подаци с премијерног плаката показују другачији редослед глумачке поделе него на праизведби (тамо су најпре наведени глумци, па глумице).

Улоге: Ташана – Неда Спасојевић, Мирон – Милош Жутић, Хаџи Риста – Светолик Никачевић, Сарош – Марко Николић, Стана – Милка Лукић, Ката – Нада Борозан, Наза – Огњанка Огњановић, Парапута – Драгутин Шаковић, Мане – Радмило Ђурчић, Чорбаџи Младен – Милорад Волић, Арсеније – Бошко Пулетић и др.

Представа се играла до сезоне 1973/74, и за то време изведена је двадесет шест пута. Последње извођење било је 25. маја 1974. године, тада на сцени у Земуну.[11] Иначе, током те последње, заправо друге сезоне, што потврђује годишњак *Позориште*, ова поставка изведена је свега три пута (претходно 6. фебруара и 14. марта). У документацији Народног позоришта нема података о томе зашто је и под којим околностима представа скинута са репертоара.

После премијере објављен је већи број критика, а огласили су се и водећи критичари тог времена, међу њима Феликс Пашић, Мухарем Первић, Петар Волк и други. Они су настојали да пажљиво вреднују сценску поставку и у својим рецензијама посветили су велики простор свим елементима представе, а нарочито глумачким остварењима.

Иако је нова поставка, заправо нова премијера, овог пута била заснована на целовитом тексту, те је изведен и пети чин, критичари нису били благонаклонији према *Ташани* него њихове колеге четрдесет пет година раније. У времену изразитог безбожништва, када су се у народу и интелигенцији изгубила основна познања православне вере, разумљиво је што су критичари теже уочавали (заправо и нису) очигледну хришћанску симболику радње *Ташане*, и што нису запазили нарочито библијско исијавање симболике у петом чину.

Послератни критичари нису упућивали замерке трећем, већ петом чину. Они су последњи чин видели као сувишак, као придодатак без повратног утицаја на заплет и његово значење. Очекивало би се да су бар препознали драматуршку сврсисходност завршног чина, али је и то изостало.

4.1.1. Веома занимљив критички осврт дао је Синиша Пауновић, књижевник и преводилац с бугарског,[12] који није био позоришни

11 Велику захвалност за ове податке дугујем Марку Ранчићу из Истраживачко-документационог центра Народног позоришта.

12 Познати су његови преводи комедија чувеног бугарског комедиографа Стефана Лазарова Костова.

критичар, иако се повремено оглашавао и таквим текстовима. Неколико дана после премијере, у гласилу Народног позоришта, листу *Позоришна култура*, известио је да је *Ташана* поново играна у Народном позоришту, без упуштања у естетске процене изведбе, али ју је жанровски класификовао као *драму с певањем*. Цео текст посветио је културноисторијским околностима праизведбе из 1927. године, и том приликом изнео неколико нових података.

Позивајући се на чувени интервју који је Станковић дао Бори Ћосићу *(Десет писаца – десет разговора)*, како би читаоце упознао с историјатом рукописа *Ташане* и његовом генезом, Пауновић тврди да је Бора другу верзију диктирао с болесничке постеље својој супрузи Ангелини и свом шураку, београдском проти Милану Н. Милутиновићу, коме је драма и посвећена.

Међутим, у интервјуу који је Бора дао месец дана уочи премијере 1927. године, када су глумци већ увелико имали текст код себе, изјавио је да је драму самостално написао по сећању, што је потврђивао и његов рукопис, а не рукопис супруге или шурака, као и то да је додао и пети чин.[13]

Важније од тих биографских података јесте што је Пауновић савременике подсетио на линч кроз који је Бора пролазио у послератним годинама, због наводне сарадње са окупатором, тј. аустроугарским властима, као и на то да су његови противници очекивали крах *Ташане* на сцени. У светлу и тих околности јасније се могу сагледати оцене појединих критичара из времена праизведбе.

> Тако је премијера „Ташане“ дочекана с једне, пријатељске, стране с искреном стрепњом, а са друге, непријатељске, са нескривеном злурадошћу и свакојаким интригама. Занимљиво је да ни подела улога за нову поставку није била на највишем нивоу, као што је то иначе био случај са премијером „Коштане“, у којој су играли највећи, наши уметници. Свакако зато што су се и у позоришту плашили да нова драма не доживи фијаско, улоге су доделили, сем неколицини, углавном млађим глумцима и глумицама. Редитељ и носилац једне од средњих улога био је, истина, истакнути стари глумац Димитрије Гинић, а „Ташану“ је играла даровита субрета и глумица Теодора Арсеновић (Пауновић 1972: 28–29).

Не стоји Пауновићева опаска да је глумачка подела била слаба, тј. да су улоге препуштене неафирмисаним и слабијим драмским уметницима (иако је таквих било у малим улогама), јер су и 1927. године поједини чланови поделе, попут Душана Раденковића (Парапута), Драгољуба Гошића (Мирон), Марка Маринковића (Мане), кога и сâм Пауновић помиње, затим Зоре Златковић (Наза), Невенке Урбанове (Други чочек) или Персе Павловић (Стана), уживали велики углед и у ансамблу и код публике, а неки

13 Д. Костић приредио је *Ташану* према аутографу, о чему је известио у коментару издања.

од њих, попут Гошића, Раденковића и Персе Павловић, имали су и веома велико сценско искуство.

Пауновић такође истиче да је публика, упркос несносној врућини и загушљивости у сали, после праизведбе била одушевљена, те је таквим подсећањем посредно указао и на естетске вредности саме представе.

4.1.2. Међу првима се огласио и чувени театролог Милосав Мирковић у *Ексйрес Полишици*. Мирковић се успротивио појединим начинима модернизације у концепцији режије, што је непосредно истакао већ самим насловом текста „Ташана није Јерма", алудирајући на релативно успешну, уметнички осавремењену адаптацију драме *Јерма* Ф. Г. Лорке.

Вођен оним што је гледао, дакле самом режијском поставком и представом, Мирковић закључује да у *Ташани* преовлађују социјални мотиви, међу којима не уочава довољно чврсту повезаност, нити јаснију динамику драматуршког тока.

> „Ташана" је шарено социјално платно: ту су бегови и чивчије, чисто српски богаташи и осиромашени турски наследници, сељаци који силазе у варошки котао, власници и нигдениковићи, надмоћни господари и слуге, хаџије и „божји људи". Читава једна панорама довољна за времеплов, али драматуршки линеарна, па чак и неповезана, извучена из социјалног и патолошког проблема „младе удовице" и атракције „покојникове жене".

Посебно замера редитељу Григоровићу што је занемарио локални колорит представе, па је у тежњи за модерности, у том увек неизвесном покушају модернизације дела класика, остао на пола пута, због чега су и кључни односи приказани шаблонски. Мирковић се зато усмерава на вредновање само две водеће улоге – Ташане (Н. Спасојевић) и Сароша (М. Николић). Глумцима приговара што нису успели да се изборе с текстом, а сценографу П. Пашићу због неадекватне просторне ширине сцене.

Међутим, важно је што у петом чину препознаје симболичко затварање круга, како у драматуршком тако и у значењском погледу, јер је Ташана поново, изнова, изолована.

> Неда Спасојевић игра без атмосфере а својом Ташаном атмосферу не изазива. „Оно њено" и „оно његово", које долази наизменично у поноћним одјецима код свих личности Боре Станковића, не прелива се преко позорнице. Ни чежње нису нијансиране, ни револт није одбројан снагом последњег клинча. Мизансцен је овде тражио сразмере боксерског ринга, а не фудбалског игралишта. Круг се око Ташане затвара, и последња сцена је опет симболички оправдана, драмски испуњена [подвукао А. П.]. Између прве и последње слике, прве у пантомими пламена једне жене у пепелу (тако и Софка пребира пепелиште) само је још Сарош у тумачењу Марка Николића имао неколико тренутака вертикалног оживљавања једне прођердане младости (Мирковић 1972: 12).

Мирковић закључује да се свако постављање дела Боре Станковића на сцену мора темељити на локалном културолошком колориту врањанског живота, те да не треба ићи ка насилном, помодарском осавремењивању текста. Или, додаћу, то јесте могуће, али уз радикалније захвате и отворен поступак адаптације усмерен ка универзализацији проблема који се сценски наглашава.

4.1.3. Угледни позоришни критичар Феликс Пашић свој приказ започиње позивањем на суд М. Богдановића, који је настојао да докаже да је *Ташана* изворсна грађа за роман, а не за драму, те да је Бора, погрешним избором жанра, лишио српску књижевност једног ремек-дела. Пашић сматра да је Богдановићева теза одржива и да ни нова поставка (као да их пре тога није било у другим позориштима) не успева да оповргне суд првих критичара ове драме.

Помало зачуђује што он, као у намери да обезвреди драму, истиче и то да *Ташана* није објављивана „у новијим издањима одабраних највреднијих Станковићевих текстова". То јесте тачно, али није довољан разлог да би се дело олако одбацило. Подсећања ради, иако није била уврштена у одабрана издања, *Ташана* је 1956, 1966. и 1970. године ипак објављена у оквиру сабраних дела.

Пашић, као и Мирковић, примећује да Григоровић није успео да сценски оствари синтезу некадашњег и садашњег, модерног света, да је остао у том културолошком расцепу, не успевши да у потпуности прикаже ни оно опште, нити индивидуалну патријархалну судбину Ташане, која је, према редитељевој замисли, требало да постане својеврсна парадигма жене на Балкану. Узрок редитељског неуспеха он проналази у слабом драмском тексту, али ту његову тезу није лако бранити.

> Ваља одмах казати да је Григоровић имао пред собом доста крхко драмско ткиво да би од „Ташане" направио представу која у себи сједињује „бивше" и ововремско, индивидуално и опште, традицију и модерно искуство. „Ташана" се напросто отимала таквој синтези. Ни комад из врањанског живота са певањем, ни трагедија с извесним митским универзалним ознакама. Станковићева драма остала је негде на средини: хибрид (Пашић 1972: 7).

Анализирајући игру Н. Спасојевић у улози Ташане, Пашић уочава све танане преливе која је она остварила у оживотворавању овог сложеног карактера, па тако једини међу критичарима запажа и хришћанску основу у концепцији лика, у тренутку када се Ташана мири са судбином, а заправо проналази испуњење у себедавању другоме, у богоспознаји. Међутим, истовремено констатује да је реч и о „несрећно" придодатом епилогу, тј. петом чину. Очигледно му је хришћанска, тј. православна тематика била страна, па самим тим и одбојна, иако управо она представља кључ за разумевање ове драме.

> Законима друштвеног реда она се предаје кротко, готово смерно, с неком врстом хришћанске помирености и спокоја [подвукао А. П.]. Последње у причи о Ташани, онај несрећно придодати епилог који као да избија пре-

остале ослонце Станковићеве, зачудо тако невеште, драматургије руши још већма саму представу: тај крај личи на какву сеансу на којој медијум Парапута посредује између Ташане и аветних сподоба света који управља људским судбинама и драмским сукобима. На жалост, драме одавно нема а коб трагичног ишчилела је с Ташаниним апсолутним предавањем удесу (Пашић 1972: 7).

Пашић није у потпуности разумео структуру ове драме, њене драматуршке помаке ка модерној драматургији, одвојеној од класичне, а поготово жанровски удаљеној од *комада с пјевањем*, нити је препознао дубоку симболику хришћанског/православног учења о покајању и искупљењу греха кроз жртву за другог, као што је овде случај у неговању умоболног скитнице Парапуте, конципираног по моделу јуродивог Христа ради. За то, међутим, није одговорна само Пашићева ограниченост, будући да су у време комунистичке владавине вера и уопште хришћанска култура биле потискиване, одбациване и исмеване, већ је и сама режија усмеравала ка таквом читању. Поред тога, није сасвим јасно ни да ли је Пашић уопште пажљиво прочитао драмски текст, јер се на основу његове анализе стиче утисак да то није учинио.

С друге стране, ни у оцени глумаца није био благонаклон: М. Жутићу замера дикцију, одсуство психолошке нијансираности и неубедљивост у обликовању карактера, а посредно и самом редитељу што је важне ликове, попут Мирона и Сароша, поставио као марионете Ташаниних поступака.

И Мирон, као и Сарош (Марко Николић) улажу, чини се више труда да нам опишу своја стања, расположења, своју трагедију, него што успевају да их доживе. Они у драмском сукобу учествују „по дужности", а не по природи развоја догађаја у којима се затичу и које, на овај или онај начин, и сами изазивају. Исповедно у њиховим улогама јаче је од њихових личности (Пашић 1972: 7).

Претпоследња реченица цитираног одломка потврђује да је Пашић (а добрим делом и редитељ Григоровић) *Ташану* тумачио са становишта класичне драме, у којој доминира јасан каузални принцип развоја радње и ликова, са снажно сукобљеним вољама усмереним ка сличним или различитим циљевима. Унутрашњу драму ликова, као и њихову статичност проистеклу из немогућности и неспособности деловања, требало је сценски изразити другим уметничким средствима. Помало је необично да, после искустава модерне и авангардне драме, нарочито драме апсурда и лирске драме – да поново не подсећам на Чехова и његову *драматургију стања* – Пашић, али и сам редитељ, не уочавају модерне тенденције ове Станковићеве драме.

Сматрајући да је сценографија прегломазна, да акцентује више симболичких простора и да није у довољно јасном значењском односу с радњом и концепцијом представе, Пашић на крају предлаже да се *Ташана* убудуће поставља као камерна драма.

4.1.4. Необична је рецензија Петра Волка, објављена у *Књижевним новинама*. Он констатује да постоје предрасуде поводом Станковићеве *Ташане*, тј. да она није ни *Коштана* ни *Нечиста крв* (мисли на драматизацију овог романа), али за њега нема сумње да је као драмско дело безначајна, готово без вредности. Примећујући стилске и концепцијске недоследности, као и неуједначеност режије у погледу правца у коме треба развијати поставку, Волк више приговара самом тексту, тј. Станковићу, него редитељевом поступку и његовом интерпретативно-уметничком читању.

> Све је било припремљено за једну мучну и опору драму, али се у томе није издржало дуго па је дозвољена и извесна илустративност и после врло ефектног краја са довођењем Парапуте код Ташане сасвим непотребан и старомодан продужетак како бисмо чули и видели шта се десило након многих и многих година. Свака слика је прилично затворена за себе и режија се трудила да их отргне од хартије и претвори у јавну исповест свега оног што гуши тај свет па и саму Ташану. Григоровић је бежао од великих гестова, силовитих и немотивисаних преокрета и задовољио се чак и у самом мизансцену оним најминималнијим (Волк 1972: 6).

Волк, као ни Пашић, не препознаје ни садржинску, ни значењску, ни драматуршку сврху петог чина; за њега је то конвенционални, драмски непотребан додатак, иако је далеко од тога. За разлику од других позоришних критичара, похвално говори о игри Н. Спасојевић, али не и о остварењима М. Жутића и М. Николића, који су, према његовом мишљењу, подбацили. Бираним интерпретативним оценама издваја роле Р. Ђурчића (Мане), Д. Шаковића (Парапута), С. Никачевића (Хаџи Риста), Н. Борозан (Ката) и других глумаца у споредним улогама. Необично је што ни он не оставља белешке о импресијама публике.

4.1.5. Аналитички најсадржајнију и театролошки најобухватнију критику о овој поставци *Ташане* написао је Мухарем Первић. Он теоријски издваја два оделита приступа сценском тумачењу *Ташане:* први, као традиционални *комад с пјевањем*, како је махом постављана у другим народним позориштима, и, други, знатно изазовнији, а самим тим и уметнички непредвидљивији, који подразумева раскид с традиционалистичким интерпретацијама заснованим на фолклорној слици света, дерту, пијанчењу, песми и ламенту над патријархалношћу, а такав приступ би режију усмерио ка ослобађању Станковићеве песничке енергије, несумњиво присутне и у овом комаду.

Первић помало разочарано констатује да се редитељ Григоровић определио за неко средње решење, за покушај измирења модернистичког и традиционалистичког сценског читања, али ипак признаје да је редитељ, у сарадњи са сценографом и костимографом, успео да сузбије „тривијалне севдалијске штимунге“ (Первић 1972: 10). Сматра оправданим то што је Григоровић следио Станко-

вићеве напомене (опширне, приповедачки и сценски богате дидаскалије), па је свет *Ташане* обликовао у контрасту светлости и сенке, с нагласком на Ташанином осећају неостварености живота, на њеној потреби да прекорачи границу симболичке зазиданости у кућу мртвог мужа, у којој вене услед спутаности простором и културом.

Первић посебно хвали оригинално употребљен мотив, на нивоу метафоре преузете из народне поезије, о зазиђивању младе жене, који је редитељ нагласио у сценској поставци комада.

> Ова идеја зазиданости, узета из народне песме, свакако је у средишту Станковићеве драме и баш ова ускраћеност ствара ону високу температуру и узрокује оне нагле прелазе из привидног спокоја у бурне изливе страсти чији су Станковићеви јунаци најчешће жртве (Первић 1972: 10).

Первић термином *култура срама* прецизно именује феномен патријархалне средине старог Врања, у којој се лепота и бујност женског тела доживљавају као терет. Управо у тој чињеници он препознаје упориште које је Неда Спасојевић пронашла за глумачко уобличавање Ташане, коју је, према његовим речима, „протумачила као за живот створено људско биће осуђено да се против живота, у себи и око себе бори" (Первић 1972: 10). Иначе, Первић је једини позоришни критичар, рачунајући и међуратне, који је, макар успутно, указао на драматуршку и поетичку сродност *Ташане* с Чеховљевим драмама.

> Представа је „газила" лаганим суздржаним „ходом" мада је атмосфери потмуле драме недостајало оне ироније коју налазимо код Чехова и његових јунака који, ма колико да су различити од јунака нашег писца, деле са њима укус за самодраматизовање (Первић 1972: 10).

Слажући се понегде с међуратним критичарима, пре свега са М. Богдановићем, Первић сматра да односи својеврсног троугла Ташана – Мирон – Сарош нису до краја развијени и продубљени. Он правилно уочава да и код свештеномонаха Мирона постоји дубока унутрашња празнина и бол, не само због Ташане, коју никада не може имати, те да су он и Ташана сродници по унутрашњој неиспуњености, спутаности обзирима и моралом, а нарочито по неспособности да досегну срећу. Стога оправдано сматра да је управо на тој линији у режији требало градити осовину комада.

> Негде у овим речима ваљало је тражити Мирона и његово сродство са Ташаном, у овој заједници бола и ускраћености, у овој потреби да се своја мука и невоља са неким поделе, у овој заједници љубави као страдања. Од свега овога, на жалост, Мирон Милоша Жутића донео је мало па и оно што је донео било је бледо, и неизражајно (Первић 1972: 10).

Первић је мишљења да је читавој представи недостајало страствености, жестине и снажније извођачке енергије, што је последица редитељевог покушаја да истовремено остане и модеран и у окви-

рима традиционалне интерпретације. У том контексту веома је проницљиво његово запажање да је Ташанин преступ заправо резултат страха од прекорачења дозвољеног, односно напуштање службе мртвима и патријархалном закону, дакле страха од греха, што она и сама признаје мајци у експозицији првог чина, али да то осећање није било уверљиво глумачки интерпретирано.

Упркос тим стилским и уметничким раскорацима, Првић оцењује да је представа *Ташана* ипак представљала искорак у односу на традиционалистичке, „народске" режије Станковићевих драма.

У закључку, као да донекле ублажава ранији суд, па и Милошу Жутићу даје прелазну оцену, док по „фолклорно-реалистичком" и живописном тумачењу улога издваја М. Лукић (Стана), С. Никачевића (Хаџи Риста), уз умерену похвалу игре М. Николића (Сарош), Н. Борозан (Ката) и Д. Шаковића (Парапута).

Свакако, Првићево сценско тумачење поетике комада пружа добар путоказ у ком правцу би требало ићи у будућим поставкама *Ташане*. Нажалост, ни он није препознао водећу хришћанску значењску основу радње, што ипак не умањује театролошку вредност ове критике.

4.1.6. На крају треба указати и на текст Боре Григоровића, објављен у гласилу Народног позоришта *Позоришна култ̄ура* уочи премијере, у коме је објаснио (појаснио) свој редитељски поступак, поигравање симболиком светлости и боја, контрастима белог и црног, као и разлоге за штриховање последњег, петог чина. Светлосни ефекти рефлектора усмерени на Ташану служе му да снажније истакне монологе, нарочито сцену успављивања Парапуте, као и читав епилошки прелаз после тридесет година. Оно што посебно упада у очи јесте да је једино Првић у својој рецензији прецизно уочио шта је Григоровић желео да постигне својом поставком, иако ту уметничку замисао није успео да спроведе у потпуности и доследно. Григоровић истиче да је желео да савремено читање *Ташане* прати стилске оријентације модерног театра, али и да остане у дослуху с традицијом и патријархалним светом који се у драми театрализује.

> Основна идеја данашње реализације овог заборављеног и никад успешно реализованог Станковићевог дела, морала би бити у дослуху са кретањима модерног театра, али обојена свом сензуалношћу, атмосфером и мирисима, ритмом и музиком, страственошћу, драматичношћу и узбудљивошћу која карактерише Станковићев опус и миље у који је лоциран. То значи да у декору и костиму фактографија мора бити схваћена у првом реду као инспирација. (И у том концепту модерно позориште не бежи од аутентичних детаља, чак и веристичких назначења!) Декор се не сме схватити као оквир и амбијент искључиво, он мора да доноси основну атмосферу, да има вредност сценског симбола, гросо модо „да прича причу" или бар да јој доприноси (Григоровић 1972: 26).

4.2. Не улазећи овом приликом у друге поставке, пре свега оне до 1973. године, које су тежиле приказу аутентичног врањанског живота, обе премијере у београдском Народном позоришту сведоче о неразумевању поетичких одлика *Ташане*, како од стране редитеља, тако и од стране критике. На основу позоришних рецензија јасно је да је режија лутала у интерпретацији, а самим тим и у поставкама комада, више Григоровић него Гинић. Разлике у приступу биле су условљене, с једне стране, оптерећеношћу Бориним приповедачким, а пре свега драмским наслеђем *(Коштана*, *Нечиста крв)*, а с друге стране, у другој поставци, у неразумевање његове драматургије уплело се и непознавање, односно неуочавање православног, тј. хришћанског контекста, на шта сам у раду већ више пута указао.

* * *

Бора Станковић је самородна појава у историји српске драме и српског позоришта, што му није спорио ни Милан Грол, несумњиви позоришни зналац (мада поузданији као тумач драме). Станковић је до појединих поетичких решења долазио интуитивно. Његова позоришна култура несумњиво није била нарочито широка, али су и представе које је гледао, као и оно о чему је читао и слушао, при чему му је многе модерне комаде с драматуршког становишта тумачио и препричавао Грол, дали подстицај да се препусти машти и ослони на основне законитости драматургије (грађење ситуација, однос скривене и сценске радње, потенцирање драмске напетости, кулминационе тачке, редукција дијалога на акциона усмерења, заокруживање функција мотива и ликова).

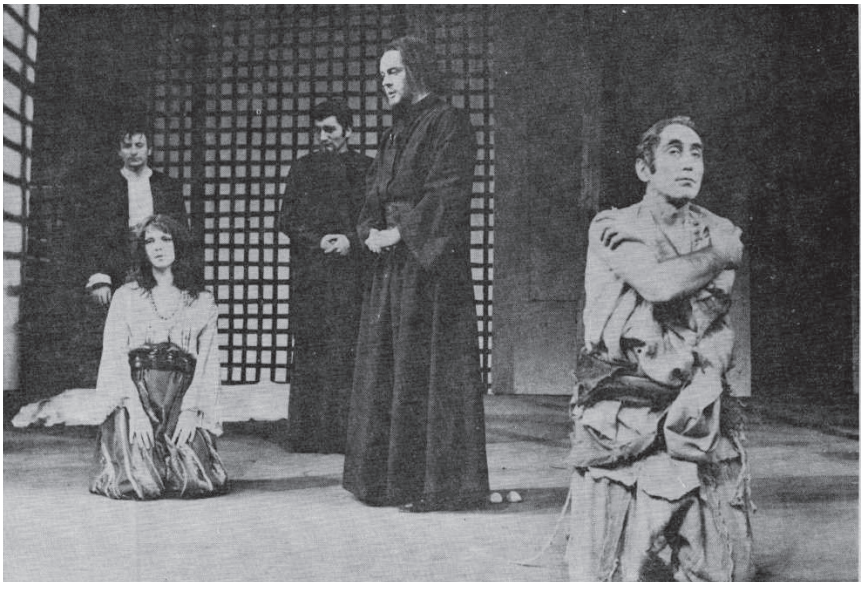
Његови поступци епизације показују да је реч о аутору који веома добро влада драмским писмом, јер приповедања ликова не служе томе да премосте ситуациони развој, да нас упознају с оним што смо већ видели или да најаве оно што следи. Напротив, чак и када наизглед имају функцију додатног обавештавања гледалаца, она у суштини носе унутрашњи набој лика, његову унутрашњу драму и неразрешиву егзистенцијалну позицију.

Нема сумње да *Ташана* јесте драма значајних драматуршких и поетичких домета. Она мање театрализује врањански живот, иако је он и ту културолошки присутан, а наглашеније приказује модерну трагичку судбину удовице која у хришћанском жртвовању превазилази сопствени бол и тугу. За све друге Ташана је повод сажаљења, али не и за Мирона, нити за њу саму, јер је она срећна у служењу другоме, немоћноме, јуродивом Парапути. То што се у комаду пева и што постоји сцена пијанчења није довољно да би се драма сврстала у жанр *комада с певањем*.

ПРИЛОГ 3 (*Ташана*, 1972)

Слева надесно: Неда Спасојевић (Ташана), Милка Лукић (Стана)
и Марко Николић (Сарош)

ПРИЛОГ 4 (*Ташана*, 1972)



Здесна налево: Драган Шаковић (Парапута), Милош Жутић (Мирон),
Бошко Пулетић (Арсеније), Милорад Волић (Чорбаџи Младен),
Неда Спасојевић (Ташана)

Извори

Станковић, Борисав. *Ташана*. Истраживачко-документациони центар, Народно позориште. Београд, сиг. 1144, 1927.

Станковић, Борисав. *Коштана*, *Ташана*, *Јовча*. Прир. Драгутин Костић. Београд: Одбор за издавање дела Борисава Станковића, 1928.

Станковић, Борисав. *Драме*. Прир. Живорад Стојковић. Београд: Просвета, 1980.

Литература

Примарна

Аноним. „Драме Борисава Станковића. Поводом друге свеске Дела Борисава Станковића“. *Време* 17.6 (1928): 2.

Анђелковић, Сава. *Дидаскалије (Од Стерије до савремене српске и јужнословенске драме)*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2022.

Алексић, Драган. „Господин Бора Станковић говори о својој новој драми ’Ташани’ која ће као и ’Коштана’ некада пред нама васкрснути старо Врање“. *Време* 5.6 (1927): 4.

Богдановић, Милан. „’Ташана од Борисава Станковића“. *Српски књижевни гласник* (н. с.) 16.7 (1927): 448–450.

Влатковић, Драгољуб. *Убава мома род нема:* Коштана *на сцени 1900–1975*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1979.

Волк, Петар. „Старо и ново“. *Књижевне новине* 429, 16.12 (1972): 6.

Григоровић, Бора. „Основне идеје сценске реализације ’Ташане’“. *Позоришна култура* 4, септембар–октобар (1972): 26–27.

Грол, Милан. „Станковићев јубилеј“. *Позоришне критике и есеји*. Прир. Зоран Т. Јовановић. Београд: Народно позориште – Музеј позоришне уметности Србије – Позоришни музеј Војводине – КИЗ Алтера, 2007.

Милићевић, Живко. „’Ташана’ г. Б. Станковића“. *Политика* 3. 7. 1927: 9.

Мирковић, Милосав. „’Ташана’ није ’Јерма’“. *Политика Експрес* 23. 11. 1972:12

Живојиновић, Велимир Масука. „’Ташана’ Боре Станковића“. *Мисао* 24.5–6 (1927): 372–375.

Милошевић, Александра. *Сто година* Коштане *на српским сценама (1900–2000)*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2001.

Палавестра, Јован (Ј. П.). „’Ташана’ Боре Станковића (Из прашине старих рукописа)“. *Реч* 975, 3.7 (1927): 2.

Пауновић, Синиша. *Писци изблиза*. Београд: Просвета, 1958.

Пауновић, Синиша. „’Ташанин’ повратак“. *Позоришна култура* 4, септембар–октобар (1972): 28–29.

Пашић, Феликс. „Ни бивше ни ововременско“. *Борба* 328, 27.11 (1972):7.

Пејчић, Александар. *Поетика зајлета: траїедија*, *комедија*, *драма*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019.

Првић, Мухарем. „Између драме и комада с певањем“. *Политика* 21247, 27.11 (1927): 10.

Пешић, Миодраг М. (М. П.). „Премијера ’Ташане’ од г. Боре Станковића“. *Воља* 3.1 (1927): 67.

Саразак, Жан-Пјер. *Поетика модерне драме*. Прев. Мирјана Миочиновић. Београд: Клио, 2015.

Сонди, Петер. *Теорија модерне* драме. Прев. Дринка Гојковић. Београд: Лапис, 1995.

Стојковић, Живорад. „Напомене и прилози“. *Драме*. Б. Станковић. Београд: Просвета, 1980. 363–384.

Стојковић, Боривоје. „Историјски преглед српске позоришне критике“. *Историја срйскоїа йозориишша од средњеїа века до модерноїа доба*, *дойуне и казала*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2018. 29–108.

Чекић, Милутин. „Премијера ’Ташане’ од Борисава Станковића“. *Време* 3.7 (1927): 9.

Секундарна

Вучковић, Радован. *Модерна драма*. Београд: Службени гласник.

Волк, Петар. *Преображење. Драма Народноїа йозориишша у Беоїраду од 1868. до 2007. іодине*. Београд: Алтера – Фонд „Милан Ђоковић“ – Музеј позоришне уметности Србије – Народно позориште, 2009.

Годишњак Народноїа йозориишша 1926/1927. Народно позориште. Београд: „Гундулић“, 1927.

Годишњак Народноїа йозориишша 1928–1932. Народно позориште. Београд: „Гундулић“, 1932.

Ђорђевић, Бојан. *Летойис културноїа живоша Краљевине Срба*, *Хрвашаа и Словенаца 1926–1928*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2023.

Милановић, Олга. *Неимари срйскоїа йозориишша*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1997.

Михајловић, Драгољуб. *Сшаро Врање у сшваралашшву Борисава Сшанковића*. Врање 1975.

Караић, Нада. „Станковићеве драме ’Ташана’ и ’Јовча’ и њихови приповедни предлошци“. *Зборник Маїице срйске за сценске умешносши и музику*, 32–33, 2005: 71–100.

Клоц, Фолкер. *Заїворена и оїворена форма у драми*. Прев. Дринка Гојковић. Београд: Лапис,1995.

Стојковић, Боривоје. *Историја срйскоїа йозориишша од средњеїа века до модерноїа доба II*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2015.

Цветковић, Сава В. *Реїершоар Народноїа йозориишша у Беоїраду 1868–1965*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1966.

Пауновић, Синиша. *Бора Станковић и Бранислав Нушић иза завесе*. Београд: Народна књига, 1985.

Позориште (ур. Петар Волк). Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1975.

Станковић, Бора. *Ташана* (1. јул 1927), плакат. Народно позориште. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, инв. бр. 13995.

Станковић, Бора. *Ташана* (19. новембар 1972), плакат. Народно позориште. Истраживачко-документациони центар Народног позоришта, инв. бр. /- .

Стевановић, Јелица. *Народно позориште у огледалу времена (Листови и часописи у издању Народног позоришта у Београду)*, *I–II*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2022.

Ћосић, Бранимир. *Десет писаца – десет разговора*. Прир. Јован Пејчић. Београд: Службени гласник, 2012.

Aleksandar S. Pejčić

Bora Stanković's Tašana *on the National Theatre Stage*

Summary

The basic poetic, dramaturgical and genre features of *Tašana* play by Borisav Bora Stanković were analyzed and the Christian subtext of the plot was pointed out (redemption of sins through sacrifice for another, for the mentally ill Paraputa) in this paper. The reception of theater criticism was interpreted from the theatrical and literary historical perspective. Criticism did not notice the important dramaturgical features of the play, its direction towards a more modern form (dramaturgy of the situation) and the layers of meaning of the action (knowledge of God, joy in service, transformation of the character). Moreover, attention was drawn to the fact that the first setting did not bring an integral text, i.e. that the final fifth act was not performed, which significantly directed the reception of criticism, and it had an influence on later theater historians. The second setting also included the fifth act of the play, which completes the meaning of the action, but the integrally performed text did not change the aesthetic judgments of critics to a greater extent. The paper also points out Stanković's contribution to the development of modern dramatic script.

Key words: drama, theater, theater criticism, a state drama, a plot, epic, song play, lyrical drama

Примљено: 20. 5. 2026.
Прихваћено: 28. 6. 2026.

ORCID 0000-0003-1197-4794
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.4

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
оригинални научни рад
821.163.41.09-1 Станковић Б.

Бојан ЧОЛАК

btcolak@yahoo.com

Институт за књижевност и уметност, Београд

ПОЕТИЧКИ ХОРИЗОНТИ ПОЕЗИЈЕ БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

Апстракт: Рад се бави поетичким и тематским особеностима поезије Борисава Станковића, настале претежно у гимназијском периоду, а полазећи од претпоставке да овај корпус превазилази оквир младалачких литерарних покушаја и представља важан траг његовог књижевног и поетичког самообликовања. Анализа показује да се у овим текстовима већ уобличава круг осећајних и поетичких структура које ће у каснијој прози и драми добити сложенију психолошку и уметничку артикулацију.

Кључне речи: Борисав Станковић, рана поезија, поетика, губитак, смрт, тужбалица, аутопоетички елементи

О поетици и уметничком свету Борисава Станковића написан је обиман и разнородан корпус критичке и научне литературе. Његова проза и драмска дела, нарочито *Нечиста крв*, *Коштана* и приповедачки циклуси везани за старо Врање, постали су предмет бројних интерпретативних, поетичких, социокултурних и историјскокњижевних истраживања. Ипак, упркос таквој рецепцијској заступљености, један сегмент Станковићевог стваралачког формирања дуго је остао на периферији научног интересовања – његова рана поезија.

Песнички радови настали у гимназијском периоду најчешће су посматрани као пролазна етапа или као младалачки књижевни покушаји без већег уметничког и поетичког значаја. Уместо да буду укључени у шире сагледавање Станковићевог поетичког развоја, они су неретко примани као биографска занимљивост, или као претходница „правом“ стваралачком позиву који ће се у пуној мери испољити тек у прози и драми. Таква перспектива условила је да рана лирика остане у сенци канонских текстова, и да буде ретко тумачена као важан траг у реконструкцији Станковићевог књижевног сазревања и постепеног обликовања поетичких начела.

У споменици објављеној у Нишу поводом педесетогодишњице ђачке дружине, о младом Станковићу бележи се да „интересантно је, пише само песме“, уз оцену да је као песник „велики песимиста“, иако се истовремено напомиње да у свакодневном животу, током

школских дана, није испољавао такво расположење.[1] Овај, наизглед успутни суд значајан је пре свега као документ о виђењу младог Станковића и његовог песничког рада, у којем се рана лирика тумачи превасходно кроз призму наглашене осећајности и песимистичког расположења, док поетичка димензија остаје у другом плану.

Овај рад настоји да преиспита место и значај Станковићевих песничких почетака полазећи од претпоставке да рана лирика не представља тек маргиналну епизоду његовог књижевног развоја, већ важан прилог разумевању обликовања његове поетике. Песме из ове фазе откривају круг осећајних, егзистенцијалних и поетичких преокупација које ће у каснијем стваралаштву добити сложеније прозне и драмске облике, пружајући истовремено увид у процес Станковићевог књижевног сазревања.

Истраживање Станковићевих песничких почетака у значајној мери ослања се на пионирски рад Синише Пауновића, објављен у књизи *Писци изблиза* (1958), у поглављу „Први књижевни покушаји Б. Станковића". Пауновићево истраживање представља први систематски покушај да се идентификују, попишу и хронолошки локализују сви до тада познати песнички радови настали у раној фази Станковићевог стваралаштва.

Методолошки посматрано, Пауновићев приступ има превасходно документарни и библиографски карактер. Његов истраживачки напор усмерен је ка реконструкцији корпуса, утврђивању распрострањености песама у рукописима, периодици и споменицама, као и прецизнијем одређивању околности њиховог настанка и објављивања. Његов рад отуда представља незаменљиву фактографску основу за свако даље бављење Станковићевом раном лириком. У оквирима такве методолошке оријентације остао је, међутим, отворен простор за поетичко и интерпретативно читање ових текстова.

Полазећи од Пауновићеве истраживачке основе, овај рад настоји да начини методолошки искорак: да, на темељу већ утврђеног и поуздано локализованог корпуса, приступи интерпретативној и поетичкој анализи Станковићевих раних песама, сагледавајући их као значајне носиоце поетичких и аутопоетичких значења, у којима се већ могу уочити замеци тематских и поетичких структура карактеристичних за његово потоње стваралаштво.

Међу сачуваним траговима Станковићевог гимназијског песничког рада налази се и песма „Стан'те сузе", објављена у споменици поводом двадесетпетогодишњице нишке ђачке књижевне дружине

1 Синиша Пауновић претпоставља да је Станковић, долазећи из Врања у Ниш у осмом разреду гимназије, са собом већ понео известан број песама, и да је песничко стварање наставио и у новој средини: „По свему изгледа да је Бора донео из Врања у Ниш леп број песама и да је написао и нове у Нишу" (Пауновић 1983: 269).

„Његош“.[2] Овај текст омогућава непосреднији увид у природу његових раних песничких покушаја и у обликовање појединих тематских и поетичких преокупација, које ће се у различитим облицима јављати и у каснијем књижевном стваралаштву.

Песма „Стан’те сузе“, иако кратка и формално једноставна, открива изразито кондензовану мрежу егзистенцијалних, психолошких и метапоетичких значења. Она се показује као текст у којем се већ назире особен начин разумевања бола, губитка и саме функције књижевности. У том смислу, „Стан’те сузе“ може се читати као текст са израженом аутопоетичком димензијом, у којем писање није тек средство изражавања осећања, већ егзистенцијална нужност, и последњи облик отпора унутрашњем распаду.

Рука дрхти, перо пише
Ове ретке, строфе мале;
Суза сузу сама стиже
– Хартију су покапале.

Стан’те сузе, не теците.
Покоја ми дајте мало;
Натраг врелу! Усахните!
Да опевам жиће пало.

Пало жиће, идеале,
Душу младу – утрвену
Жеље моје, тек процвале.
Будућност ми разорену.

Ја не видим више ништа
На зениту неба свог;
Сам се видим сред згаришта
Сред пепела жића мога

Пиши руко, до искона
Бар олакшај срцу вај!
А кад клонеш руко бона,
Тад ће бити свему крај.

2 Роберт Ходел наводи да је Станковић ову песму, испевану у симетричном осмерцу са цезуром после четвртог слога, написао 1890. године на једном ђачком литерарном састанку (Ходел 2024: 56). Иако настала у раном периоду његовог стваралаштва, песма је објављена тек две деценије касније, у *Сйоменици о двадесеШйеШогодишњици нишке ђачке дружине „Њеїош“* (Ниш 1910). Према досадашњим сазнањима, то је последња Станковићева „ђачка песма“ штампана за његовог живота (Симоновић 1953: 5).

Већ у уводним стиховима песме успоставља се поетички простор у којем су чин писања и чин плача у непосредној унутрашњој вези. Дрхтава рука и перо које исписује „ретке, строфе мале“ стоје у тесној повезаности са сузама, њима окружени и готово преплављени. Сузе прате настанак песничког исказа и уједно га физички и симболички условљавају: „хартију су покапале“. Песнички текст тако настаје у простору емоционалне преоптерећености, на граници где плач прети да онемогући говор. Управо у том контексту треба разумети централни императив песме: „Стан’те сузе, не теците“. Тај захтев усмерен је ка успостављању услова за песничко именовање губитка, а његово значење превазилази оквир моралистичког самосавладавања или психолошке емоционалне дисциплине. Лирски субјект настоји да заустави плач како би отворио простор говору и песми, као једним облицима способним да уобличе искуство већ проживљеног и неповратно нарушеног света. Сузе морају застати јер тек кроз песнички исказ бол добија могућност обликовања и смисаоног уобличавања.

Песма, дакле, не полази од конкретног догађаја нити од јасно одређеног узрока страдања. Пред читаоцем се отвара простор последица, односно духовно и егзистенцијално стање настало након слома. Лирски субјект не задржава се на именовању губитка у спољашњем свету, већ непосредно призива његове унутрашње трагове и размере: „жиће пало“, „идеале“, „душу младу – утрвену“, „жеље моје, тек процвале“, „будућност ми разорену“. Разарање захвата и проживљено и могуће, обухватајући подједнако оно што је постојало и оно што је тек требало да се оствари. Унутар таквога хоризонта обликује се егзистенцијална димензија песме: лирски субјект опева искуство прекинуте могућности живота и нарушеног односа према будућности.

Овај мотив добија снажну симболичку артикулацију у слици субјекта који себе сагледава „сред згаришта“ и „сред пепела жиња мога“. Субјект више „не види ништа / на зениту неба свог“, што упућује на затворену перспективу и поништен хоризонт будућности. Песма се обликује без динамике преображаја и без хоризонта наде. За разлику од сентименталних и романтичарских песама у којима бол неретко добија катарзичку или духовно осмишљену функцију, „Стан’те сузе“ остаје унутар простора пустоши и последица слома. Одсуство разрешења успоставља једну од важних спона с каснијим Станковићевим делом, где ће трајни унутрашњи конфликт и ограничене могућности избављења постати препознатљиве поетичке константе.

Завршни стихови доносе важан поетички нагласак, јер се у њима појављује други императив – овога пута упућен руци која

пише. Овим поступком песма добија изразиту метапоетичку димензију. Док је у првом делу било неопходно зауставити сузе како би се отворио простор говору, завршница чин писања поставља као последњи преостали ослонац лирског субјекта. Императив „пиши“ добија значење егзистенцијалног налога, далеко шире од позива на естетско обликовање осећања или литерарну саморефлексију у ужем смислу. Писање не укида бол и не успоставља изгубљени поредак света, али омогућава подношење унутрашњег расула, и одлаже коначни слом. Стога завршни стих – „Тад ће бити свему крај“ – постаје средишња тачка поетичког значења песме. У њему се имплицитно обликује свест о томе да престанак писања означава и гашење последње могућности егзистенцијалног одржања. Књижевност се, отуда, у овој песми јавља као један од последњих облика унутрашњег опстанка.

Из такве перспективе, „Стан’те сузе“ превазилази оквир младалачке исповедне лирике и показује се као концепцијски упечатљив рани аутопоетички текст. У њему се тематизује искуство бола насталог услед изгубљених идеала и нарушене будућности, али и функција књижевности као одговора на тај губитак. Још у овом гимназијском тексту обликује се представа о писању као простору унутрашњег уточишта и начину суочавања с егзистенцијалним расулом, представа чији ће се одјеци препознати у Станковићевом прозном и драмском обликовању унутрашњег живота јунака. „Стан’те сузе“ тако надраста оквир биографске занимљивости или сентименталног песничког почетка и постаје значајно сведочанство процеса формирања поетике чије средиште испуњавају искуство егзистенцијалног рањавања и поверење у књижевност као један од начина очувања унутрашњег интегритета.

Песма „Другу“,[3] као наредни текст у корпусу Станковићеве ране лирике, тематизује једно од искустава које ће у различитим облицима пратити његово стваралаштво – суочавање с нарушеним односом између младалачких идеала и стварности. За разлику од песме „Стан’те сузе“, у којој преовлађују интроспективни тон и исповедна усмереност ка сопственом унутрашњем стању, „Другу“ се обликује као лирско обраћање, односно као дијалог с фигуром „друга“, која постепено прераста оквир конкретног саговорника и задобија шира симболичка значења.

3 Песма је сачувана у оригиналном књижевном рукопису. На основу њене садржине, Синиша Пауновић сврстава је у исти тип песимистичко-сентименталне поезије као и песму „Стан’те сузе“, претпостављајући да „обе песме, вероватно потичу из те велике рукописне збирке која се помиње у извештају нишке споменице“ (Пауновић 1983: 270). Пауновић истовремено разматра и могуће време настанка песме, износећи аргументацију у прилог трима годинама – 1895, када је почело излажење Бранковог кола; 1896, када је Станковић ступио на Велику школу; као и 1900, када је своје школовање окончао. Више о томе в. Пауновић 1983: 271.

Већ у уводним стиховима успоставља се изразита семантичка опозиција између младалачке виталности и искуствене свести лирског субјекта:

Што ме гледаш тако поносно и живо?
О, знам ја ту ватру што из ока сева,
– Разумем је и знам јој гориво
Што прска и букти те те млада згрева.

Поглед који је „поносно и живо“ усмерен ка субјекту, као и „ватра што из ока сева“, упућују на младалачку енергију, унутрашњу снагу и веру у могућност деловања. Говорник, међутим, том жару приступа из перспективе проживљеног искуства и временске дистанце. Посебно место у строфи заузима метафора „горива“, која ватру младости истовремено обликује као извор животне снаге и као енергију која се одржава унутрашњим жаром и заносом. Тако се већ у уводним стиховима успоставља значајна двојност која прожима целокупну песму: младалачки занос остаје препознат као носилац виталности и духовне енергије, али му се приступа из перспективе искуства које више не учествује непосредно у његовој пуноћи.

Друга строфа доноси непосредну артикулацију проблема идеала кроз глас „друга“:

Ти ме питаш гордо: ’Камо идеали?
Оне свете жеље, камо одисаја
Што но смо га у те ми некад гледали,
Где је толка бујност, камо оног сјаја?’

Реторичка питања која се овде нижу не функционишу само као дијалошки импулс, већ и као повратак прошлости у садашњост лирског субјекта. „Друг“ се тако обликује као носилац сећања на некадашњи систем вредности и очекивања, као фигура која призива време у којем су идеали, „свете жеље“, „бујност“ и „сјај“ представљали живо и делатно духовно искуство. Ова питања сабирају трагове изгубљене унутрашње снаге и отварају могућност преиспитивања њеног нестанка. Занимљиво је да песма не нуди непосредно образложење тога губитка. Уместо објашњења следи прекид дијалошког кретања, што указује на сложеност самог искуства. Идеали се у песми приказују као вредности подложне постепеном урушавању, у процесу који произлази из дубоког несагласја између унутрашњих очекивања и проживљеног искуства света.

У завршној строфи долази до значајног преокрета у интонацији песме:

Прени се не чами! 'Доста друже, ћути!
Нашто живо жарје сред хладна пепела
Друже, сладак друже изгубљени пути
Обмануте наде, исповест је цела!

Императив „ћути" означава прекид дијалошке ситуације и напуштање покушаја да се оживе некадашња уверења. У овом делу песме јавља се једна од њених кључних метафора – „живо жарје сред хладна пепела". Њоме је обликована слика света у којем је процес сагоревања већ окончан, а сваки покушај поновног распиривања жара добија обележје узалудности и болног истрајавања. Код Станковића метафора пепела упућује превасходно на стање настало после губитка, и на свест о исцрпљености некадашње духовне енергије.

У томе контексту фигура „друга" добија шири значењски хоризонт. Од саговорника он постепено прелази у раван персонификације „изгубљених путева" и „обманутих нада", постајући симбол некадашње вере у могућност животне и духовне пуноће. Посебан значај добија завршни стих – „исповест је цела". Исповест се овде обликује као чин признања и прихватања неповратности проживљеног искуства, без катарзичног исхода и ослобађајућег разрешења. Њен смисао припада простору суочавања с поразом и свести о границама повратка изгубљеним идеалима.

Песма „Другу" сведочи о раном обликовању тематских и осећајних структура, које ће остати препознатљиве у његовом књижевном свету. Несагласје између жеље и стварности, осећање губитка и свест о неповратности појединих животних стања овде су исказани у лирски непосредној форми и већ упућују на духовни хоризонт који обележава Станковићево прозно и драмско обликовање унутрашњег живота.

У односу на песме „Стан'те сузе" и „Другу", у којима доминирају искуство губитка, нарушених идеала и унутрашњег расула, неименована песма чији је први стих „Да на земљи самрт није"[4] открива другачији модус суочавања с егзистенцијалном несигурношћу. Уместо интроспективног тона и резигниране свести о неповратности, у први план ступа виталистички импулс и настојање да се пролазност превазиђе интензивним проживљавањем тренутка. Ова промена интонације, међутим, не подразумева прекид с раније уоченим духовним преокупацијама. И овде је полазиште свест

4 Синиша Пауновић наводи да су наредне три песме пронађене у Сремским Карловцима, у архиви *Бранковоī кола*. Према његовим подацима, најпре их је, заједно с осталом архивском грађом *Бранковоī кола*, открио професор Карловачке гимназије Сергије Јовановић. Две песме у овој архиви сачуване су готово у целини, док је од треће пронађен само фрагментарно очуван део. Више о томе в. Пауновић 1983: 271–272.

о коначности, али је одговор на њу другачије емоционално и поетички артикулисан.

Да на земљи самрт није
Ни живота не би било,
Зато нек се вино лије,
А ми пијмо помно, чило.

Нашто толки умни збори
Рад чега нас туга мори
Када све то смрт покоси
– Вино, вино, чедо носи.

Точи купу ту велику
Ништ не мари, свеједно!
Пружи је, секо, мученику
Да јој видим тамно дно.

– Ох, како се туга губи
Како ми се загрева груд
Сада ко те не пољуби
Веруј, душо,[5] баш је луд.

Песма тематизује једно од основних филозофских питања – однос живота и смрти – обликујући га кроз наглашено виталистичку и хедонистичку перспективу. Полазна мисао изричито је формулисана још у првом катрену: смрт се успоставља као неодвојиви хоризонт живота, чија свест подстиче потребу за интензивнијим проживљавањем тренутка. Коначност постојања овде добија парадоксално продуктивну функцију, јер управо свест о ограничености времена подстиче потребу за снажнијим, непосреднијим и интензивнијим проживљавањем живота.

Из такве онтолошке поставке природно произлази мотив вина као централног симбола песме. Вино превазилази оквир чулног ужитка и задобија ширу функцију посредника између свести о пролазности и животне жудње. У поновљеном узвику „Вино, вино“ осећа се готово ритуална интонација: пиће поприма улогу привремене животне утехе и средства ослобађања од тежине егзистенцијалне свести. Нарочито су индикативни стихови „Нашто толки умни збори“, у којима се претерано умовање и бесплодно распредање повлаче пред чињеницом опште пролазности. Смрт, која „све покоси“, релативизује претензије разума на коначно објашњење и уређење људског постојања.

5 Иза речи *душо* у последњем стиху првобитно је стајала реч *чедо*, која је потом прецртана.

Трећа строфа појачава ову виталистичку логику кроз низ императива – „Точи“, „Пружи“ – који у песму уносе динамику непосредног деловања и препуштања тренутку. Захтев да се види „тамно дно“ чаше може се разумети као слика крајње тачке ужитка, и потпуног препуштања тренутку, с могућом симболичком асоцијацијом на границу између заборава и свести о пролазности. У том смислу, песма се приближава дионизијском моделу постојања, у којем екстаза и телесна интензивност постају краткотрајан облик отпора егзистенцијалној тескоби.

Завршна строфа доноси кулминацију овако успостављеног расположења. Туга се повлачи, груди се „загревају“, а телесна блискост и еротски импулс добијају функцију непосредне потврде живота. Пољубац се у овим стиховима обликује као гест животне афирмације и емотивне непосредности, док завршни стих, у којем се онај ко не пољуби означава као „луд“, уноси у песму тон разигране галантности и вином подстакнутог виталистичког расположења. Тако еротска блискост постаје један од привремених одговора на свест о пролазности и тежини егзистенцијалног искуства.

Посебно интересантна чини се текстолошка напомена да је иза речи „душо“ у последњем стиху првобитно стајала реч „чедо“, накнадно прецртана. Та интервенција открива занимљив процес песничког самообликовања. Лексема „чедо“ призива тон присности и благо заштитничке блискости, док „душо“ у контекст песме уноси непосреднију интимну и емотивно интензивнију интонацију. Прецртавање првобитног избора и задржавање другог указује на ауторово усмеравање песме ка непосреднијој чулној и емотивној равни. Ова измена, стога, превазилази оквир пуке стилске корекције и добија поетички значај, јер усклађује завршницу с основном логиком текста, у којој телесна и емотивна блискост функционишу као један од привремених одговора на свест о пролазности.

У целини посматрано, песма представља занимљив и концепцијски јасан пример Станковићевог раног суочавања с противречјем између свести о смрти и потребе за животом. За разлику од „Стан’те сузе“ и „Другу“, где доминирају губитак, духовна исцрпљеност и осећање неповратности, овде се обликује другачији одговор на егзистенцијалну несигурност – одговор заснован на интензивном проживљавању тренутка. Вино, тело и еротска блискост постају облици привременог превазилажења туге и начини да се живот, иако пролазан, доживи у својој непосредној и интензивној датости. У томе напону између свести о коначности и виталистичког одговора на њу, ова песма задобија важно место у корпусу Станковићеве ране лирике, и открива још један аспект његовог поетичког и духовног самообликовања.

У томе смислу, песма успоставља мотивски и духовни образац који ће се препознати и у Станковићевом каснијем стваралаштву. Вино, песма и еротска блискост овде се јављају као привремени одговори на свест о пролазности и ограничености живота, што успоставља сродност с виталистичко-меланхоличним расположењем Миткетовог лика у *Коштани*. И код лирског субјекта ове песме и код Миткета чулни и емотивни доживљаји проистичу из свести о неповратности односно немогућности да се изгубљена пуноћа трајно поврати. Док се у овој песми тај доживљај исказује непосредно, кроз вино, занос и еротску блискост, у *Коштани* добија шири животни и драмски контекст.

За разлику од песме у којој вино, занос и еротска блискост обликују привремени одговор на свест о пролазности, песма „Од оног часа" враћа Станковићеву лирику у простор губитка и егзистенцијалне тескобе. Ако се у оној песми свест о ограничености живота преображава у подстицај за интензивније проживљавање тренутка, овде искуство раскида и духовног слома добија знатно мрачније обрисе. Живот се више не указује као простор привремене утехе и превазилажења туге, већ као опустошени пејзаж након губитка. Управо та разлика у интонацији – између виталистичког заноса и осећања безизлазности – открива важну црту Станковићеве ране лирике, у којој се егзистенцијална питања обликују кроз међусобно супротстављене, али унутрашње повезане одговоре.

Од оног часа, клета времена
Кад ме одгурну, љубав пропаде
Стаза живота њом осветљена
У понор празан паде нестаде.
---------- неста ---
---------- сјаја ----

Уморне ноге нестално газе
По гробовима нада и ваја
Докле ћу тако, има ли краја
– Питам се често – кад ћу већ стати?
А гавран гракће: „До издихаја
Што ће га душа клонула дати."

Већ у првом катрену успоставља се јасна временска граница: „од оног часа". Тај „час" превазилази значење обичне временске одреднице и добија функцију преломног тренутка, после којег живот губи свој дотадашњи ток. Нарочито је значајан избор глагола „одгурну", којим се раскид обликује као чин одбацивања и наглог удаљавања, чиме се искуство љубавног губитка продубљује осећањем понижења и унутрашње рањивости. С нестанком љубави

урушава се и дотадашњи доживљај живота: „стаза живота“, која је била „њом осветљена“, пада у „понор празан“ и ишчезава заједно са светлошћу која јој је давала правац и смисао.

Посебан текстолошки значај имају фрагментарно забележени стихови у којима се јављају речи „неста“ и „сјаја“. Иако њихов прецизан контекст остаје отворен за тумачење, семантичко поље које призивају остаје блиско основном расположењу песме. Реч је о лексемама које додатно појачавају мотив ишчезавања и гашења светлости. У том смислу, и фрагментарно сачувани трагови текста могу се читати као појачање представе о губитку и нарушеној осветљености животног света.

Други део песме помера тежиште с узрока на последице. Љубав, која је у првом катрену именована као изгубљени ослонац живота, уступа место слици постојања обележеног исцрпљеним трајањем и унутрашњом опустошеношћу.

Метафора „гробова нада и ваја“ сабира основно расположење песме. У њој се сахрањују не само наде, већ и „вај“, појам који обухвата жал, јад и унутрашњи бол. Кретање по тим „гробовима“ обликује слику постојања обележеног губитком и исцрпљеношћу: живот се наставља, али без некадашњег ослонца и јасне унутрашње усмерености.

Реторичка питања – „Докле ћу тако, има ли краја“ – у песму уносе појачано осећање унутрашње напетости и безизлазности. Њихова функција усмерена је ка исказивању умора и тегобе трајања. Крај се овде указује као могућност прекида исцрпљујућег живота, а одговор на постављена питања стиже из спољашњег, симболички обележеног гласа.

Гавран, традиционални симбол смрти, коби и неминовности, преузима у песми функцију гласа који изговара коначни одговор на питања лирског субјекта. Његове речи укидају наду у преокрет и временски хоризонт патње везују за саму границу живота – „до издисаја“. Пажњу привлачи и рукописна особеност завршног стиха, у којем се иза речи „клонула“ налази прецртана реч „уморна“. Разлика између ова два лексичка избора превазилази оквир стилске нијансе. „Уморна“ упућује на стање исцрпљености које још подразумева могућност предаха и обнове, док „клонула“ означава дубље посустајање и губитак животне снаге. Душа у песми, стога, није тек заморена, већ доведена у стање дубоке унутрашње истрошености.

Песма „Од оног часа“ открива наглашено меланхоличну интонацију Станковићеве ране лирике. Љубав се у њој јавља као ослонац животног смисла, па њеним губитком нестаје и осећање унутрашњег правца и извесности. „Стаза живота“, некада „њом осветљена“, пада у „понор празан“, а постојање се своди на тегобно трајање „до издисаја“. У таквом разумевању љубави могу се препознати важне сród-

ности са Станковићевим прозним и драмским делом, у којем љубав често представља простор замишљене животне пуноће, док њено онемогућавање постаје извор духовног и животног расула. Разлика се огледа у томе што ће у прози и драми тај слом бити чешће повезан с друштвеним околностима и притисцима патријархалне средине: љубавни избор подређује се породичном ауторитету, економским интересима и нормама заједнице. У том контексту, песма „Од оног часа“ добија посебан значај као рано сведочанство о љубави схваћеној као темељном ослонцу егзистенције, мотиву који ће и у каснијем Станковићевом стваралаштву остати једно од важних средишта унутрашњег и животног сукоба.

Мотиви губитка љубави, нарушених идеала и виталистичког отпора пролазности у Станковићевој раној лирици обликују се у различитим интонацијама и духовним расположењима. Текст који следи уводи изразитије осећање егзистенцијалне опустошености. Ако је у песми „Од оног часа“ љубав представљала средишњи ослонац живота, чијим се губитком урушава доживљај смисла, овде и сам темељ егзистенције делује неповратно нарушен. Лирски субјект више не говори из искуства губитка и слома, већ из стања дубоке унутрашње истрошености и искуства друштвеног немара и одбачености. У том померању – од патње настале услед губитка ка свести о сопственој безвредности и искључености – песма открива опору интонацију Станковићеве ране лирике.

Текст је сачуван у фрагментарном облику, без уводних стихова, што захтева извесну интерпретативну опрезност. Одсуство почетка тешко је поуздано одредити као свесно ауторско решење, оно извесније упућује на последице рукописне или архивске дислокације. Ипак, таква текстолошка непотпуност не онемогућава читање песме. Њен сачувани корпус пружа могућност за реконструкцију основних егзистенцијалних и семантичких координата, при чему фрагментарност додатно наглашава атмосферу прекида и духовне дезинтеграције, која прожима читав текст.

Сачувани стихови отварају се категоричном формулацијом: „Сада је заман.“ Иако је извесно да тај стих није припадао изворном почетку песме, у постојећем облику функционише као непосредан улаз у стање након слома. Лирски субјект не задржава се на узроцима сопственог положаја нити реконструише наратив страдања; његов говор припада искуству последице, духовном простору обележеном дуготрајним осећањем губитка, немара и исцрпљености. Тежиште песме тако се помера са самог догађаја на егзистенцијално стање које после њега остаје. Такав положај субјекта препознатљив је и у појединим другим песмама ране фазе, где се у средишту налази управо искуство живота након слома, а не његова непосредна генеза.

Средишње место у овим стиховима припада метафори „суви, дебео пањ“, слици унутрашњег и животног расула у раној Станковићевој лирици. Пањ представља живот лишен могућности раста и обнове, изложен туђој вољи и ударцима. Стих „Можете људи колико је воља / Ковати на њ!“ додатно продубљује ову представу. Лирски субјект не супротставља се самом страдању, али се одлучно удаљава од људи и њихове близине. Такав став открива дубоку резигнацију и нарушену представу о сопственој вредности, али и одбијање закаснеле самилости, која више не може изменити његов положај.

Централни мотив песме обликује се кроз инсистирање на потреби да се остане у простору „где самрт блуди“. Смрт се при томе указује као близина која прожима читаво искуство субјекта, и обележава стање продуженог гашења. Императив „Не дирајте ме!“ произлази из потребе да се сопствени слом и умирање сачувају од накнадних и закаснелих интервенција. Идентификација с „ништавилом“ и тежња ка повратку „у прах“ обликују крајњу тачку егзистенцијалне резигнације, ослоњену и на библијску представу о човеку као праху, али и на дубоко осећање личне безвредности и непризнатости, које прожима читаву песму.

Социјална димензија песме јасно се испољава у ретроспективном осврту на живот обележен одсуством љубави, милости и људског признања:

> Родих се, живех, нико не рече:
> „Гле како овај гамиже црв?
>
> Пружимо му помоћ нек и он стече
> Врлине, снаге – драгоцен крв“.

У овим стиховима егзистенцијална патња непосредно се повезује с искуством друштвеног немара и искључености. Субјект свој слом доживљава и као последицу живота проведеног без подршке, саосећања и солидарности заједнице. Људи се именују као „хијене“, док метафора „олоша лист“ открива начин на који је субјект сагледаван и вреднован у друштвеном окружењу – као биће маргинализовано, обезвређено и трајно одбачено. Отуд и накнадно понуђени „злато и сузе“ губе снагу утехе: њихова закаснелост разобличава празнину самилости која долази тек након потпуног слома.

Понављање завршне строфе има важну композициону улогу:

> О, оставите ме где самрт блуди,
> Нек душа даје последњи дах,
> – Не дирајте ме! Та бежте људи!
> Ништавило сам хоћу у прах.

Ово понављање не успоставља кружну композицију у пуном смислу, јер песма, услед изгубљеног почетка, остаје лишена потпуне симетрије. Његова улога ближа је потврђивању већ успостављеног стања него заокруживању развоја. Песма се тако затвара унутар исте егзистенцијалне позиције из које је проговорила, без померања ка преокрету или обнови.

Песма открива опору егзистенцијалну интонацију Станковићеве ране лирике. Свет који обликује обележен је губитком животних ослонаца, осећањем друштвене одбачености и тежњом ка повратку у прах и ништавило. Лирски субјект не настоји да превазиђе сопствени положај, већ тражи да остане у простору „где самрт блуди", прихватајући гашење као коначни исход духовног и животног расула.

Текстолошка непотпуност песме не умањује њен поетички значај. Напротив, фрагментарност остаје у сагласју са светом који текст обликује – светом нарушених животних ослонаца, прекинутих односа и осећања да се и сам живот распада пре него што достигне пуноћу и целовитост.

У таквој егзистенцијалној позицији могу се наслутити и поједине тематске сродности с потоњим Станковићевим прозним светом *(Газда Младен)*. Лирски субјект, суочен са животом обележеним немаром и одсуством људске блискости, постепено одустаје од људи и од могућности обновљеног поверења. Управо зато накнадно понуђене „сузе" и знаци самилости остају без снаге преображаја: долазе у тренутку када је духовно повлачење већ довршено, а осећање припадности неповратно нарушено. Тиме песма добија додатну интерпретативну вредност као рано сведочанство мотива који ће и у каснијем Станковићевом стваралаштву остајати повезан с искуством усамљености, нарушеног поверења и закаснеле људске блискости.

„Мајка на гробу свог јединца"[6] припада кругу Станковићевих раних песама које искуство губитка обликују кроз тужбену и трагичку перспективу. У средишту песме налази се мајчин бол пред смрћу детета, док се лирски свет организује око жалости, нарушене породичне пуноће и свести о неповратности губитка. Ослањајући се на усмени и тужбалички модел исказивања,[7] песма преузима пре-

6 Песма је објављена у часопису *Голуб*, год. XVI, бр. 21, Сомбор, 1. новембар 1894. године. Поводом њених формалних и стилских особености, Синиша Пауновић запажа: „Као што се види, ова песма разликује се и по форми и по ритму од свих досад, бар мени, познатих Станковићевих песама. У њој се осећа јак утицај народне поезије, у првом реду тужбалице" (Пауновић 1983: 275).

7 За шири увид у место тужбалице у Станковићевом стваралаштву видети студију Б. Првуловића „Тужбалице и тужење у делима Борисава Станковића". Према његовом мишљењу, Станковићеве тужбалице представљају „интимне изливе љубави и бола, настале у тренуцима повећане емотивности" и функционишу као „култивисани облик пражњења жалости" (Првуловић 1986: 170).

познатљиве облике народног оплакивања, али их укључује у композицију у којој тужбени говор постепено постаје носилац трагичког исхода. Управо у томе открива се једна од особености Станковићевог поступка: жалост није само тема песме него и покретач њеног драмског развоја.

Куда тако оде, сине,
У подземне мрачне тмине?
Да ли ти је лака, чедо,
Подигнута хумка ова!
Да ли ти је мека, сине,
Постељица гроба нова!...

Песма је у целини организована као тужбени монолог мајке, чији се глас обликује у блискости с народном тужбалицом. Реторичка питања, узвичне формуле и хипокористична обраћања граде језик дубоко повезан с усменом и тужбаличком традицијом. Узвици „Куку“, „Авај“, „Леле“ и „Јаох“, као и непрестано дозивање сина – „сине“, „чедо“, „цвете мој“ – представљају основне носиоце тужбеног говора, кроз који се жалост одржава у непосредном обраћању изгубљеном бићу. Тужбени исказ тако од почетка организује емоционалну и смисаону линију песме, најављујући његов значај и у самом трагичком исходу.

Повезаност песме с тужбаличким наслеђем потврђују и поједини мотивски и лексички додири с народним тужбалицама. Нарочито је уочљива сродност с обрасцем у којем ожалошћени себе именује као „сиротицу“ и „кукавицу“, доживљавајући губитак ближњег истовремено и као сопствену животну несрећу. У једној народној тужбалици стоји: „Јој, што остави сеју, брале / јој, сеју сиротицу, брале / јој, црну кукавицу, брале“ („Ката Илић тужи за братом“), што непосредно призива Станковићеве стихове: „Па нашто си оставио / Мајку твоју – кукавицу! / Ко ће гладну, босу, жедну, / Да нахрани – сиротицу!“ Ова сродност показује да Станковићева песма преузима препознатљив језик народног оплакивања и укључује га у сопствени композициони ток, чувајући његову емоционалну снагу и тужбаличку интонацију. Као и у народној тужбалици, жалост се обликује кроз непосредно обраћање покојнику и кроз језик сродничке и егзистенцијалне угрожености.

Станковићев поступак, међутим, превазилази оквир непосредног ослањања на образац тужбалице. Иако песма настаје у блискости с усменом традицијом, тужбени говор код њега постепено добија улогу важног чиниоца трагичког развоја. Мајчин глас, обликован кроз непрестано обраћање мртвом сину, постепено се приближава сопственом крају и тако шири значењски хоризонт тужбеног исказа. Завршница, у којој мајка, пригрливши гроб и крст, даје

„последњи дихај“, појачава трагичку снагу песме и открива једну од особености Станковићевог поступка: тужбени говор не служи само одржавању везе с покојником него постепено постаје део самог трагичког исхода.

Мотив „јединца“ заузима средишње место у трагичком хоризонту песме. Његова смрт у мајчином говору означава губитак који разара осећање животног ослонца и будућности. Зато је жалост подједнако усмерена ка преминулом сину и ка сопственој судбини:

Па нашто си оставио
Мајку твоју – кукавицу!
Ко ће гладну, босу, жедну,
Да нахрани – сиротицу!

Низ питања „Ко ће...?“ функционише као трагичка анафора која појачава свест о одсуству онога коме је упућена. Именујући себе као „кукавицу“ и „сиротицу“, мајка открива да смрт детета у њеном доживљају подразумева губитак ближњег и истовремено нарушавање сопственог животног положаја. Жалост се тако шири изван непосредног оплакивања и обухвата страх од усамљености, немоћи и неизвесне будућности. Син се појављује као породични и егзистенцијални ослонац, што нарочито долази до израза у метафори:

Леле, стубе, целе куће –
Утрвени, разорени!

Син као „стуб целе куће“ обликује се као фигура породичне сигурности, па његовим нестанком кућа губи стабилност и постаје симболички нарушен простор. Губитак тако задобија и ширу социјалну димензију, повезану с вредносним представама традиционалне заједнице у којој је син често доживљаван као носилац породичне будућности. У том смислу, песма отвара могућност повезивања с оним слојевима Станковићевог потоњег прозног и драмског света у којима се нарушавање породичних ослонаца показује као важан покретач трагичког искуства.

Значајан тренутак песме настаје онда када „глас застаде“:

„Куку сине!...“ глас застаде,
Грчевито стеже хумку,
И последњи дихај даде.

Прекид говора у овим стиховима превазилази оквир непосредног описа умирања. Глас тужбалице, који је до тада носио емоционалну и смисаону линију песме, гаси се заједно с мајком, и остаје

тесно повезан с трагичким догађајем који обликује завршницу. Управо у томе поклапању гласа и смрти открива се једна од особености Станковићевог поступка. Народна тужбалица најчешће одржава везу с покојником кроз чин оплакивања, док код Станковића тужбени говор постепено постаје део трагичког исхода. Жалост се исцрпљује упоредо са животом онога ко тугује, без назнаке смирења или разрешења. Тако се прекид гласа обликује као знак смрти и истовремено као завршна тачка тужбеног исказа који од почетка носи композицију песме.

Завршна слика заузима важно место у композицији песме:

Једном руком крстић мали,
Другом руком гробак свежи
Пригрнула, притиснула
Ох, на своје ледне груди:

Тако тихо она лежи –
Никад да се не пробуди!

Повезивање крста и свежег гроба уноси у песму хришћанску симболику, при чему утешни хоризонт остаје у позадини. Крст се појављује уз тело и гроб као пратилац смрти и знак последњег опроштаја, док мајчино пригрљивање крста и хумке обликује слику крајњег приближавања изгубљеном сину. После низа вапаја, питања и тужбених узвика наступа тишина, настала као последица гашења гласа који је носио песму. Завршна слика тако упућује на окончање жалости заједно са животом мајке, и затвара трагички ток песме. У томе спој тужбеног говора и смртног исхода открива се особен начин на који Станковић користи тужбени образац: језик оплакивања постепено постаје део трагичке судбине субјекта који тугује.

Ослањајући се на тужбено и усмено наслеђе, песма „Мајка на гробу свог јединца“ породични губитак обликује као искуство које разара осећање животног ослонца и могућност окретања будућности. Уз то, у њој се могу наслутити поједини мотивски слојеви Станковићевог потоњег прозног и драмског света – снажна емотивна везаност, нарушавање породичних ослонаца и трагичке последице губитка. Блискост с тужбаличком традицијом прати и особен начин обликовања тужбеног говора, који постепено преузима улогу носиоца трагичког развоја, и окончава се заједно са животом онога ко тугује.

Песма „Жеља“[8] обликује мотив смрти у посебном вредносном и поетичком оквиру. Иако се и овде у средишту налазе мајка, смрт и

8 Песма је објављена у часопису *Голуб*, год. XVI, Сомбор, у броју од 15. децембра 1894. године.

крај живота, њихов однос организован је око настојања да се смрти обезбеди морални и симболички смисао кроз идеју жртве и домовине. Смрт тако задобија значење које превазилази оквир породичне жалости и укључује се у шири колективни хоризонт, што открива једну од важних унутрашњих напетости Станковићеве ране лирике.

А кад паднем, о мајко моја,
Обливен крвљу по среди боја,
Ти пусти сузу, сузу једину,
И реци: „Пао је за домовину.“

Већ сам наслов песме – „Жеља“ – има важан интерпретативни значај. Жеља се у песми везује за начин погибије и за симболички оквир у којем ће смрт бити протумачена. Лирски субјект полази од претпоставке сопственог страдања, чиме се живот од самог почетка доводи у однос с коначношћу. Почетак уводног стиха „А кад паднем“ упућује на прихваћену могућност погибије и на унапред осмишљен однос према смрти као очекиваном исходу. Смрт у „Жељи“ добија јасно одређен морални и патриотски смисао.

Слика „обливен крвљу по среди боја“ уводи мотив ратног страдања, без историјске конкретизације и шире епске разраде. Рат остаје неназначен, противник одсутан, а пажња песме усредсређена је на сам чин жртве. Крв функционише као знак телесне цене коју идеал домовине подразумева, док сведена сликовност и одсуство наративног ширења усмеравају песму ка симболичком значењу погибије. Таквим поступком текст ступа у додир с народно-епским моделом, преузимајући његов вредносни хоризонт и преобликујући га у сажет лирски исказ.

Лирски субјект мајци поверава улогу чувара и тумача смисла сопствене погибије:

Ти пусти сузу, сузу једину,
И реци: „Пао је за домовину.“

Мајчин глас преузима посредничку функцију између породичног губитка и колективног значења жртве. Лирски субјект њој поверава задатак да смрт именује и укључи у морални поредак који надраста оквир приватне жалости. „Суза једина“ и једна реченица показују да се од мајке очекује уздржан и достојанствен одговор на губитак, у складу с вредносним хоризонтом који песма успоставља. У томе се препознаје блискост са народно-епском традицијом, у којој мајка често чува колективно памћење и потврђује смисао жртве. У односу на претходну Станковићеву песму, мајчин глас у „Жељи“ добија другачију функцију: тежиште се премешта с непосредног испољавања жалости на њено симболичко и морално обликовање.

Други део песме помера тежиште са чина погибије на мајчино памћење:

То реци, мајко, ништа више,
А на мом гробу нека ми пише,
Нека ми пише: „За народ пао,
Све што је имао за народ дао.“

Натпис на гробу функционише као завршна формула смисла и својеврсни лирски епитаф. Стихови „За народ пао, / све што је имао за народ дао“ обликују идеал жртве кроз језик потпуног предавања заједници. Пажњу привлачи и сведеност исказа: лирски субјект тражи кратку мајчину реченицу и једноставан надгробни запис, чиме се тежиште песме усмерава ка самом чину давања, и његовом моралном значењу. Смисао погибије тако се учвршћује кроз памћење и јавно именовање жртве, а гробни натпис постаје место у којем се лична судбина укључује у шири колективни хоризонт.

Песма показује јасну везу с народно-епском традицијом, пре свега у прихватању погибије као судбински осмишљеног исхода, и у улози мајке као чувара смисла жртве. Уз то, епски модел у „Жељи“ добија сажету и лирски усредсређену форму. Историјски контекст остаје сведен, ратни простор тек назначен, а пажња песме окупља се око дијалога између сина и мајке и око значења које погибија унутар тога односа добија. Епска вредносна перспектива тако се повезује с лирским говором, усмеравајући песму ка етици жртве и памћења.

Посматрана у односу на песму „Мајка на гробу свог јединца“, „Жеља“ открива важну унутрашњу разлику у обликовању мотива смрти и мајчиног гласа. У једној песми мајка чува смисао жртве и посредује између породичног губитка и колективног идеала; у другој њен глас прати трагички ток жалости, и гаси се заједно са животом онога ко тугује. Смрт у „Жељи“ добија морално и колективно утемељење, док се у песми о јединцу појављује као искуство које разара осећање животног ослонца и доводи до окончања самог тужбеног гласа. Овај раскорак открива различите моделе разумевања губитка у Станковићевој раној лирици и показује да се мотив смрти обликује у више вредносних и поетичких перспектива.

„Жеља“ се издваја као песма која трагичко искуство повезује с етичким и колективним хоризонтом, показујући како смрт унутар патриотског оквира добија унапред одређен смисао.

Стихови који почињу императивом „Почуј песму“[9] уводе у лирски простор у чијем се средишту налази сама песма и њено духовно дејство. Песма се од првих стихова обликује као простор

9 Песма је објављена у часопису *Бранково коло,* у свесци од 23. маја (4. јуна) 1896. године, на уводном месту и без посебног наслова.

унутрашњег додира, памћења и утехе, да би у завршници добила готово идејни и трајни статус. Такво разумевање песме превазилази оквир пригодне или искључиво патриотске лирике и открива важан увид у Станковићево схватање њене улоге у људском и колективном искуству.

Структурну особеност песме представља начин на који се постепено обликује лирска комуникација. Императивна формула „Почуј песму", којом започиње уводни стих, организована је као позив на слушање и чулно учешће, при чему адресат остаје отворен и неодређен. Императив „Почуј" може бити упућен читаоцу, имплицитном Другом или самом лирском субјекту, што почетној ситуацији даје унутрашњу покретљивост и ширину значења:

Почуј песму слатка мира,
Што кроз душу тихо јечи,
Те ми срце бôно дира,
Расветане ране лечи.

Њено присуство означено је пре свега акустичким и емотивним дејством. Песма „тихо јечи", „бôно дира" и „лечи", па се унутар прве строфе обликује као сила која продире у унутрашњи простор субјекта и покреће његову осећајност. Она делује као посредник утехе и унутрашњег олакшања, успостављајући од самог почетка блиску везу између звучног доживљаја и духовног искуства.

Другом строфом мења се комуникативна и семантичка перспектива песме. Уместо почетног чулног доживљаја, сада се успоставља непосредно обраћање:

Песмо, песмо из даљина,
Мога краја, мога села,
Песмо, песмо из давнина,
Моћна ли су твоја дела!

Употребом вокатива и понављања песма добија персонализован статус и постаје саговорник лирског субјекта. Оно што је у првој строфи постојало кроз дејство и унутрашњи доживљај, сада задобија препознатљив идентитет и духовну физиономију. Истовремено, њена веза с „даљинама" и „давнином" уноси у текст просторну и временску димензију. Завичај и прошлост остају неназначени у конкретном историјском или географском смислу, али управо та симболичка неодређеност омогућава да песма буде повезана са ширим хоризонтом памћења и припадности. Она извире из „краја" и „села", па се унутар лирског света обликује као чувар завичајне и културне повезаности.

Мотивом „давнине“ песма се везује за трајање које превазилази појединачно искуство и укључује се у простор колективног сећања. Тако се њено дејство постепено проширује: од унутрашњег и личног доживљаја ка духовној сили која чува везу с пореклом, заједницом и временом што надилази живот појединца.

Дејство песме додатно обликује њена изразита реторичност и ослањање на поступке понављања и апострофе. Вишеструко дозивање – „Песмо, песмо“ – гради интонацију блиску химничком говору и појачава утисак непосредног духовног обраћања. Узвична синтакса, ритмичка правилност и акустичка мекоћа почетних стихова стварају утисак песме која се уједно и слуша и проживљава. Таквим поступком Станковић обликује лирски говор у којем се емоционално и идејно дејство међусобно подупиру, па се песма као тема потврђује и самим начином свога казивања.

Трећом и четвртом строфом перспектива песме додатно се проширује. Песма, повезана са завичајем и давнином, сада добија и изразитије колективно значење:

Ти си песма српског сина,
Чиме блажи груди своје,
Блудећ тужно по урвина
Домовине миле моје.

Тобом блажи ране љуте,
Што га тиште окована,
Тобом спрема, крчи путе,
Ускрснућу лепших дана.

Песма се у овим строфама обликује као духовни ослонац човека који пролази кроз искуство националног страдања и историјске угрожености. Одређење „српског сина“ успоставља колективни и национални хоризонт песме, док се мотив „урвина домовине“ везује за представу разореног и поробљеног националног простора. Таква слика домовине обележене страдањем и „окованошћу“ представља полазиште за деловање песме, која истовремено ублажава бол и одржава веру у будућу обнову. Управо зато мотив „ускрснућа лепших дана“ добија посебан значај, повезујући песму с надом у национални препород и превазилажење историјског стања угрожености.

Песма се тако постепено помера од завичајног сећања ка ширем духовном и историјском хоризонту. Њено дејство обухвата утеху, памћење и подстицај за опстанак, чиме она унутар лирског света стиче статус силе која човеку помаже да у времену кризе очува осећање припадности и смисла.

Завршна строфа заокружује уздизање песме од чулног и духовног искуства ка трајном принципу, који превазилази живот појединца:

Идеја си! Вечна ти си!
Почетак је твој незнани –
А свршетак?!... Никад, веруј,
Док год трају божји дани.

Песма овде задобија изразито апстрахован и узвишен статус. После строфа у којима је деловала као утеха, чувар завичајног памћења и духовни пратилац човека у времену кризе, она се сада именује као „идеја", и доводи у везу с трајањем које превазилази појединачну судбину. Мотив „незнаног почетка" песму повезује с осећањем дубоке временске укорењености и традиције чије порекло измиче прецизном одређењу. Њено трајање добија и религијски призвук кроз формулу „божји дани", која хоризонт песме проширује ка представи непрекинутог духовног постојања.

Таквим поступком песма се уздиже над непосредно историјско или лично искуство. Она остаје повезана с раном, завичајем и домовином, али њено значење сада обухвата и идеју културног и духовног континуитета. Песма се показује као сила која памти, повезује и траје, чувајући осећање заједништва и историјске припадности чак и онда када су околности обележене несигурношћу и страдањем. Управо у тој представи трајности открива се једна од кључних семантичких оса текста.

„Почуј песму" превазилази оквир песме о песми и открива се као текст који у згуснутом облику артикулише једну од важних интуиција Станковићевог књижевног света. Песма се у овом тексту обликује као простор духовног трајања и унутрашње повезаности, као сила која истовремено чува памћење, покреће осећања и човеку обезбеђује ослонац у времену кризе и несигурности.

Корпус познатих Станковићевих песама проширен је 1992. године објављивањем текста чији је први стих „За пролетње тихе и дрјемовне ноћи". Песму је у рубрици „Културна хроника" листа *Дневник* (2. новембар 1992) приредио и представио Драгољуб Влатковић, наводећи да је реч о до тада непознатом Станковићевом песничком тексту. Према његовом мишљењу, песма је писана ијекавским наречјем вероватно с намером да буде објављена на простору Босне и Херцеговине. Влатковић је такође оценио да се она „не разликује много од осталих Станковићевих, претежно сентименталних и готово плачевних песама" (Влатковић 1992: 12), доводећи је у везу с љубавним искуством младог писца и претпостављајући да је била посвећена Паси, његовој првој љубави.

Међутим, већ на нивоу извора потребно је указати на одређене методолошке недоумице. Влатковић не саопштава околности под којима је песма пронађена, нити доноси основне текстолошке податке који би омогућили проверу и вредновање налаза. Не зна се где је рукопис пронађен, ко га је истраживачу уступио, да ли је реч о аутографу, препису или преписивачкој копији, нити постоје подаци о материјалним карактеристикама рукописа: његовом формату, стању очуваности или евентуалним ауторским интервенцијама. Будући да су такви подаци од суштинског значаја за текстолошка истраживања, изостанак ових информација оставља отвореним питање статуса самог извора, и онемогућава његову потпунију научну верификацију.

Песма гласи:

За пролетње тихе и дрјемовне ноћи
Разум'јеш ли пјесму, што се у самоћи
Кроз обасјан етар разљева и тоне,
Ко дубоки уздах неке душе боне?

Да ли је разум'јеш? Чуј је само гласа,
Како тужно звони, броји и таласа,
Она љуби жарко, боји се и нада:
То је пјесма, душо, мога срца млада.

Већ у уводним стиховима песме успоставља се особен лирски простор обележен тишином, ноћним амбијентом и наглашеном музикалношћу. За разлику од већине познатих Станковићевих песама, у којима преовлађују мотиви губитка, смрти и нарушених идеала, овде је тежиште померено ка односу између лирског субјекта и саговорника. Поновљена питања „Разум'јеш ли?“ и „Да ли разум'јеш?“ обликују песму као непосредно обраћање другом бићу, и откривају настојање да се унутрашње осећање препозна и подели. Тако се већ на почетку успоставља хоризонт разумевања и дељења унутрашњег искуства, који одређује читав ток песме.

Посебно место у композицији заузима мотив песме која се јавља у амбијенту „пролетњих тихих и дрјемовних ноћи“. Од самог почетка она је представљена као појава која прожима простор и постаје део ноћне атмосфере. Њено кретање кроз „обасјан етар“, као и слика песме која се „разљева и тоне“, сугеришу ширење кроз простор и постепено стапање с окружењем. Поређење с „дубоким уздахом неке душе боне“ додатно наглашава њену емоционалну природу и у текст уноси расположење тихе сете и меланхолије. У наставку песма добија и одређенија осећајна обележја: она „тужно звони“, „љуби жарко“, „боји се и нада“. Тако се постепено обликује као носилац различитих душевних стања, а тек у завршном стиху открива

се њено право значење: „То је пјесма, душо, мога срца млада.“ Атмосферска појава која је на почетку испуњавала простор добија тиме субјективно исходиште и показује се као одраз унутрашњег света лирског субјекта.

Завршни стихови доносе кључ за разумевање читаве песме:

Она љуби жарко, боји се и нада:
То је пјесма, душо, мога срца млада.

Тек на крају постаје јасно да песма која испуњава ноћни простор има своје исходиште у унутрашњем свету лирског субјекта. Њена осећајна обележја – љубав, стрепња и нада – истовремено су и обележја „младог срца“, чије се стање открива посредно, кроз слику песме која прожима простор.

Иако је могуће прихватити Влатковићеву оцену да је реч о љубавно интонираној песми, далеко је теже прихватити његову претпоставку да је она посвећена конкретној личности, односно Паси. У самом тексту не постоји ниједан биографски сигнал који би омогућио такву идентификацију. Обраћање „душо“ припада општем регистру љубавне лирике и не пружа довољно основа за повезивање песме с одређеном особом из Станковићевог живота. Стога овакво тумачење остаје у домену претпоставке која није поткрепљена текстуалним доказима.

Песма се, такође, у значајној мери разликује од већине познатих Станковићевих раних песама. У њој изостају мотиви гроба, смрти, ништавила, разорене будућности и егзистенцијалне пустоши, који доминирају у песмама „Стан’те сузе“, „Другу“, „Од оног часа“ или у фрагменту који се завршава стихом „Ништавило сам, хоћу у прах“. Уместо тога, у средишту се налазе унутрашња осећајност, потреба за разумевањем, комуникацијом и дељењем емотивног искуства. Тако ова песма проширује представу о тематском распону Станковићеве ране лирике и показује да она није ограничена искључиво на песимистичко-сентименталне тонове.

Текст истовремено открива извесну свест о односу између осећања и песничког исказа. Унутрашње стање субјекта не исказује се непосредно, већ посредством слике песме која испуњава простор и постепено добија конкретнија емоционална обележја. У том поступку могу се препознати рана настојања да се осећање обликује посредно, кроз атмосферу и звучне ефекте.

Из такве перспективе, Влатковићев закључак да је Станковић књижевни пут започео „минорним и минијатурне уметничке вредности песмама“ (Влатковић 1992: 12) показује се као сувише уопштен. Иако је неспорно да ове песме не достижу уметничку сложеност његове зреле прозе и драме, оне откривају тематску и по-

етичку разноврсност која превазилази оквир пуких младалачких вежби. Новопронађена песма посебно показује да се у Станковићевом раном песничком раду, поред мотива губитка и смрти, јављају и наглашена осећајност, музикалност стиха, атмосфера интимне меланхолије и настојање да се унутрашње стање обликује посредством слике и звука.

* * *

Станковићева рана поезија открива изразито хетероген, али унутрашње повезан поетички простор у којем се већ јасно обликују темељне духовне и тематске координате његовог потоњег стваралаштва. Иако ове песме не чине хронолошки уређен или поетички програмски циклус, а њихов настанак припада приближно истом развојном раздобљу, међу њима се успоставља мрежа препознатљивих мотива, осећајних образаца и вредносних напетости која омогућава да се рана лирика сагледа као важна фаза Станковићевог књижевног и поетичког самообликовања.

У средишту тога лирског света налази се човек суочен с искуством ограничености, губитка и нарушене животне пуноће. Губитак идеала, љубавни слом, свест о смрти, нарушени породични ослонци, друштвена одбаченост и духовна истрошеност појављују се као различита лица истог егзистенцијалног искуства. Ипак, Станковићева рана лирика не развија јединствен и једносмеран одговор на такве ситуације. Напротив, она показује изразиту унутрашњу разуђеност и открива више модела суочавања с коначношћу и кризом људског постојања.

Један од тих модела обликује се кроз меланхоличну и исповедну интонацију песама у којима доминира свест о неповратном губитку и унутрашњем расулу. У њима се живот појављује као простор нарушених очекивања, док субјект говори из перспективе већ проживљеног слома и духовне исцрпљености. С друге стране, поједине песме отварају могућност другачијег односа према истом егзистенцијалном исходишту: чулна блискост, вино, песма, љубав или патриотски идеал постају привремени облици отпора пролазности, и начини духовног самопотврђивања. Таква разноликост интонација показује да Станковићев лирски свет не почива на једном вредносном моделу, већ на напону између резигнације и виталистичког импулса, између свести о поразу и трагања за облицима смисла.

Посебно место у овом корпусу заузимају песме у којима се обликују различити модели разумевања смрти и губитка. Тужбени говор мајке над гробом јединца, патриотски осмишљена погибија у „Жељи“ и лична искуства рањивости и слома откривају да се мотив смрти у Станковићевој раној лирици појављује у више вредносних

перспектива. Смрт се понекад доживљава као разарање животног ослонца и крај могућности будућности, понекад као морално осмишљена жртва, а понекад као стално присутан хоризонт који обликује сам доживљај живота. Управо та различитост показује да Станковић већ у раној фази избегава једноставна решења и да трагичко искуство сагледава као сложен и вишеслојан духовни проблем.

Једна од најзначајнијих особености ових песама огледа се и у постепеном обликовању поетичке свести о значају песме и књижевности. Од стихова у којима писање представља последњи ослонац унутрашњег опстанка до текстова у којима песма добија духовну, колективну и готово идејну димензију, рана лирика показује да Станковић књижевност доживљава као простор унутрашњег искуства, памћења и духовног трајања.

Посматране у целини, Станковићеве ране песме добијају значај који превазилази оквир младалачких литерарних покушаја или биографске занимљивости. Оне представљају важан траг процеса у којем се обликују осећајне, тематске и поетичке структуре касније препознатљиве у Станковићевој прози и драми. Уз доминантне мотиве губитка, смрти, нарушених идеала и духовне рањивости, овај корпус обухвата и песме у којима се у први план постављају унутрашња осећајност, потреба за разумевањем и успостављањем блискости с другим, што додатно потврђује његову тематску и интонацијску разуђеност. Рана лирика зато остаје драгоцено сведочанство о настанку књижевног света чије ће средиште и у зрелом стваралаштву испуњавати човекова унутрашња рањивост, сложен однос према љубави, смрти и заједници, као и трагање за облицима духовног опстанка у свету обележеном ограничењем и губитком.

Литература

Влатковић, Драгољуб. „Непозната песма Боре Станковића“. *Дневник* – орган народног фронта, 2. 11. 1992.

Пауновић, Синиша. *Писци изблиза*. Београд: Просвета, 1958.

Првуловић, Борислав. „Тужбалице и тужење у делима Борисава Станковића“. *Зборник радова Филозоског факултета у Нишу*. Ниш: Филозофски факултет, 1986. 165–170.

Симоновић, Риста. „Бора Станковић – као ученик осмог разреда Нишке гимназије“. *Народне новине*, 24. 1. 1953.

„– – –“ „Борисав Станковић као ученик Врањске Гимназије“. *Врањске новине*, 12. 3. 1976.

Станковић, Борисав. *Дела Борисава Станковића*, књ. 6. Београд: „Светозар Марковић“ – БИГЗ, 1983.

Ходел, Роберт. *Рањав и жељан*. Београд: Лагуна, 2024.

Bojan Čolak

The Poetic Horizons of Borisav Stanković's Poetry

Summary

This paper examines the poetic and thematic features of Borisav Stanković's early poetry, written predominantly during his high school period, proceeding from the assumption that this corpus exceeds the framework of youthful literary attempts and represents an important stage in his literary and poetic self-formation. Building upon the documentary and bibliographical reconstruction established by Siniša Paunović, the study offers an interpretative and poetic analysis of several poems such as „Stan'te suze" ("Tears, stop"), „Drugu" ("To a Friend"), „Od onog časa" ("From That Moment"), „Majka na grobu svog jedinca" ("A Mother on the Grave of Her Only Child"), „Želja" ("A Wish"), „Počuj pesmu" ("Hear the Poem") among others), with particular attention devoted to the motifs of loss, shattered ideals, emotional and existential collapse, death, poem, and spiritual continuity. The analysis demonstrates that these texts already contain emotional and poetic structures that would later acquire more complex psychological and artistic articulation in Stanković's prose and drama. Special emphasis is placed on different models of understanding death and loss, ranging from lament and familial grief to patriotic and collective horizons of sacrifice, as well as on the gradual shaping of the idea of song and literature as spaces of inner survival, memory, and spiritual connectedness. The paper argues that Stanković's early lyric poetry constitutes an important testimony to the formation of his poetic world and an essential component for understanding his later literary work.

Key words: Borisav Stanković, early poetry, poetics, loss, death, lament tradition, autopoetic elements

Примљено: 20. 5. 2026.
Прихваћено: 28. 6. 2026.

Студије, огледи, прилози

ORCID 0000-0001-5332-287X
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.5

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
оригинални научни рад
821.161.1.09-31 Достојевски Ф. М.

Корнелије КВАС

kornelije.kvas@gmail.com

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

МИСТЕР ЕСТЛИ КАО ФИГУРА РАЦИОНАЛНЕ ДИСТАНЦЕ У РОМАНУ *КОЦКАР* Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ

Апстракт: У раду се полази од хипотезе да лик мистера Естлија у роману *Коцкар* Фјодора Михајловича Достојевског функционише као фигура рационалне дистанце с изразитом епистемолошком предношћу у односу на јунака-приповедача Алексеја Ивановича. Смисаони вишак текста не припада приповедачкој инстанци, већ споредном лику, што представља поетички сигнал особене организације наративног знања у овом делу Достојевског. Методолошки оквир рада заснива се на наратолошкој анализи односа знања и незнања, уз ослањање на Бахтинову теорију полифоније и критички дијалог са релевантним интерпретацијама романа. Посебна пажња посвећена је анализи Естлијевог рационалног, секуларног и имплицитно протестантског етоса, који се супротставља афективној, фрагментарној и самозаваравајућој перспективи јунака-приповедача. Показује се да Естлијево знање обухвата прошлост, садашњост и будућност романескних догађаја, те да он заузима стабилно епистемолошко место у свету романа, које читаоцу омогућава увид у логику јунакове егзистенцијалне пропасти. Циљ рада је да покаже како ова привилегована позиција не нарушава полифонију *Коцкара*, већ је поетички омогућава, уводећи фигуру дистанце као нужан услов грађења смисла дела.

Кључне речи: Ф. М. Достојевски, *Коцкар*, мистер Естли, рационална дистанца, полифонија, приповедач, смисаони вишак, реализам, протестантски етос

I Епистемолошка асиметрија

Међу споредним ликовима у роману *Коцкар* мистер Естли заузима теоријски изузетно значајно место. У роману приповеданом у првом лицу, из перспективе Алексеја Ивановича, Естли располаже информацијама које систематски превазилазе непосредно искуство приповедача. Он познаје стварно стање генералових финансија, разуме мотиве Де Грије и *mademoiselle Blanche* и, што је нарочито важно, антиципира Алексејево понашање. Тиме се успоставља епистемолошка асиметрија између приповедача, који не зна или зна мало, и споредног лика који поседује знање које се иначе додељује приповедачу.

Описујући Естлија први пут, Алексеј га представља као „необичног Енглеза“ (Dostojevski 2024: 9), стидљивог до глупости, истовремено пријатног и тихог. Приповедач о њему заправо не поседује поуздано знање: „Не знам како се упознао са генералом“ (Исто). Он може само да претпостави да је Естли „безгранично заљубљен у Полину“ (Исто), признајући имплицитно да његово разумевање других људи почива на утисцима, а не на чињеницама: „рекао бих да ме већ сматра присним пријатељем“ (Исто). Почев од ове сцене, па све до краја романа, његова перспектива остаје ограничена и фрагментарна, а знање несигурно.

Ускраћен за целовиту слику о људима и догађајима, Алексеј је у најбољем случају способан да о њима тек претпоставља, као у наведеном случају могуће заљубљености Естлија у Полину, или пријатељске наклоности коју Енглез гаји према њему. Епистемолошка несигурност приповедача додатно се потврђује у епизодама у којима он тек наслућује Естлијево знање. Тако му се учинило да је Енглез одраније познавао *mademoiselle Blanche*, њену мајку и Де Гријеа, али то опажање остаје на нивоу слутње и визуелног утиска:

> Ја сам још прекјуче опазио како мистер Естли посматра *mademoiselle Blanche* и њену мамицу. Учинило ми се да их познаје. Чак ми се учинило да се и наш Француз раније виђао с мистером Естлијем (Dostojevski 2024: 24).

Прави обрт настаје у тренутку када се испостави да Естли располаже конкретним знањем о догађајима о којима „нико ништа не говори“ (Dostojevski 2024: 57). Алексеј са чуђењем закључује да Енглез зна за његов растанак са сународницима и имплицирани одлазак, и то пре него што је сам приповедач донео јасну одлуку. На Алексејева питања „Реците, прво, откуд ви све то знате?“ и „Зар су сви већ чули?“ – Естли одговара да о томе „нико ништа не говори“ – исказујући своје знање: „Ја знам, то јест десило се да сазнам“ (Исто). Управо у тој суздржаној формулацији назире се његова поетичка функција: он поседује знање које није резултат прислушкивања или трача, већ произлази из његове функционалне позиције у дијалошкој структури романа.

На тај начин се, још у раним поглављима дела, успоставља јасна разлика између приповедача, чије је знање засновано на претпоставкама и афективним реакцијама, и мистера Естлија, чије „информације су потпуно поуздане“ (Malcolm 2002: 44). Његови разговори са Алексејем, показује се то кроз целокупно наративно ткање текста, „утичу и на развој радње и на судбине ликова“ (Исто: 43). Малколм зато с правом упозорава да се не сме занемарити „Естлијев фактор“ (Исто: 47), односно Естлијева улога у стабилизацији фикционалног света романа. Ипак, наставља он своју аргументацију, иако лик Ен-

глеза уноси рационалност, „нудећи стабилност у познатом свету здравог разума“, тај поредак никада не представља „крајње мерило стварности“, већ, у бахтиновском смислу, остаје „један глас међу многима“ (Исто). Његова повлашћена позиција лежи у функцији посредника између дезоријентисаних јунака и имплицитног читаоца, при чему тај рационални свет код Достојевског није иронизован, него је „превазиђен у свеобухватној визији његовог каснијег стваралаштва“ (Исто).

Мада се углавном слажемо са Малколмовим увидима у позицију Естлијевог лика у романескној структури *Коцкара*, нисмо сагласни са његовим ставом да је Естли тек „један глас међу многима“ (Исто). Сматрамо да му је додељена значајна епистемолошка предност, која модификује стандардни бахтиновски модел полифоније. Роман *Коцкар* је испуњен ликовима склоним нерационалном сагледавању стварности. Естлијев лик доноси постојаност здравог разума у фикционални свет дела. Он делује као чинилац стабилности у делу, на начин упоредив са улогом Разумихина у *Злочину и казни*. Естли се тако постепено обликује као лик који располаже систематичним знањима о прошлим околностима, садашњим односима и вероватним будућим исходима, на тај начин постајући кључни чинилац разумевања прерасподеле знања о лицима и догађајима у *Коцкару*.

II Дистрибуција знања унутар дијегетичког света

Мистер Естли је „пример свих господских врлина, али и партнер у фирми за рафинирање шећера и стога ограничен својим енглеским светом практичности и здравог разума“ (Frank 2010: 523). Оно што Френк препознаје као његово ограничење – енглеску практичност и здрав разум – у оквиру полифонијске структуре *Коцкара* показује се као функционална предност која му даје привилеговану наративну позицију, препознату у епистемолошкој стабилности његовог лика. Његова посебност у свету романа произлази из чињенице да он живот посматра кроз призму личне одговорности и предвидљивих законитости. Споредни лик, мистер Естли, поседује, дакле, веродостојно и разложно знање које обухвата три временске равни: прошлост, садашњост и будућност.

На плану прошлости, Естли разоткрива прави идентитет *mademoiselle Blanche* и њеног окружења. За разлику од приповедача, који о њој тек понешто слути, Естли наступа као особа која засигурно зна, наглашавајући да о томе зна „много више“ од Алексеја (Dostojevski 2024: 60). Његов увид почива на личном сећању и непосредном искуству: *mademoiselle Blanche* је, како тврди, раније већ боравила у Рулетенбургу, „претпрошле године, у време сезоне“

(Исто) и то под сасвим другим именом. Тада се није представљала као племкиња, нити је постојала фигура мајке-удовице, будући да „у то време, њена мати, *madame veuve Cominges*, није постојала“ (Исто).

Естли додатно разоткрива и истинску природу њеног најближег друштва. Он поуздано тврди да ни Де Грије тада „исто тако није било“, као и да њихов однос није ни родбински ни дуготрајан, као и то да се „тек сасвим одскора и познају“ (Исто). Естли чак и племићки идентитет Француза приказује као новију и сумњиву конструкцију, изјављујући да је он и „презиме Де Грије почео да носи сасвим однедавно“, при чему се позива на сведока који га је „познавао када се другачије звао“ (Исто).

Његово знање не остаје на нивоу приватне анегдоте, већ добија институционалну потврду: Естли подсећа да је *mademoiselle Blanche* у прошлости, пре две године, „добила препоруку од овдашње полиције да град напусти, и напустила га је“ (Исто). Тиме се разоткрива читава мрежа лажних идентитета, тобожњег аристократизма и друштвених маски које други ликови – укључујући и самог приповедача – тек наслућују, или уопште не разумеју. Естлијево знање о прошлости тако се показује не као резултат гласина или субјективног утиска, већ као проверљиво и утемељено на чињеницама. Тиме он у свету романа заузима позицију стабилног извора информација.

У равни садашњости, Естли поседује знатно јаснији и сигурнији увид у реалне односе међу ликовима него сам Алексеј, који је њихов непосредни учесник. Док се приповедач колеба између сумње, порицања и афективних реакција, Естли хладно сагледава догађаје. Алексеј, суочен са наговештајем истине о Полини и Де Грију, описује стање у којем је катастрофа већ била наступила, али без јасног разумевања њеног узрока и структуре. Однос Полине и Француза чини му се, напросто, невероватан, а њихов спој доживљава као скандал: „Полина и Де Грије! Господе, каква комбинација“ (Dostojevski 2024: 104).

Управо у том тренутку долази до експлицитног признања епистемолошке инфериорности приповедача. Алексеј, „сав ван себе“, осећа потребу да одмах потражи Естлија и да га по „сваку цену“ натера да говори, изјављујући да Енглез о „свему томе, разуме се, зна више него ја“ (Исто). Овај приповедачев исказ не функционише само као психолошка реакција, већ као метанаративни сигнал, јер он сам именује тачку изван себе у којој се налази поузданије знање о садашњости.

Естлијева предност огледа се како у разумевању интимних односа, тако и у јасном сагледавању економских реалности – које други ликови потискују или маскирају. Генералово финансијско

стање, које се у друштву још увек приказује кроз привид угледа и наде у наследство, за Естлија је позната чињеница. Док Алексеј још увек размишља шта је заправо могло бити између Полине и Француза, Естли зна да су генералови планови засновани на илузији и одлагању неизбежног финансијског слома. Тиме се садашњост у роману раздваја на две равни: на субјективну, доживљену садашњост приповедача, обележену афектом, неверицом и закаснелим увидима – и на објективну садашњост коју познаје Естли.

Најзад, Естлијево знање захвата и будућност. Његова сигурност да ће Алексеј, након добитка на рулету, напустити Рулетенбург и отићи у Париз – не заснива се на интуицији или нагађању, него на поузданом сагледавању будућности. Естли своју тврдњу износи без патоса и без дилеме: „Према томе, путујте још овог јутра у Париз“, а на Алексејево запрепашћење и питање „Зашто?“ одговара готово дидактички, позивајући се на опште правило: „Сви Руси кад имају новаца иду у Париз“ (Dostojevski 2024: 133). Тон његовог говора, који приповедач описује као глас „као да чита из књиге“ (Исто), додатно наглашава да је реч о знању које није последица случајног увида, већ је засновано на способности уочавања образаца понашања.

Естли, међутим, не остаје на предвиђању Алексејевог кретања. Он продире и у унутрашњу структуру Алексејеве страсти, и тиме директно оспорава приповедачево уверење да га у Рулетенбургу задржава љубав, кратко констатујући: „Уверен сам да је не волите“ (Исто). Алексејева осећања разоткривају се као рационализација зависности, а не као аутентичан мотив деловања. Естли затим експлицитно одређује начин на који ће јунак пропасти. Уколико остане, Алексеј ће засигурно „прокоцкати све“ (Исто) и неће имати чиме платити пут до Париза. Будућност коју он описује логички је извесна, без алтернативног исхода.

Алексејева реакција додатно потврђује разлику између доживљаја и разумевања. Он се на Естлијеву сигурност осмехује „због чудног убеђења тога Енглеза“ (Исто), и изричито пориче да ће отпутовати у Париз. Такав отпор приповедача Естлијевим речима показује да он још увек не разуме дијагностичку природу Енглезовог увида у будуће догађаје.

Према томе, мистер Естли функционише као лик који има далеко веће знање од приповедача: он види континуитет између прошлих обмана, садашњих заблуда и будућих исхода. На први поглед, таква позиција делује као наративна недоследност и епистемолошка аномалија. Међутим, у светлу односа ликова у роману, њихових функција и поетике Достојевског, Естли се показује као поетички неопходна фигура дистанце, са функцијом објективизације догађаја у роману.

III Смисаони вишак и полифонијска структура романа

У *Проблемима поетике Достојевског* Михаил Бахтин уводи појам *смисаоног вишка*, којим означава могућност да аутор за себе остави могућност већег знања у односу на остале приповедне гласове:

> Достојевски никада не оставља ништа колико-толико битно изван граница свести својих главних јунака (то јест оних јунака који равноправно учествују у великим дијалозима његових романа); он их доводи у дијалошки додир са свим битним што улази у свет његових романа. Свака туђа „*истина*“, представљена у неком од романа, неизоставно улази у *дијалошки видокруг* свих других главних јунака датог романа. Иван Карамазов, на пример, зна и разуме и Зосимину истину, и Димитријеву, и Аљошину, и „истину“ сладострасника – свог оца Фјодора Павловича. Све те истине разуме и Димитрије, одлично их разуме и Аљоша. У *Злим дусима* нема ниједне идеје која не би нашла дијалошки одзив у Ставрогиновој свести.
>
> Достојевски никада не оставља за самог себе битни *смисаони* вишак, већ само онај неопходни минимум прагматичног, чисто *информативног* богатијег фундуса који је неопходан за вођење приче. Јер би ауторово поседовање битног смисаоног вишка претворило велики дијалог романа у завршени објектни дијалог или у реторски разигран дијалог (Bahtin 1967: 132).

Свезнање писца Достојевског редуковано је на прагматични минимум, како би приповедање досегло потребни ниво кохерентности и целовитости. Приповедно свезнање аутора разбијено је на гласове јунака и глас приповедача, који је код Достојевског, у складу са полифонијском природом његових дела, радикално другачији од традиционалног свезнајућег приповедача. Достојевски често користи посредне, маскиране или фрагментисане наративне инстанце па се, најшире посматрано, могу разликовати два главна случаја: дела са хомодијегетичким приповедачем, у којима је ауторска инстанца изједначена са ликом, и она са хетеродијегетичким приповедачем, где приповедач није лик, али своју функцију остварује без традиционалног ауторског свезнања. У оквиру прве групе дела присутан је исповедни, дневнички, мемоарски модел нарације. У њима се реализује поетика (само)свести, кривице и саморазоткривања. У другој групи приповедач делује као објективни посредник између читаоца и света дела, али без класичне ауторске суверености.

Смисаони вишак никада није чврсто везан за приповедача као наративну инстанцу, било да је она интрадијагетичка или хетеродијагетичка, него се намерно распршује међу гласовима, у складу с оним што Бахтин описује као дијалошку структуру романа, у којој

„аутор не оставља себи никакав битан вишак смисаоног фундуса“ (Bahtin 1967: 135). Такав поступак, илустрован примерима из *Злочина и казне*, он препознаје као „нови став аутора према јунаку у полифонијском роману Достојевског“ (Исто).

У *Злочину и казни* хетеродијегетички приповедач задржава организациону и фокализациону предност, мада не и идејну надмоћ. Сви велики идејни сукоби прво су преломљени кроз свет главног јунака Раскољникова, али се смисаони вишак концентрише у лику Порфирија Петровича, који разуме психолошку логику Раскољниковљевог злочина боље него сам протагонист, предвиђа његово признање и разоткрива унутрашњу противречност његове теорије. И поред тога, Порфирије не поседује „истину“ романа. Он има предност у једној равни виђења, која се касније прелама кроз дијалоге Софије и Раскољникова, као и кроз сам чин признања.

Слично томе, у *Идиоту* смисаони вишак се појављује фрагментарно, у говорима ликова који не чине средиште приповедне перспективе. Иполитова исповест изражава егзистенцијалну панику и бесмисао смрти јасније него што то може кнез Мишкин, док Лебедевљева цинична луцидност разоткрива друштвене и финансијске механизме света, који окружује „позитивно лепог човека“ (Кибальник 2014: 1329). Ниједан од тих ликова не располаже укупним знањем романа; ипак, сваки од њих зна више од другог – довољно да се спречи могућност успостављања монолошког средишта дела.

У *Злим дусима* се овај принцип утемељује кроз приповедача-хроничара, књижевни лик Антона Лаврентијевича Г-ва, који има информативни вишак знања – обавештења о редоследу догађаја, документима и гласинама – док се смисаони увид у идеје распоређује међу ликовима попут Ставрогина, Верховенског и Шатова. Хроничар види више у фактографском смислу, а разуме мање у идејном, чиме се потврђује Бахтинова теза о одсуству монолошког средишта дела.

Најзад, у *Браћи Карамазовима*, као још једном упечатљивом примеру, хетеродијегетички приповедач задржава само структурни вишак организације полифоније, док се локални смисаони вишкови распоређују међу ликовима. Тако Зосима покреће етичку визију одговорности, Иван је у потпуности разуме и радикализује, Дмитриј је проживљава у афекту, а Аљоша је преиспитује кроз интеракцију са другима. Слично мистеру Естлију, и Аљоша тачно предвиђа будуће догађаје у радњи романа – као што су, на пример, поступци капетана Сњегирјова.

У полифонијском роману Достојевског ниједан глас не формира се као коначан и ауторитативан, јер би такав његов положај поништио дијалошки карактер романа. Уместо монолошког закључка,

смисао се остварује у дијалогу супротстављених перспектива, које у непрекидном међусобном огледању задржавају право на сопствену реч.

Коцкар се у том оквиру може препознати као изузетак, али његова особеност не лежи у самом постојању лика који види више од приповедача (то је код Достојевског, као што смо показали у наведеним примерима, пре правило него изузетак), већ у чињеници да је свест приповедача у том роману доведена до крајње епистемолошке исцрпљености: приповедач Алексеј Иванович не поседује вишак знања у односу на друге ликове; његово приповедно знање редуковано је до крајњих граница, а сав вишак смисла пребачен је на мистера Естлија.

Такво радикално смањивање приповедачког знања у *Коцкару* добија додатну теоријску потврду у интерпретацији Каталин Кро, која показује да приповедач Алексеј Иванович није у стању да меродавно протумачи значења сопствене нарације. Анализирајући семантички низ појмова актуализованих у роману – лудило, делиријум, сан и фантазију – она указује да се у делу стварају унутрашњи и интертекстуални паралелизми који остају изван свести приповедача.[1] Иако их сам Алексеј активира у свом дискурсу, он не располаже увидом у њихову уметничку и смисаону функцију, јер није „обдарен способношћу да пружи поетски компетентно тумачење мисли које се одвијају у његовом уметничком говору (шире схваћеном, у систему знакова који је активирао)“ (Кроо 2005: 44). Целовито значење дела тако се уобличава изван приповедачеве саморефлексије. Управо у томе јазу између створеног значења и неспособности његовог разумевања отвара се простор за фигуру мистера Естлија као носиоца смисаоног вишка романа.

IV Рационална дистанца и полифонијска равнотежа

У роману *Коцкар* објективно знање појављује се изван свести приповедача, и то у исказима мистера Естлија. Он је носилац рационалног увида у судбину Алексеја Ивановича и стога Кибалник с правом истиче да је управо њему у роману поверено „трезвено разумевање спасоносног повратка Алексеја Ивановича у домовину“ (Кибальник 2014: 1331). До тог повратка, међутим, не долази, чиме се додатно потврђује коначност јунаковог моралног и егзистенцијалног слома.[2] Нешто другачије и новије решење положаја лика ми-

1 И Кибалник примећује да „мотиве лудила у приказу јунака-наратора прате мотиви сна, делиријума, вихора“ (Кибальник 2017: 99), при чему сви они појачавају непоузданост његове приповедачке позиције.

2 Књижевна генеза лика мистера Естлија у роману *Коцкар* одликује се изузетном сложеношћу, при чему Кибалник идентификује низ различитих прототипова из ев-

стера Естлија нуди Аполонио, тумачећи га као посредничку фигуру постављену између Алексеја-приповедача и ауторове стваралачке инстанце. По том тумачењу, Естли је истовремено периферни актер радње и кључни чинилац њеног обликовања. Он функционише као наратолошки катализатор комуникације између различитих равни приповедања, посредујући у самом процесу настанка романа:

> У фикцији, Алексеј прича причу. И овде, као што ћемо видети у наставку, процес је интерактиван; Алексеј ради заједно са Достојевским како би створио причу, процес који читаоци могу пратити и реконструисати како се она одвија. Што се тиче мистера Естлија, он истовремено успева да буде и периферан у односу на радњу романа и централан у његовом стварању. Он, како предлажем, делује као канал комуникације између два приповедача (на њиховим различитим онтолошким равнима), играјући суштинску улогу у стварању *Коцкара*. Другим речима, под притиском рока, Достојевски ствара мистера Естлија као помоћног двојника и за себе и за свог протагонисту, како би помогао у стварању романа. Са положајем на рубу радње, својом функцијом у кључним тренуцима заплета, и својим предвиђањем и увидима, мистер Естли функционише као катализатор који посредује између текста и ауторовог стваралачког ума, убрзавајући хемијски процес преображаја из живота у уметност (Apollonio 2024: 247).

Проблем наведеног тумачења није у уочавању Естлијеве посредничке функције, већ у погрешном премештању бахтиновске категорије смисаоног вишка са унутрашње структуре романа на његову генезу, чиме се наративна организација текста замењује спекулацијом о ауторовом стваралачком процесу. Тешко је прихватити став да су журба у раду и кратки рокови за објављивање пресудни разлози због којих је Достојевски сав смисаони вишак делегирао споредном лику романа. Још је проблематичније увођење ауторове стваралачке свести као имплицитне приповедне инстанце, макар и на различитим онтолошким равнима, будући да је у тексту *Коцкара* једини приповедач Алексеј Иванович.

ропске и руске књижевности, који су синтетисани у овај рани образац „позитивно лепог човека". Основни слој књижевних узора обухвата традицију енглеског и француског романа, укључујући асоцијације на ликове Оливера Голдсмита *(Векфилдски свештеник)* и позитивне јунаке Чарлса Дикенса, док се порекло самог имена јунака може довести у везу и са делима Вилијама Текерија *(Вашар таштине)* и Елизабет Гаскел *(Рут)*. Најуверљивије аналогије проналазе се у витешкој оданости сер Ралфа Брауна из романа *Индијана* Жорж Санд, као и у уздржаној природи лорда Артура Гренвила из Балзакове *Жене од тридесет година*, који са Естлијем дели склоност ка науци и дискретном, готово неприметном посматрању вољене жене. Поред тога, присутни су мотиви из француске литературе кроз асоцијације на љубав Армана Дивала из романа *Дама с камелијама* и верност витеза Де Гријеа из *Манон Леско*. У руском контексту, Естли евоцира трагове Пушкинових и посебно ликова из дела Тургењева. Оваква вишеслојна генеза резултирала је ликом који ревидира дотадашња идеолошка представљања Европљана код Достојевског (Кибальник 2014: 1329–1334).

Према Бахтину, смисаони вишак у романима Достојевског представља релацијску предност једног гласа у односу на други, а не власништво ауторске стваралачке свести. Зато и не може бити речи о ауторовом вишку смисла у односу на јунака, већ о свесно организованој прерасподели вишка виђења унутар саме фикционалне структуре. Лик мистера Естлија не функционише као двојник аутора, него као спољашња свест у односу на јунака-приповедача. Он није захваћен страстима и не дели Алексејеву темпоралну и афективну заробљеност. Захваљујући томе статусу, он у структури романа заузима привилегован епистемолошки положај.

У *Коцкару* „побуна против детерминизма – уобичајена тема код Достојевског – поприма облик компулзивног коцкања" (Evdokimova 2024: 211). Присутна је и „скраћена верзија параболе о блудном сину" (Габдуллина 2011: 191), јер јунак није способан да дође до истинског покајања и васкрсења. Спасење из моралне и егзистенцијалне пропасти Алексеј види у рулету. Зато је Естлијев последњи разговор са Алексејем, на самом крају дела, коначна потврда његовог рационалног просуђивања о ликовима и догађајима фикционалног света романа.[3] Приповедач се, у том тренутку, налази у стању потпуне егзистенцијалне деградације. Он је остао без новца, друштвеног положаја, професионалне перспективе, и свакодневно механички кружи између парка и казина, надајући се да ће још једном добити на рулету, да би могао наставити да игра. Управо у том стању унутрашње отупелости и самопреваре сусрет са Естлијем делује као болно разоткривање сопствене пропасти.

Естли од самог почетка разговора показује да располаже потпуним знањем о Алексејевом животу у протеклом периоду. Он зна за његово затварање због дугова, познаје начин на који је ослобођен и упознат је са његовом садашњом егзистенцијалном ситуацијом. Естли систематски разоткрива да се Алексејев живот свео искључиво на коцку, да је он напустио сваку другу делатност, прекинуо везу са друштвом и дотадашњим животом. Коцка је за Алексеја постала не само циљ, већ и једини мисаони садржај, до те мере да он више не учествује ни у каквом облику духовне или друштвене активности.

У том разговору Естли први пут изричито разоткрива оно што Алексеј упорно пориче – његово стање је заправо коначно одрицање од живота. Алексеј покушава да се одбрани тврдњом да је све то само привремено, да се свесно одрекао животних циљева док не поправи свој положај, након чега очекује нагли препород и повратак у живот. Тада ће, узвикује он, „васкрснути из мртвих!" (Dostojevski 2024: 152). Естли му хладно одговара: „Остаћете овде још пуних десет година"

3 Кибалник наглашава структуралну супротстављеност илузорне наде приповедача и рационалног знања мистера Естлија о исходу његове судбине (Кибальник 2017: 98).

(Исто). Алексејеве речи он разоткрива као саму суштину коцкарске илузије: очекивање изузетка, чуда, наглог обрта који би поништио потребу за радом и зарадом.

Посебно је значајно што Естли у том разговору потврђује и своје знање о судбини Полине. Он износи чињенице о њеном здравственом стању, о њеном боравку у Енглеској, о наследству које је обезбедило њу и њену породицу, као и о смрти генерала, чиме коначно разбија круг илузија на којима је Алексеј градио своје наде. Тиме Естли лишава Алексеја свих фантазија и одузима му последњи изговор за останак у коцкарском паклу.

Завршни део разговора поприма облик моралне пресуде, али без патетике и метафизичког тона. Естли изговара оно што Алексеј не може да прихвати: да је његов живот завршен – не због тога што је судбина према њему била непријатељски настројена – него што је сам одбацио рад, одговорност и дуготрајни напор. Упркос елементима националне генерализације, овај суд задржава етички карактер: коцка је сушта супротност раду, а уздање у судбинске преокрете представља бекство од преузимања личне одговорности.

Ипак, Естли не наступа као немилосрдни судија. Он Алексеју нуди мали новчани износ као помоћ, јер не жели да подржава илузију која је његовог пријатеља довела до материјалне и духовне пропасти. Тиме се Естлијева улога коначно дефинише као улога секуларне провидности – рационалне инстанце, која види и разуме поступке других – али не нуди могућност спасења заснованог на чуду. Његово рационално знање успоставља објективну дистанцу традиционално намењену ауторском гласу у реалистичком приповедању.

У том смислу, Естли се потврђује као фигура наративне и поетичке равнотеже у роману *Коцкар*. Позициониран изван страсти, коцкарске грознице и очекивања чуда, он може сагледати целину Алексејеве пропасти као неумитног процеса, а не као појединачног несрећног случаја. Естли је, дакле, објективни корелатив ограничености аутодијегетичког приповедача и носилац онога што би се, у бахтиновском смислу, могло означити као функционални смисаони вишак у односу на јунака-приповедача. Тај вишак није ни тоталан ни идејно-нормативан, већ строго релацијски и ситуациони зато што догађајима и другим ликовима приступа рационално и без афекта. Он роману обезбеђује кохерентност, задржавајући га у оквирима реализма радикално лишеног приповедне привилегије приповедача.

Периферна позиција у свету романа, рационалност и етичка уздржаност отварају питање посебне културне припадности Естлијевог лика. Та припадност се у роману артикулише кроз његов протестантизам. Достојевски га доследно обликује као Енглеза чије

понашање одликују самодисциплина, одсуство коцкарске страсти, неослањање на случај и неверовање у нагли преокрет судбине. Из те перспективе, Естли се може читати као књижевна фигура протестантске рационалности, која није морално узвишена, али јесте стабилна и предвидива. Достојевски не афирмише протестантизам, него га користи као стабилан етичко-епистемолошки репер, који је функционално потребан полифонији романа. Естлијев лик преузима улогу секуларне провидности која види шта се догађа и шта ће се догодити, али не интервенише и не мења ток догађаја. Његова етика поштује слободу другог чак и онда када та слобода води у пропаст.

Разлика у приступу животу указује на дубок сукоб два непомирљива онтолошка модела света. Алексеј Иванович функционише унутар онтологије тренутка и чуда, где је време дисконтинуирано а егзистенција се у сваком трену изнова ставља на коцку у нади у радикалан метафизички преокрет.[4] За Руса је законитост непријатељ – он спасење тражи искључиво у изузетку који поништава правило. Насупрот њему, Енглез персонификује онтологију континуитета и узрочности, у којој се свет доживљава као стабилан систем заснован на раду и предвидљивим последицама. Док Алексеј верује у кризу као једини простор слободе, Естли слободу проналази у рационалној дисциплини и одбацивању фатализма. Овај сукоб се, стога, може читати као судар руског егзистенцијалног максимализма, који тежи тренутном преображају, и западног рационализма, који инсистира на дугорочној стабилности.[5]

Посебно је значајно што Достојевски, аутор дубоко укорењен у православној духовној традицији, смисаони вишак у роману *Коцкар* не поверава лику који је близак тој традицији, већ га доследно делегира Енглезу, носиоцу протестантског рационализма и етике рада. Ова поетичка одлука није идеолошка афирмација Запада, него израз полифонијског принципа: вишак виђења припада лику који није подложан страстима, не очекује чудо и не припада руској култури. У складу са Бахтиновим схватањем, истина у роману не припада ау-

4 То је и разлог због којег и „наратор Алексеј Иванович и његов пријатељ, Енглез мистер Естли, више пута инсистирају на томе да је коцкање посебно сродно руском духу“ (Evdokimova 2024: 209).

5 Светлана Евдокимова детаљно анализира иронијски и полемички дискурс којим Алексеј Иванович у *Коцкару* критикује западни, пре свега немачко-протестантски модел етике рада, штедње и генерацијског акумулирања капитала. Линеарни, прогресивни развој друштва у оквиру западне културе приказује се као процес који води ка униформности, при чему се породична стабилност, морална исправност и рационалност разоткривају као облици ропства и потчињености. Иронијско уздизање немачког буржоаског поретка до нивоа узвишености Евдокимова тумачи као пародију романтичарског схватања узвишеног и као критику западног онтолошког модела поретка и затворености, супротстављеног руском моделу ризика и отворености (Evdokimova 2024: 214–215).

тору као монолошкој инстанци – она се распршује међу гласовима који се међусобно не поклапају. У *Коцкару*, Достојевски допушта да рационални, протестантски лик Енглеза види оно што руски јунак не може да сагледа и разуме.

Тако схваћен, роман *Коцкар* представља посебан случај који разоткрива опште правило – код Достојевског смисаони вишак не припада стабилно ни приповедачу ни јунаку, већ се јавља као привремена и релацијска предност једног гласа над другим. Посебност романа остварена је укидањем привремености, јер је кроз цео роман доследно примењена епистемолошка надмоћност Естлија у односу на јунака-приповедача Алексеја Ивановича. Дијалошка расподела смисла показује се овде у својој најчистијој, готово експерименталној форми. Знање страственог јунака-приповедача гради се у дијалогу са рационалним и прагматичним Естлијем, који поседује вишак смисла. Тако се *Коцкар* потврђује као роман у којем је смисаони вишак у потпуности дислоциран из приповедачке инстанце и поверен лику рационалне дистанце. На тај начин Достојевски доследно реализује полифонијску логику без ауторитативног гласа.

Лик мистера Естлија не може се свести ни на морални коректив, ни на идеолошки норматив, нити на пуку функцију здраворазумског коментатора догађаја. Његова улога је пре свега поетичка јер представља поуздану наративну инстанцу романа у којем је приповедачка свест радикално ограничена афектом, заблудом и саморационализацијом. Естлијева епистемолошка предност не укида полифонију, већ је функционално омогућава, спречавајући да се роман затвори у субјективну перспективу једног гласа. Достојевски у *Коцкару* обликује фигуру рационалне дистанце која не намеће истину, не интервенише у ток догађаја и не спасава јунака, али омогућава да се његова пропаст сагледа као целовит, смислен и неповратан процес. Захваљујући томе, роман остаје у оквирима реализма лишеног приповедне привилегије и илузије спасења.

Извор

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Kockar*. Prev. Milosav Babović. Beograd: Lento, 2024.

Литература

Apollonio, Carol. "How the Character Writes the Novel: Dostoevsky's *The Gambler*". *Dostoevsky's The Gambler*. Edited by Svetlana Evdokimova. Lanham: Lexington Books, 2024. 241–256.

Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prev. Milica Nikolić. Beograd: Nolit, 1967.

Габдуллина, Валентина Ивановна. „Притчевая стратегия авторского дискурса в романе Ф. М. Достоевского *Игрок*“. *Проблемы исторической поэтики*, 9 (2011): 191–200.

Evdokimova, Svetlana. “The Russian Quest for Form, Narrative, and Salvation”. *Dostoevsky’s The Gambler*. Edited by Svetlana Evdokimova. Lanham: Lexington Books, 2024. 209–239.

Кибальник, Сергей Акимович. „Положительно-прекрасный герой-иностранец в романе Ф. М. Достоевского ’Игрок’ (мистер Астлей и его литературные прообразы)“. *Вестник Башкирского университета*, 19, 4 (2014): 1329–1338.

Кибальник, Сергей Акимович. „О тексте литературного произведения и интерпретативном комментарии к нему (на материале романа Ф. М. Достоевского ’Игрок’)“. *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Вопросы образования: языки и специальность*, 14 (2017): 93–101. DOI: 10.22363/2312-8011-2017-14-1-93-101

Кроо, Каталин. *Творческое слово Ф. М. Достоевского – герои*, *текст*, *интертекст*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2005.

Malcolm V. Jones. “The Enigma of Mr. Astley”. *Dostoevsky Studies*. New Series, VI (2002): 39–47.

Frank, Joseph. *Dostoevsky: A Writer in His Time*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

Kornelije Kvas

Mr. Astley as a Figure of Rational Distance in F. M. Dostoevsky’s Novel The Gambler

Summary

This article examines the narrative and poetic function of Mr. Astley in *The Gambler* by Fyodor M. Dostoevsky. It argues that Astley is more than just one of the many voices in the novel’s polyphonic structure. Instead, he represents rational distance and gains a clear epistemological advantage over the first-person narrator, Alexey Ivanovich.

The central claim of the study is that Dostoevsky deliberately redistributes narrative knowledge within the fictional world by delegating a surplus of meaning and understanding to a secondary character, thereby complicating conventional assumptions about the locus of authority in first-person narration.

The analysis begins by demonstrating the epistemological limitations of Alexey as an intradiegetic narrator whose perspective is shaped by affect, conjecture, and compulsive desire. His knowledge of events and characters remains fragmentary and belated, marked by emotional reactions rather than reflective comprehension. Against this background, Mr. Astley gradually emerges as a reliable and trustworthy source of information. Through close readings of key episodes, the article shows that Astley possesses coherent knowledge of the past (the true identities and histories of Blanche and de Grieux), the present (the actual financial and social situation of the General and Polina), and the future (the predictable outcome of Alex-

ey's gambling passion). This triadic temporal competence distinguishes Astley from other characters and situates him as a privileged point of epistemological reference within the novel.

Methodologically, the article combines narratological analysis of knowledge distribution with a critical dialogue with Mikhail Bakhtin's theory of polyphony. While existing interpretations, particularly those emphasizing Astley's role as an intermediary between characters and readers, tend to treat him as one voice among many, this study argues that Astley occupies a modified but essential position within the polyphonic structure. His epistemological privilege does not undermine polyphony, nor does it introduce an authorial or ideological hierarchy. Instead, it enables polyphony by providing a rational and secular point of distance from which the protagonist's self-deception and existential downfall become intelligible.

Special attention is paid to Astley's implicit Protestant and secular ethos, characterized by self-discipline, rational foresight, and rejection of chance or miraculous reversal. The article argues that Dostoevsky, a writer deeply shaped by Orthodox thought, deliberately entrusts this surplus of meaning to a character rooted in a foreign cultural and ethical tradition. In doing so, the novel externalizes critical insight, ensuring that the logic of Alexey's collapse becomes structurally visible without being articulated by the narrator himself.

The article concludes that Mr. Astley functions as a poetically necessary figure of rational distance: a stabilizing yet non-interventionist presence who neither redeems nor judges, but makes visible the coherence of the protagonist's ruin. Far from contradicting the polyphonic nature of *The Gambler*, Astley's privileged epistemological position emerges as one of the mechanisms through which Dostoevsky's distinctive form of realist polyphony is sustained.

Key words: F. M. Dostoevsky, *The Gambler*, Mr. Astley, rational distance, polyphony, narrator, epistemological privilege, realism, Protestant ethos

Примљено: 23. 2. 2026.
Прихваћено: 27. 6. 2026.

Књижевна исто̄рија (0350–6428), 58/189 (2026)
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.6 оригинални научни рад
821.133.1.09-1 Бодлер Ш.

Ана ПЕТКОВИЋ
anpetkov@f.bg.ac.rs
Универзитет у Београду
Филозофски факултет

ФАТАМОРГАНА У ПАРИЗУ: ШАРЛ БОДЛЕР И МИТОПОЕТСКИ ПРОСТОР РИМСКИХ ПЕСНИКА

Апстракт: У раду се анализира утицај римске поезије на лирику Шарла Бодлера, посебно у песми *Сп̄лин 2* која се у научној литератури најчешће упоређује са Хорацијевом одом 3.30. Аутор текста настоји да ову песму посматра у ширем контексту поетских утицаја у грчкој и римској лирици, у контексту античке књижевне критике и ликовних уметности у доба антике и у новом веку. Лирски идентитет у *Сп̄лину 2* постепено се изграђује у метафори сложеној од низа хомеосемичних слика смрти и разградње. Ове слике евоцирају однос смрти, пролазности и вечности у различитим уметничким кодовима, док је њихов међусобни однос условљен хијерархијом коју је Бодлер установио у есеју *Сликар модерног живо̄та*.

Евокација кључних митопоетских и историјских локуса у Катуловим, Вергилијевим, Хорацијевим и Овидијевим песмама, митолошка контаминација и алузије на учење о узвишеном стилу у расправи Псеудо Лонгина, доприносе изједначавању идентитета и спајању митопоетског, историјског и „личног" хронотопа у *Сп̄лину 2* и у *Цвећу зла*.

Кључне речи: Троја, римска елегија, Овидије, Понт, сплин, *vanitas*, Катул, Мемнон, узвишено

Бодлерови изгнаници заробљеници и сви напуштени који плачу, како примећује Жан Старобински, заправо су и песници елегија. Архетипски текст нарицања код Бодлера јесте елегија у којој Овидије описује ноћ када је напустио Рим, како би отишао у прогонство у Понт, остављајући за собом кућу попут разрушене Троје (Starobinski 2006: 23–24). Када у нацртима за предговор уз *Цвеће зла* Бодлер говори о својим „плагијатима", међу римским песницима он помиње Вергилија и Стација, али не и Овидија, чије се име јавља у песмама *Симпа̄тија ужаса* и *Лабуд* (*Horreur sympathique*, 7; *Le Cygne*, 1. 25). У овим нацртима не помиње се ни Хорација, иако се *Сп̄лин 2* најчешће упоређује с одом 3.30 (Lowrie 1997).

И сам Хорације се у свом најчувенијем аутоепитафу представља као „први проналазач" римске лирике *(primus inventor)*, али при томе у овом „надгробном натпису" као своје заслуге *(merita)* он наводи преображавање „еолске песме" у римску, уз алузију на елегантни

александријски стил новог песничког дискурса: *...говориће се... да сам први еолску песму дотерао у италски метар.* (*dicar... princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos. Carm.* 3.30.13–14). Слава песника у будућности условљена је његовом нераскидивом везом с великим претходницима. Метонимија „еолска песма" у оди 3.30 односи се на целокупну грчку поетску традицију, на старије песнике чија имена Хорације наводи у појединим одама, на преузете метричке схеме, мотиве, песничке слике и фразе које се јављају у сталним алузијама и парафразама старијих текстова постављених у основу *Ода*, али и на млађе песнике хеленистичког доба, чију технику Хорације преузима не помињући њихова имена. Ако се сензибилитет песничког гласа у *Цвећу зла* може сматрати превасходно овидијевским, Хорације представља нормативно полазиште у збирци која говори о освајању и рушењу једне „нове Троје".

У Хорацијевим *Одама* изражава се традиционалан став песника који пева за публику чије вредности његова поезија преноси и потврђује. Добар глас *(fama)* услов је трајања песме, будући да се поетска слава *(laus)* оцењује превасходно мером јавног признања, што је поједине истраживаче наводило на помисао о секуларизацији улоге песника у римском друштву (Commager 1962: 19–20), мада је добар глас „међу свима" основни критеријум изврсности певача још код Хомера. У *Одама* се обликује социјални, религиозни и политички идентитет друштвене заједнице, чувају и преносе темељне моралне и естетске вредности римске културе, а складан однос песника и публике подразумева свест о целовитом културном и моралном кодексу као медијуму међусобног разумевања. Било да песник користи троп позајмљен из језика мистерија (*odi profanum volgus et arceo*, *Carm.* 3.1.1), када наступа у улози критичара савременог морала и пророка несрећа као казне за наслеђене „тројанске" пороке, или да својој новој „народној" књизи песама допадљивог „дневног" садржаја прориче кратак живот (*carus eris Romae donec te deserat aetas*, *Epist.* 1.20.10), Хорацијев званични песнички портрет обликује се кроз смену метапоетичких изјава о лојалности утицајним личностима „у рату и миру" (*me primis urbis belli placuisse domique*, *Epist.* 1.20.23) и о популарности међу грађанима, који на улицама Рима препознају певача „римске лире" вољом Мелпомене: *Што певам надахнут и свима драг, ако сам драг, твоја је воља* (*Quod spiro et placeo, si placeo, tuum est. Carm.* 4.3.24). У одама које настављају традицију грчке химнографије Хорације своју песму, у мимези ритуалног извођења, смешта у посвећено време *(sacro tempore)* и у молитви као извору песничког надахнућа захваљује Аполону, градитељу Троје и првом „оснивачу" Рима: *Дах ми је Феб, Феб вештину / песничку дао и песника име* (*spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem / carminis nomenque dedit poetae. Carm.* 4.6.29–30).

У *Посланицама*, Хорације говори да песник мора бити користан за друштво (*utilis urbi Ep.* 2.1.124). У *Посланици Пизонима* изводи етиологију песника-градитеља од митских певача: Орфеја, који је у Аполоновом надахнућу одвратио „дивље људе" од убиства и омофагије *(silvestris homines sacer* ***interpresque deorum / caedibus et victu foedo*** *deterruit Orpheus)* и Амфиона, „оснивача Тебе", који је уз музику лире подигао градске зидине (*Amphion*, ***Thebanae conditor Urbis***, *Ad Pis.* 391–923, 94). Међу архајским песницима Хорације издваја „знаменитог Хомера" и Тиртеја *(insignis Homerus Tyrtaeusque)* како би нагласио превасходно нормативну улогу поезије, чији је циљ да подстиче грађане на поштовање светог, на брак, закон, изградњу градова *(oppida moliri)* и одржавање „хомерског" ратничког духа. Глагол *condo* у римској поезији означава оснивање родова и изградњу градова (*Ad Pis.* 396–403). И Вергилије, у закључку своје амбивалентне похвале Енеји, помиње „подвиг оснивања/прослављања римског рода" (*tantae molis erat Romanam condere gentem*, Vg, *Aen.* 1.33). „Оснивање" се подједнако односи и на песничко наслеђе, на формирање духа нације као грађевине по значају равне градским зидинама.

У оди 3.30 Хорације своју песму поставља у средиште културног простора. Глас ангажоване поезије преноси и чува моралне и естетске вредности света *(orbis)*, чији је центар Рим *(urbs)*. Тај центар одређује и Хорацијеве временске границе. Док Пиндар, да би описао „вечну песму", користи симболични број десет хиљада (*μυρίον χρόνον*, Pind. *Isth.* 5.28), код Хорација је схватање о вечности условљено границама римског културног простора – песма траје „све док се на Капитол уздиже понтифекс у пратњи ћутљиве девојке" *(dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex)* и док постоји римска публика. Хорацијева ода живи онолико колико и *urbs aeterna*, у чију виталност, власт и утицај песник не сумња. Као мимеза Хомерових делских девојака (*κοῦραι Δηλιάδες*), које у Аполоновом светилишту у бесмртном хору вечно славе и „слепог човека са Хија" (Hom. *Hymn.* 3.165–178), римске девојке и младићи вечно ће изводити Хорацијеве стихове у *Столетној песми*. Девојка *(virgo)*, и када постане невеста *(nupta)*, помињаће у песми Хорацијево име, одржавајући у животу заједницу (*Carm.* 4.6.31–44), као што вечни узлазак свештеника на Капитол у пратњи весталке, поред временских и просторних граница, програмски одређује и римску суштину његове поезије.

Инверзија хармоничног односа песника, богова и публике, приказаног у Хорацијевој оди 3.30, код Бодлера се наговештава у *Париским сликама*. Парижани су бледе, пролазне сенке Хорацијевих Римљана, испуњених ентузијазмом колико и сам римски песник. Једна од Бодлерових „малих старица", *заљубљена Весталка (Vestale enamourée)*, као порочна гротеска свештенице култа Весте, према чијем се трајању код Хорација одмерава вечност, постаје мера коре-

ните промене у природи песничког гласа. Вечно уздизање Весталке на Капитол у *Париским сликама* одражава се у лику остареле глумице, Талијине свештенице „код умрлог Фраскатија", која, сада већ безимена, неповратно тоне у заборав. Бодлерове старице пролазе улицама Париза као бледе копије архајског хора. Песник их замишља као девојчице како би, у узалудном покушају да пролазно претвори у вечно, понеку назвао именом, као што то чини Сапфо када се обраћа младој Анакторији или Гонгили. Али, код Бодлера, то су имена жена познатих у Грчкој и у Риму: *Та чудовишта, некада су биле жене, / Епонина или Лаида! (Ces monstres disloqués furent jadis des femmes, / Eponine ou Laïs!).* Избледела младост париских „бивших жена" одражава, колико је то могуће, и младост ноћне, оиричне модерности – осунчану антику, златни век човечанства. *Париске слике* долазе и после слика римског тријумфа, семантичког средишта друштвене меморије Царства и визуелне репрезентације моћи која привремено доводи, у центар, оно што је маргинално – на пример, грчку културу или поражене владаре римске провинције Египат – само да би потврдила опозицију маргине и центра. И сам Хорације *(ex humili potens)* учествује у томе тријумфу, косе овенчане делфијским ловором *(Delphica lauro)*, по вољи богиње надахнућа. У старом Паризу на умору тријумф остаје само као ефемерни траг смрти у остарелим, окамењеним цртама лица: *Њено мермерно чело било је извајано за ловорику! (Son front de marbre avait l'air fait pour le laurier!).*

Бодлерове старице означавају нову дефиницију центра. Оне су „грбава, сломљена или крива чудовишта" *(Monstres brisés, bossus / Ou tordus).* Такав је и старац који се појављује у „прљавој жутој магли" – мираж у жутом песку – и, поштапајући се, гази по блату и снегу, умножен у седам истоветних ликова. Иконографија Времена међу рушевинама (Panofsky 1939: 83), лако се преноси из Османовог Париза у настајању у грчки полис или у „магловиту Сахару":

> II n'était pas voûté, mais cassé, son échine
> Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,
> Si bien que son bâton, parachevant sa mine,
> Lui donnait la tournure et le pas maladroit
>
> D'un quadrupède infirme ou d'un juif à trois pattes.
> (*Les Sept vieillards*, 4, 21–22)
>
> [Није савијен био, него сломљен – кичма му је
> чинила са ногом савршен угао прав,
> а његов штап, да лик тај доврши,
> додавао је држању и корак искошени
>
> четвороношца немоћног ил' Јеврејина на три ноге.]

Ко је овај старац? – пита нас глас песника. *Шта је четвороногo*, *двоногo и троногo* (*τετράπουν ἠδὲ δίπουν τι τρίπουν*, Eur. fr. 2 Jouan, Van Looy)? Ко може бити, попут Феникса, сопствени отац и син? Његов „грозничав и узбуђен дух“ *(l'esprit fiévreux et trouble)* покушава да реши загонетку *(le mystère)*, лутајући као „стара лађа без јарбола по чудовишном мору и без крме“ *(vieille gabarre Sans mâts*, *sur une mer monstrueuse et sans bords!)*. Старац је „сломљен“ као и мале старице, као и сам град: *Le vieux Paris n'est plus*. Центар и маргина, зима и пустињска жега, спојени су као у једном „тужном мозгу“ и у сећању:

> Ruines! ma famille! ô cerveaux congénères!
> Je vous fais chaque soir un solennel adieu!
> (*Les petites vieilles*, 4, 21–22)
>
> [Рушевине! Мој роде! Мозгови блиски!
> Сваке вечери вам шаљем свечано збогом!]

И песник је рушевина, огромна рушевина сломљена у појасу, која поздравља своју мајку у пустињи. У *Смрти уметника* Бодлер се враћа реторици Хорацијеве оде 3.30 у новој инверзији метафоре непролазне песничке славе. У сећању на Хорацијев текст, апокалиптичне алегорије у завршној строфи песме, хтонски „чудни и мрачни Каптол“ *(étrange et somber Capitole)*, води уметника у жељену смрт, и најављује слику заједничке гробнице и „древне Сфинге“, која у завршној строфи *Сплина 2*, заборављена, нема „звучи“ на крају дана у вечној тужбалици, и раздваја оне који памте од оних што заборављају. Усамљеност уклетог песника сменила је класични, уравнотежени однос песника и публике *(poeta*, *di*, *primi Urbis / populus*, *profanum volgus)* на којем се код Хорација инсистира већ у првој оди.

Хорацијева сфрагида на почетку збирке *Ода* обележава деловање надахнућа, песнички глас измењен под утицајем богова. Венац од бршљана на челу симпозијаста *(hederae)* у архајској поезији и сликарству маркира прелаз из сфере свакодневног у област сакралног. Мада венац на челу песника, према његовим речима, замагљује границе људског и божанског у његовој природи, традиционалне представе наслеђене из архајске усмене поезије у римској лирици спајају се са сликом хеленистичке литерарности. Зато венац „одваја“ Хорација од обичних људи *(populus)*. Вишезначност метафоре „бршљан, признање ученом челу“ *(**doctarum hederae** praemia **frontium**)* одређена је, поред епитета „учен“ *(doctus)*, и употребом глагола „уврстити/уплести“ *(insero)*. Венац са симпозијума на крају оде прераста у венац антологије у који се „уплиће“ име римског песника, али амбивалентни глагол етимологије заједничке са именицом „венац“

(serta), евоцира и простор библиотеке: Хорације се поистовећује са свитком који његов први читалац, Мецена, сада може да смести на полицу поред свитака канонизованих лирских песника *(quodsi me lyricis vatibus* ***inseres****)*.

Улогу ознаке новог лирског стила, бршљанов венац *(hederae)* има и у првој књизи *Tristia*. Овидије парафразира Хорацијеве стихове у елегији написаној у облику посланице (*Trist*. 1.7). Песник у прогонству шаље писмо анонимном Римљанину, говорећи да би Дионисов венац *(hederae*, *Bacchica serta)* на његовом портрету био сувишан. Одрицање од Дионисовог венца *(****temporibus*** *non est apta* ***corona meis****)* сведочи о промени песничког сензибилитета и о одрицању „римске" поезије. Портрет протераног песника који одбија венац жртвованог бога служи као сфрагида на свитку његове „незваничне", лиминалне збирке елегија, пуне жалости за изгубљеним Римом. Овај необични Овидијев „аутопортрет" одговара дисонантном стилу песника који своје римске елегије, *carmen et error*, представља као трагичку грешку (*ἁμαρτία*). Мотив се назире већ у *Метаморфозама*, у миту о кажњавању Арахне која се, у жељи за славом *(laus)*, надмеће са Минервом, мајстором ткања „достојних дела богова", и у „бласфемичном" везу открива њихове неславне љубавне походе (*caelestia crimina Met*. 6.70, 1, 131). Будући да се кобна грешка и недавни преокрет у песниковој судбини у *Tristia* представљају као трагички прелазак из среће у несрећу, он своје раније елегије назива именима митских оцеубица Едипа и Телегона (*Oedipodas Telgonosque voces*, *Trist*. 1.1.114). У Овидијевим црноморским тужбалицама „хрома песма неједнаког стиха" *(****clauda*** *alterno* ***carmina*** *versu)* преображава се у остарелог хромог Едипа, постављајући основу за претварање трагичког јунака у метафору „хроме казне".

Цвеће зла и *Сӣлин 2* могу се посматрати и кроз призму развоја римске елегије. Хорацијеву оду 3.30 парафразирао је Проперције, а касније и Овидије. Поезија као „споменик" *(monumentum)* и код римских елегичара најпре упућује на Хорацијеву песму „чвршћу од бронзе и вишу од пирамида, седишта краљева" *(monumentum aere perennius regalique situ pyramidum altius)*, али и на грешку старијег елегичара, Корнелија Гала, првог префекта Египта, који је страдао зато што је своје име и подвиге пожелео да овековечи репрезентативним киповима и почасним натписима на египатским пирамидама – према Диону Касију (Dio 56.23.5–7), мада позната прича може скривати и преступ против ауторитета цара (Havener 2016: 311–13). Поезија као залог памћења и споменик јавља се раније, у грчкој лирици, где се песма, у сталном усменом извођењу или урезана у виду натписа на нагробној стели (*μνῆμα*, *μνημήιον*), поистовећује с непролазним сећањем (*μνήμη*). Зато и остарели Симонид, како преноси Елије Аристид, у свом аутоепитафу изјављује да се у тој „моћи" с њим нико не може мерити:

μνήμην δ᾽οὔτινά φημι Σιμωνίδῃ ἰσοφαρίζειν
Ὑγδοηκονταετεῖ παιδὶ Λεωπρεπέος
(Ael. Aristid. *Or.* 28. 59s)

[Кажем да по сећању нико Симониду није раван,
Леопреповом сину од осамдесет лета.]

Код Симонида „време оштрих зуба“, „време-свеукротитељ“, и „буђ“ не могу помрачити белину „посмртног покрова“, вечног плача *(γοός)* за ратницима палим код Термопила (*ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον* ***εὐρὼς*** *οὔθ᾽ ὁ* ***πανδαμάτωρ*** *ἀμαυρώσει* ***χρόνος***, Sim. fr. 531 Campbell). Зато се и у Хорацијевом епитафу *situs* разуме као амбивалентна реч („седиште“ / „буђ“), јер песник *Oga* гробнице египатских владара приказује и као материју подложну пропадању (Woodman 1974), док се код Овидија „трулежи старости“ *(tabida vetustas)*, која нагриза споменике начињене од метала и камена, супротставља песма животворна за врлину (*carmine fit vivax virtus*, *Ex Pont*. 4.8.47–51). Топос врлине достојне вечног помена и порока „прекривених“ тишином заборава Хорације и Овидије наслеђују од Хесиода, Симонида и Пиндара.

Ако свака Проперцијева елегија савршеног облика *(forma)* траје као споменик Цинтијиној лепоти *(carmina erunt formae tot monimenta tuae)*, као споменик лепоти града Рима и лек који омогућава да и сам песник, попут Хорација, „избегне“ деловање богиње Либитине, Овидије, у збирци *Amores*, у класичној парафрази Хорацијевог текста говори да ће после смрти жив остати његов „велики део“ (*vivam*, ***parsque mei multa*** *superstes erit*. *Am*. 1.15.39–42). Међутим, у елегији 3.3 у *Tristia*, састављеној у форми још једног писма, песник у страху од смрти у туђини шаље својој жени текст надгробног натписа с молбом да буде сахрањен у Риму. Болест у поднебљу које се налази „на крајњој граници непознатог света“ *(aeger in extremis ignoti partibus orbis)*, значи да песник сумња и у само оздрављење (*incertus meae paene salutis*, *Trist*. 3.3.3–4). Елегију закључује Овидијев аутоепитаф, али он, у складу с традицијом, изјављује да су књиге елегија за њега „већи и трајнији споменик“ *(etenim* ***maiora libelli*** */ et* ***diuturna*** *magis* ***sunt monimenta*** *mihi)*. Управо се изгнанство *(exilium)* представља као основни извор непролазне славе песника настрадалог због сопственог талента, како се говори у овом замишљеном нагробном натпису *(****ingenio*** *perii Naso poeta* ***meo****)*. Његова последња жеља јесте да заувек почива под зидинама града *(suburbano solo)*, док сам чами „у најудаљенијој земљи најдаљих народа“ *(in extremis populisque locisque)*, „међу Сарматима и Гетима“ (*inter Sauromatas Getasque*, *Trist*. 3.3).

Овидијева инверзија Хорацијеве формуле бесмртне славе песника у *Tristia* 3.3. може бити прототип Бодлерове бесмртности у *Сūлину* 2. Уместо песме испред затворене капије девојке *(puella)*, Овидије саставља параклауситирион пред „капијом смрти“ *(ianua*

sepulchri) и у молитви тражи да „врата погибије“ за њега више не буду затворена *(interitus clausas esse vetate fores! Trist.* 3.2.23–30). Учесник, могуће, у завери неопитагорејаца против цара, Овидије у Томима одбија, чини се, и питагорејску бесмртност душе:

> Atque **utinam pereant** animae cum corpore nostrae,
> effugiatque auidos **pars mihi** nulla rogos.
> Nam si morte carens uacua uolat **altus** in aura
> spiritus, et **Samii** sunt rata dicta **senis**,
> inter Sarmaticas Romana uagabitur umbras,
> perque feros Manes hospita **semper erit**.
> (*Trist.* 3.3.59–63)
>
> [О, кад би уједно умрла душа моја са телом,
> да ме захвати свог гладне ломаче жар!
> Ако се лишен смрти вине у високи етер
> дух ми, а истинску реч старац са Сама зна,
> лутаће вечно међ сенима пустим Сармата и римска –
> сваки дивљачни Ман мислиће: његов је гост.]

Песник предвиђа да ће изгнанство *(exilium)* његове душе међу варварима трајати и после смрти, вечно *(semper)*, попут вечне казне митских јунака, Прометеја, Сизифа, Тантала, Иксиона или Данаида, осуђених на стално понављање бесконачних мучења у Тартару.

Чини се да у *Сūлину* песничка бесмртност *(immortalité)*, затрована бодлеровским сумором *(ennui)*, евоцира управо вечно изгнанство Овидијеве душе у Томима:

> Rien n'egale en longueur **les boiteuses journées**,
> Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
> L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
> Prend les proportions de l'immortalité.
> (*Spleen 2*, 15–18)
>
> [Ништа не траје тако дуго као **хроми дани**,
> када под тешким пахуљама година навејаних
> сумор, плод жалосне нељубопитљивости,
> поприми размере бесмртности.]

Метафора „хроми дани“ *(les bioteuses jounées)* код Бодлера не означава само споро протицање времена, већ и споро пристизање казне за нову овидијевску грешку *(error)*. Метафора потиче још од Хомера (*Il.* 4.161; 9.501–5). Епску слику споре казне богова, која је неумитна, мада долази касно, „тихим кораком“, евоцира и Тибул (***sera*** *tamen* ***tacitis*** *Poena venit* ***pedibus***, Tib. 1.9.4), али код Хорација спора

„хрома казна“ увек сустиже хитрог злочинца (*raro antecedentem scelestum / deseruit* ***poena*****....** ***pede claudo***, Hor. *Carm*. 3.2.31–32).

Овидијева болест као наличје некадашње болести љубави, изазване римском доколицом *(otium)*, у прогонству се претвара у сасвим другачију патњу (*πάθος*) и жељу (*πόθος*). Ако се доколица као „пријатно зло“ (*τερπνὸν κακόν*), које се код Еурипида рађа у женским одајама (*θάλαμοι*, Eur. *Hipp*. 182, 384–85), у Риму није могла излечити ни напорним пословима на селу *(rura)*, јер се управо ту људска душа поново укључује у животне токове природе (*Rem. am*. 135–98), у пријамелу једне црноморске елегије у контекст складне слике света, коју Овидије још чува у сећању као слику „златног века“ у домовини *(Saturnia tellus)*, поставља се, по контрасту, аутоламентација песника. Време благотворно делује у свим деловима природе и наводи човека на правилан однос према биљном и животињском свету који га окружује. Култивисањем свега дивљег људски живот временом постаје одраз космичке хармоније. Само Овидије остаје изван тог тока благотворног сазревања. Време на Црном мору тече упоредо с развојем болести његовог клонулог духа *(mens aegra)*. Фраза „тихим кораком“ *(tacito pede)* означава споро протицање времена у изгнанству као казне *(poena):*

> cuncta potest igitur **tacito pede** lapsa **vetustas**,
> praeterquam curas attenuare meas.
> (*Trist*. 4.6.17–18)
>
> [Свагда је моћно сазревање корака тихог у свему –
> једино нема ту моћ мени да ублажи бол.]

Несклад уређене природе и унутрашњег стања песника условљен је деструктивним деловањем времена у некултивисаном поднебљу, где „зрелост“ *(vetustas)* може бити само „старост“. И сама земља, која остаје необрађена *(iners)*, пустих поља и без винограда, не доноси плода (*poma negat regio*, *Trist* 3.10.73). Време се у овим пределима смрти не развија:

> *stare putes*, ***adeo procedunt tempora tarde***,
> *et* ***peregit lentis passibus*** *annus iter.*
> (*Trist*. 5.10.5–6)
>
> [Рекао би – време је стало – тако протиче тешко.
> Лето превали пут једва – успори ход.]

Статично време (*στάσις*), као негација живота, влада у Тартару још од Хесиода. И код Хомера се кажњени јунаци не могу померити са места, да би вршили јуначка дела (*ἔργα*). Ово инферијално стање

стагнације код Овидија се одражава у сегментацији песничког дискурса као симптому болести изазване „климом“ која влада у земљи смрти. Заустављено време у Томима одређује итеративну наративност елегије и нагомилавање метафора и песничких слика. Умор, слабост и старост тела не значе само болест духа, већ и почетак „болести“ Овидијевог талента *(ingenium)* и песничког текста. Метафора Овидијеве болести састоји се од низа изосемичних слика разградње – песник се осећа као „рвач од умора успорене деснице“ (*luctator... cui sunt tarda brachia fessa mora*, 31–32), као рањени гладијатор који држи „копље огрезло у сопственој крви“ (*gladiator... cui tela suo sanguine tincta rubent*, 33–34) и као стара лађа (*navis... vetus*, 35–36).

Карактеристичне особине тужбалице, типичног женског дискурса, стварају у црноморским елегијама илузију бесконачног плача песника који „не може да остави оно што је већ добро урађено“, како примећује Сенека. Претерана емотивност, поновљене речи и песничке слике стварају у реторици често критиковану „разбијену композицију“ *(fracta compositio)* (Sen. *Suas*. 2.23; Quint. *Inst. Or.* 8.3.57). Стил традиционалне лирске врсте код Овидија се трансформише под утицајем „скитског“ азијанизма (Keith 2023). Тај стил, у реторици називан „леденим“ *(frigidus)*, смењује александријску елеганцију Овидијевих римских елегија у земљи „спаљеној вечним мразом“ (*Pontus ustus ab a adsiduo frigore*, *Trist*. 3.2.8).

Попут митских јунака *Метаморфоза*, и сам песник постаје део залеђеног црноморског пејзажа. Земља, вода и ваздух у Понту чине Овидија слабим, а његово изгладнело тело, поређењем с дрветом избледелог лишћа почетком зиме, евоцира епску слику људске пролазности:

> ... quique **per autumnum** percussis **frigore primo**
> est color in foliis, quae **noua** laesit **hiems**,
> **is mea membra tenet**, nec uiribus alleuor ullis,
> et numquam **queruli** causa **doloris** abest.
> (*Trist*. 3.8.29–32)
>
> [...као кад ујесен мразеви први поразе лишће,
> зима поново лед затегне, рани им пут,
> такве су боје удови моји лишени снаге –
> жалости овој бол трајни додаје глас.]

Овидијева реторичка хипербола, неплодна земља у којој „вечно влада зима“ *(semper hiems)*, и сличност његових описа Понта са Вергилијевим описом Скитије (Vg. *Georg.* 3.349–83), изазивале су сумњу у прогонство песника као у историјску чињеницу (Fitton Brown 1985; Holleman 1985). Фиктивност Овидијевих описа, поред претварања историјске личности песника у митопоетски лик, што је уобичајено у традиционалним античким биографијама песника почев од Хоме-

рових животописа, наводи на помисао да и Овидијеви Скити, Гети и Сармати имају одговарајућу улогу у традиционалној схеми. Римски песник је у прогонству изгубио публику, будући да говори на домороцима страном, неразумљивом језику:

> **Barbarus** hic **ego** sum, qui non intellegar ulli,
> Et rident stolidi verba latina Getae;
> Meque palam de me tuto male saepe loquntur,
> forsitan obiciunt exiliumque mihi.
> (*Trist*. 5.10.37–40)

> [Само сам варварин овде – да л' ико мој језик разуме?
> Приглупог Гета смех одбија латинску реч.
> Зато преда мном и злослове вазда о мени,
> можда се ругају сад изгнаном госту на глас.]

Овидије није само лишен традиционалног гостопримства, већ и медијума песничке славе. Окружење у коме се налази подрива топос вечног трајања „неуништиве славе". Слика сасушеног дрвета избледелог лишћа негира и класичну метафору раста и цветања која се у латинском језику често евоцира парономазијом *laurus / laus*. Хорацијев римски *vulgus*, неспособан да разуме језик мистерија, код Овидија се трансформише у варварски скитски *vulgus* и „гомилу Гета у беневрецима", чијем је суду песник у прогонству препуштен (***vulgus*** *adest* ***Scythicum*** *bracataque* ***turba Getarum***, *Trist*. 4.6.47). Могућа алузија на Херодотову причу о очувању локалних обичаја међу Скитима и о „скитском смеху" (Braund 2008), њиховом упорном одбијању култа Диониса, агресивном ругању грађанима Олбије и протеривању и убиству Скила (Hdt. 4.79–80), може указивати на то да Овидијеви Скити, Гети и Сармати у Понту преузимају улогу Калимахових Телхина, чији је основни задатак да критикују песнички таленат, чак и када тај таленат, разбијен несрећама, заборави *lenia verba* у плачу испуњеном именима варварских племена недостојних Овидијевог талента. Најзад, у четвртој књизи *Писама са Понта* Овидије, већ као „готово гетски песник" *(paene poeta Getes)*, по угледу на Хорација, „уграђује варварске речи у римски метар" *(structaque sunt nostris Barbara verba modis)*. Овидије почиње да се допада *(placere)* новој, „нељудској", гетској публици:

> et placuere (gratare mihi) coepique poetae
> inter inhumanos nomen habere Getas.
> (*Ex Pont*. 4.13.21–22)

> [Сад им се допадам – Честитај другу! – срећан сам песник,
> када нељудски Гет песника име ми да.]

Ако је Хорацију име песника *(nomen poetae)* дао Аполон, Овидије тражи одобрење сасвим другачије, мада, поново, не сасвим људске публике. Чини се да су се Овидијеви страхови остварили и да инферијалне силе покрећу његов поетски дух. Своје стихове, написане на гетском језику *(Getico sermone)* и сам песник назива порочним (*vitiosa carmina*, *Ex Pont*. 4.13.17–22). У парафрази програмских стихова једне од најпознатијих Хорацијевих ода (*Carm*. 3.31.13–14) и Овидије заправо говори о сопственим заслугама *(merita)* у обнављању латинског поетског језика. Ако Ениje, Лукреције, Цицерон и Хорације у римску поезију и прозу уносе позајмљенице и стварају калкове по узору на грчки језик, метафорична смрт „римског Овидија" заправо означава само нову етапу у развоју латинског песничког дискурса, још једну потврду политичке моћи Римског царства и контроле области око Дунава.

Ich-Still лирског субјекта у *Сūлину 2* по свом пореклу је дискурс „предмета са гласом" грчких натписа. У најстаријим натписима на употребним предметима, а затим и на вотивним и надгробним споменицима, сам предмет, посуда, кип или гроб (*σῆμα*, *τάφος*) у првом лицу се обраћа читаоцу, и „говори" о свом пореклу, власнику или намени (Svenbro 1988: 35). Ова форма дискурса, специфично грчка, и непосведочена у ранијим културама (Wachter 2010: 251–256), постаје уобичајена и у литерарном епитафу. У конвенционалној формули „ја сам гроб" (*εἰμὶ τάφος*/ *σεμα τὸδ' εἰμί*) заправо се наглашава опозиција „гроб / писана реч" (*σᾶμα*, *τάφος* / *γράμμα*) као метонимија опозиције „гроб / глас песме" (*τάφος*, *τύμβος* / *ἀοιδή*, *κλέος*), која се препознаје још код Хомера (Ford 1992: 157). Будући да сам споменик, мртав камен (*λίθος*), не поседује глас (*αὐδή*), управо натпис, попут песме која се трајно преноси усменим извођењем, звучи вечно. И у литерарном епитафу текст на свитку, предвиђен за гласно читање, представља се као виталан у поређењу с трошним и променљивим материјалом на коме може бити записан – порозним каменом, металом или папирусом. Као и песма, текст има способност да превазиђе границе времена и простора, независно од свог материјалног облика. Преузимањем вербалне ознаке материјалног и пролазног (*τάφος*, *σᾶμα*) реч само прикрива своју вечност, чиме се у епитафу постиже карактеристични ефекат парадокса.

Како сматра Јаус, структура и јединство песме *Сūлин 2* заснивају се на неуспешној потрази лирског субјекта за сопственим идентитетом. Он покушава да се поистовети с комадом намештаја, пирамидом, будоаром, заједничком гробницом, каменим спомеником и Сфингом (Jauss 1982). Лирски идентитет се у *Сūлину 2* постепено изграђује у метафори која се састоји од низа хомеосемичних слика. То нису арбитрарне метафоре смрти и разградње, већ свака евоцира однос смрти, пролазности и вечности у различитим уметничким кодовима. Симболични број хиљаду *(mille ans)* евоцира појам не-

уништиве песничке славе (*κλέος*), тако да су „материјална форма" песме, као комплексна слика пролазности, и њен унутрашњи смисао – неуништива слава – постављени у опозицију. Код Бодлера, за разлику од Хорацијеве метафоре раста (*usque ego postera / crescam laude recens*, *Carm*. 3.30.7–8), управо слава поприма облик „криптограма пропасти" и смрти. У овој митопоетској мимези нови песнички текст поистовећује се са ранијим уметничким текстовима, док је међусобни однос слика условљен хијерархијом коју је Бодлер установио у есеју *Сликар модерног живота*, где се говори о двострукој природи лепог *(le beau est toujours… d'une composition double)*, о јединству вечног *(éternel*, *invariable)* и зависног елемента *(le transitoire*, *le fugitif*, *le contingent)*, дефинисаног као епоха, мода, морал, или страст (*Le Peintre de la vie moderne*, 1). Мада је композиција овакве лепоте разноврсна, утисак који она оставља јединствен је (Greitschus 2024: 102–113).

У *Сȋлину 2*, као и у античкој поезији, домет поетског сећања дефинише се у параметрима културног и митопоетског хронотопа. Песма почиње сликом простора „личне" меморије – велики креденац *(un gros meuble à tiroirs)* пун је предмета који имају вредност личног сећања, од докумената и рачуна, безначајних из перспективе вечности, до увојака косе као „драгоцених тајни" *(secrets précieux)*, реликвија у медаљону (*L'Amour du Mensonge*, 19–20). У будоару, типично женском простору, налазе се симболични предмети, уобичајени елементи иконографије мртве природе типа *vanitas* – сасушене руже и отворена бочица мириса који нестаје, симболи ефемерног живота и, код Бодлера, љубави и смрти као песничког надахнућа, „отрова" и „ароматичног пића" (*Cher poison… Liqueur / Qui me ronge*, *ô la vie et la mort de mon coeur!*, *Le Flacon*, 27–28). Следе симболи историјског сећања. Старинска одећа и избледеле Бушеове слике, као и графике описане у *Сликару модерног живота*, представљају конкретне слике једне епохе. У контексту симболичних „предмета" који их окружују, ове слике имају вредност „виђета времена", симбола свога доба, променљивог елемента лепоте.

Будући да се у првом делу *Сȋлина 2* описује песнички процес, пирамида у овој песми није само гробница, већ и збирка древних рукописа. Као и гробље са „најдражим мртвима", она упућује на Хорацијеву оду 3.30, али и на гробницу Ахејаца и Тројанаца код Катула, метафорични колумбаријум који, за разлику од породичне гробнице, у варијацији мотива „гроб песника" означава „јединство духовне природе" (Borbonus 2014: 4).

Током песме продубљује се прелаз са затвореног, појединачног, „личног" и историјског простора, на отворени, симболични митопоетски простор који има вредност лиминалног. Кључни појам у Бодлеровој концепцији „сумора" *(l'ennui)* јесте старост, чије се значење подваја јер истовремено означава трошност и вечност. Сплин

је представљен у метафори снежног зимског пејзажа у коме, као плод, „израста“ Бодлеров *ennui*, истовремено „цвет зла“ и цвет неуништиве славе. Зимски пејзаж, како примећује један познати историчар уметности, обједињује сензибилитет ликовних уметности и раних књижевних евокација зиме: „Ксенофонтов војни извештај, Хорацијева Сокракте *alta nive candidum*, неке средњовековне песме... залеђени простор Дантеовог *Пакла*“ (Stechow 1960: 175). Као једна од кључних метафора сплина, зимски пејзаж евоцира Хорацијеве „мрзовољне седе власи“ (*canities… morosa*, Hor. *Carm*. 1.9.17–18), али, ако се обратимо још старијој поезији, и „заснежени Китерон“ (*χιονοτρόφος Κιθαιρών*), планину настањену дивљим зверима, која је отхранила и довела у Тебу, а затим поново примила Едипа, у доба када је из Хада у полис стигла и „крилата девојка, чудовишна планинска Сфинга нескладне песме“ (*παρθένιον πτερόν, οὔρειον τέρας... Σφιγγὸς ἀμουσοτάταισι σὺν ᾠδαῖς*, Eur. *Phoen*. 801–11).

Бодлерова „огромна јама“ *(un immense caveau, / qui contient plus de morts que* ***la fosse commune****)* може се, као поетско сећање, поистоветити с библиотеком, „гробницом књига“, међу њима и свитака антологија које садрже и епитафе за познате песнике – Хомера, Сапфо, Архилоха или Анакреонта (Platt 2018: 41). Карактеристична фраза „заједничка гробница“, поред алузије на историјске догађаје 1848. године, представља и поетски калк, као алузија на Троју, коју Катул у песми 68. назива „заједничком гробницом Азије и Европе“ (***commune sepulcrum*** *Asiae Europaeque*, *Carm*. 68.89). И Катулова песма почиње описом ложнице (*θάλαμος*) у којој се песник, као нови Парис, састаје са Лезбијом. У средишњем делу песме тужбалица за братом прелази у тужбалицу за свим јунацима погинулим у рату изазваном Парисовим порочним карактером и Јеленином лепотом. Већ код Катула се „биографија“ песника укршта с митопоетским временом и простором. Као метафора бесмртне рушилачке снаге Ероса, описане у поезији, Катулова Троја повезује и изједначава „лични“ ниво песме с митом, а песнике који су у својим стиховима помињали Јелену са самим митским јунацима страдалим због сукоба (*ἔρις*) и љубави (*ἔρως*). Традицију епитафа за песника, тројанског ратника и брата, наставља и Свинберн у песми посвећеној Бодлеру, насловљеној стихом из Катуловог плача за братом у песми 101 (*Shall I strew on thee rose or rue or laurel, / brother, on this that was the veil of thee? Ave atque vale*, 1–2).

Петрификација значи смрт, али исто тако, још од Хомера (*Il*. 2.308–25; 24.616), претварање пролазне „живе материје“ *(matière vivante)* у камен може значити трансформацију тренутног и смртног у трајни знак (*σῆμα*). Гранит у „магловитој Сахари“ *(un Sahara brumeux)*, описаној код Бодлера и као парадокс „велика људска пустиња“ *(le grand désert d'hommes)*, заправо је колос који припада другом свету, можда свету мртвих или свету богова. Његов марги-

нални положај на граници живота и смрти значи магијску моћ, док условно присуство колоса међу људима истовремено представља и „знак његовог одсуства“ (Vernant 2006: 323), али „одсутно присуство“ карактерише и глас умрлог песника у аутоепитафу.

Сфинга која код Бодлера и у грчкој трагедији пева неразумљиву песму о „хромим данима“ човечанства, у *Сīлину 2* је митолошком контаминацијом повезана са Мемноном чији се кип, како се у антици веровало за северни колос, кип Аменхотепа Трећег, налазио у египатској Теби. Већ Страбон, као најстарији извор, преноси причу да је горњи део кипа, од појаса, био срушен после земљотреса, што највероватније и јесте прави узрок оштећења (Griffith 1998: 223–224), и да се у основи преосталог дела скулптуре, у одређени јутарњи час ствара карактеристични звук, мада сам Страбон није сигуран у његово природно порекло (Strab. 17.1.46). Паусанија кип назива колосом (*κολοσσός*) и говори да он у зору, са првим зрацима сунца, звучи „као покидана жица китаре или лире“ (*κιθάρας ἢ λύρας ῥαγείσης χορδῆς*, Paus. 1.42.3). Тек Плиније Старији овај колос назива Мемноном (*NH* 36.11), а његова оријентација према изласку сунца у доба зимског солстицијума највероватније је била узрок веровања о Мемноновом јутарњем поздраву мајци Зори која је, у миту, сина учинила бесмртним. Филострат на једној од својих слика бесмртност јунака приказује као метаморфозу: нигде се не може видети Мемнонов гроб (*τάφος*) јер је он у Етиопији био претворен у црни камен (*μεταβεβληκὼς εἰς λίθον μέλανα*). Митски Етиопљани, којима је Мемнон владао, били су познати по својој дуговечности (*μακρόβιοι*, Hdt. 3.23.1, 114) и живели су на крајњој граници земље (*ἔσχατα γῆς*), поред реке Океан, на месту где сунце завршава свој дневни пут, или „на изворима сунца“ (Mimn. fr. 12, 3–4 W; *PV* 808–810). Лиминални положај и бесмртна природа повезују се са Мемноном у грчкој поезији још од епског циклуса, а митска традиција утиче и на описе египатског споменика у различитим изворима.

Једино Калистрат говори да је кип звучао двојако. Ујутру је Мемнон „својим гласом изражавао радост, док је поздрављао Зору“ (*τὴν Ἠμέραν προσεφθέγγετο ἐπισημαίνων τῇ φωνῇ τὴν χαράν*), међутим, у доба када је дан прелазио у ноћ, он је „тужно и болно јаукао, жалостан због њеног одласка“ (*ἐλεεινόν τι καὶ ἀλγεινὸν ἔστενε πρὸς τὴν ἀπουσίαν ἀνιώμενος*, Ekphr. 9). Калистратов опис Мемноновог кипа дотиче се и питања лирских врста и песничког стила. Његов „камен у сузама“ (*δακρύων ὁ λίθος*) заправо има моћ да изрази радост и бол, и да „пева“ химне и тужбалице својој мајци, богињи Зори. Још један антички аутор на сличан начин повезује скулптуру и различите врсте стила. Када критикује мишљење Цецилија из Калакте да „несавршени колос“ (*ὁ κολοσσὸς ὁ ἡμαρτημένος*) није бољи од Поликлетовог Копљоноше, Лонгин познату скулптуру човека (*ἀνδριάς*) упоређује с прецизним, умереним стилом Лисије, који, према његовом

мишљењу, заостаје за Платоном по изражајној снази (Long. 35–36). Сам Лонгин сматра да честа употреба међусобно повезаних смелих метафора у Платоновом тексту доприноси узвишеном стилу и оставља утисак страсти и стваралачке снаге (Long. 32). Као пример он наводи Платонов опис људског тела, где се, између осталог, седиште страсти у срцу (*θυμός*) назива „женском ложницом“ (*γυναικωνῖτις*), а седиште гнева „собом за мушкарце“ (*ἀνδρωνῖτις*, Plat. *Tim*. 69d–74d). Док је осредњост прецизна и тачна, велики дух у налету надахнућа некада може погрешити, али те грешке сведоче о природи која је у људску душу унела „несавладиву љубав према свему вечном, великом и чудеснијем у поређењу са нама“ (*ἄμαχον ἔρωτα... παντὸς ἀεὶ τοῦ μεγάλου καὶ ὡς πρὸς ἡμᾶς δαιμονιωτέρου*, Long. 35, 2).

Не зна се поуздано које дело Лонгин назива „колосом са грешком“. Истраживачи су се колебали између Фидијиног Зевса у Олимпији, Хелијевог колоса на Родосу, Нероновог колоса и архајског златног Зевсовог кипа мањих размера, такође називаног колосом, који су храму у Олимпији посветили Кипселиди (De Jonge 2013). У питању је свакако кип бога. То може бити и Мемнонов колос, који се већ у антици сматрао кипом с божанским поетским моћима, а у романтизму, у доба када је европска књижевност поново открила ово дело, представљао као Еолова лира, алегорија песничког надахнућа, мада је кип у то време већ одавно „ћутао“. Ако код Новалиса звук Еолове лире сведочи о хармонији човека и макрокосмоса, Бодлер ову камену громаду *(moles)* евоцира како би обележио песнички глас који, за разлику од Овидија, одбија да јадикује за „латинским рајем“ (*Horreur sympathique*, 5–8). Разрушена „древна Сфинга“ у *Сūлину 2*, на заласку сунца, пева узвишену химну париским рушевинама, бледим сенима древних богова, док још није свануо нови дан.

Извори

Charles Baudelaire. *Œuvres completes*. T. 1. Claude Pichois (éd.). Paris: Gallimard, 1975.

Charles Baudelaire. *Œuvres completes*. T. 2. Claude Pichois (éd.). Paris: Gallimard, 1976.

Euripide. *Tragédies*: Tome 8, 2e partie. *Fragments de Bellérophon à Protésilas*. François Jouan, Herman Van Looy (ed.). Paris: Les Belles Lettres, 2024.

Greek Lyric. Volume 3: Stesichorus, *Ibycus*, *Simonides*, *and Others*. David A Campbell (ed.). Cambridge, Massachusetts / London: Harvard University Press, 1991.

Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati. Vol. 2. Martin L. West (ed.). Oxford: Clarendon Press 1971–72.

Q. Horatius Flaccus: Opera. David R. Shackleton Bailey (ed.). Berlin: Walter De Gruyter, 2008.

Longinus. *On the Sublime*. Donald A. Russell (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1982.

Ovidius. *Ex Ponto libri quattuor*. J. A. Richmond (ed.). Leipzig: Teubner, 1990.

Ovidi Nasonis *Tristia*. Johan Barrie Hall (ed.). Stuttgart / Leipzig: Teubner 1995.

Philostratus, Imagines; Callistratus, Descriptions; Arthur Fairbanks (transl.) W. Heinemann, G. P. Putnam's Sons: London / New York 1931.

The Works Of Algernon Charles Swinburne: with an introduction by Laurence Binyon, and bibliography. Wordsworth Editions: Ware 1995.

Литература

Borbonus, Dorian. Columbarium Tombs and Collective Identity in Augustan Rome. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Braund, David. Scythian Laughter: Conversations in the Northern Black Sea Region. *Meetings of Cultures in the Black Sea Region: Between Conflict and Coexistence* (Black Sea Studies 7). P. G. Bilde, J. H. Petersen (eds.). Aarhus: Aarhus University Press, 2008. 347–367.

Commager, Steele. *The Odes of Horace: A Critical Study*. New Haven and London: Yale University Press, 1962.

De Jonge, Casper C. Longinus 36.3: The Faulty Colossus and Plato's Phaedrus. *Trends in Classics* 5 (2013): 318–340.

Fitton Brown, Anthony D. The Unreality of Ovid's Tomitan Exile. *Liverpool Classical Monthly*, 10. 2. (1985): 19–22.

Ford, Andrew. *Homer: The Poetry of the Past*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

Greitschus, Sven. *Idealist Epistemology and the Baudelairean Experience of Modernity: Fragments in the Dark*. Berlin / Bruxelles / Chennai / Lausanne / New York / Oxford: Peter Lang, 2024.

Griffith, Drew R. The Origin of Memnon. *Classical Antiquity*, 17. 2 (1998): 12–34.

Havener, Wolfgang. *Imperator Augustus: Die diskursive Konstituierung der militärischen per sona des ersten römischen princeps*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2016.

Holleman, A. W. J. Ovid's Exile. *Liverpool Classical Monthly*, 10. 3 (1985): 48.

Jauss, Hans Robert. 1982. The Poetic Text within the Change of Horisons of Reading: The Example of Baudelaire's 'Spleen II'. *Toward an Aesthetic of Reception* (trans. Timothy Bahti). Minneapolis: University of Minnesota. 139–185.

Keith, Alison. Frigid Landscapes and Literary Frigidity in Ovid's Exile Poetry. *Ovid, Death and Transfiguration*. Joseph Farrell, John F. Miller, Damien P. Nelis, Alessandro Schiesaro (eds.). Leiden / Boston: Brill, 2023. 1331–53.

Lowrie, Michèle. Spleen and the Monumentum: Memory in Horace and Baudelaire. *Comparative Literature*, 49. 1 (1997): 42–58.

Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1939.

Platt, Verity. Silent Bones and Singing Stones: Materializing the Poetic Corpus in Hellenistic Greece. *Tombs of the Ancient Poets:Between Literary Reception and Material Culture*. Nora Goldschmidt, Barbara Graziosi (eds.). Oxford: Oxford University Press, 2018. 21–49.

Starobinski, Jean. Memory of Troy. *The Hudson Review*, 59. 1 (2006): 15–41.

Stechow, Wolfgang. The Winter Landscape in the History of Art. *Criticism*, 2 (1960). 175–189.

Svenbro, Jesper. *Phrasikleia: Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte, 1988.

Wachter, Rudolf. The Origin of Epigrams on 'Speaking Objects'. *Archaic and Classical Greek Epigram*. Baumbach, Manuel, Petrovic, Andrej, Petrovic Ivana (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 250–260.

Woodman, Tony. *Exegi monumentum*. Horace, *Odes* 3.30. *Quality and Pleasure in Latin Poetry*. Tony Woodman, David West (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 1974. 115–128.

Vernant, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. Paris: François Maspéro, 1965. (= Vernant, Jean-Pierre. 2006. *Myth and Thought among the Greeks*. J. Loyd, J. Fort (trans.). New York: Zone Books.)

Ana Petković

A Mirage in Paris: Charles Baudelaire and the Mythopoetic Space of Roman Poets

Summary

When, in the drafts of the preface to *The Flowers of Evil* [*Cveće zla*], Baudelaire speaks of his "plagiarisms", among the Roman poets he mentions Virgil and Statius, but not Ovid, whose name appears in the poems "Symphatetic Horror" [„Simpatija užasa"] and "The Swan" [„Labud"]. These drafts do not even mention Horace, although "Spline 2" ["Splin 2"] is often compared to "Ode 3.30" [„Oda 3.30"]. If the sensibility of the poetic voice in *The Flowers of Evil* can be considered primarily Ovidian, Horace represents the normative starting point of the collection that talks about the conquest and destruction of the "new Troy". Horace himself in his famous autoepitaph presents himself as the "primus inventor" of Roman lyric poetry, but in this "tombstone inscription" he cites the transformation of the "Aeolian poem" into a Roman poem as his merit (merita), with an allusion to the elegant Alexandrian style of the new poetic discourse. The fame of the poet in the future is conditioned by his unbreakable connection with his great predecessors. Baudelaire's inversion of the metaphor of the imperishable glory of the poet and the harmonious relationship between the poet and the gods of the audience, shown in Horace's "Ode 3.30", is hinted at in Paris Pictures [„Pariske slike"] and in the poem Death of the Artist [„Smrt umetnika"]. The flowers of evil can also be viewed through the prism of the

development of Roman elegy. Horace's Ode 3.30 was paraphrased by Propertius and later by Ovid. Poetry as a "monument" (monumentum) among Roman elegiac writers first refers to Horace's ode, but poetry as a pledge of memory and a monument appears earlier, in Greek lyric poetry, where the poem, in constant oral performance or engraved in the form of an inscription on a tombstone, is identified with ephemeral memory (μνήμη). The prototype of Baudelaire's immortality in Spline 2 may be Ovid's inversion of Horace's formula of the poet's immortal glory in Tristia. The metaphor "lame days" (les bioteuses jounées) in Baudelaire does not mean only the slow passage of time, but also the slow arrival of the punishment for a new Ovidian error as an allusion to the inferential state of stagnation that the Roman poet describes in his Black Sea elegies. The frozen "Scythian" landscape in Pontus, the disease of "body and spirit" [„Tužne pesme"] and *Epistulae ex Ponto* [*Pisma sa Ponta*] compared to Ovid's earlier, Roman elegies. The form of discourse in "Spline 2" originates from the speech of "object with a voice" in the oldest Greek epitaphs, where the poetic word takes on the verbal markers of material and transitory and conceals its eternity, which creates a characteristic effect of paradox in the text of the poem. Lyrical identity in Spline 2 is gradually built up in a metaphor composed of a series of homeosemic images of death and decomposition that evoke the relationship of death, transience and eternity in different artistic codes. Their mutual relationship is conditioned by the hierarchy that Baudelaire established in the essay *The Painter of Modern Life* [„*Slikar modernog života*"], where he talks about the double nature of the beautiful, about the unity of the eternal and dependent element, defined as an epoch, fashion, morality, or passion. Allusions to Ovid's frozen Pontus, Catullus' Troy, the "common grave" of the hero and the poet, the mythological contamination of the "ancient Sphinx" and Memnon, through the allusion to the teaching of sublime style in the treatise of Pseudo Longinus, contribute to the equalization of identity and the merging of the mythopoetic, historical and "personal" chronotope in "Spline 2" and in *The Flowers of Evil*.

Key words: Troy, roman elegy, Ovid, Pontus, spleen, *vanitas*, Catullus, Memnon, sublime

Примљено: 3. 2. 2026.
Прихваћено: 10. 7. 2026.

ORCID 0009-0007-4763-4157
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.7

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
оригинални научни рад
111.852 Дидро Д.
111.852 Платон

Милан Н. ЈАЊИЋ

milan.janjic@metropolitan.ac.rs

Факултет за стране језике
Универзитет Метрополитан
у Београду

ИЗМЕЂУ ИДЕЈЕ И ПРИРОДЕ: ПОДРАЖАВАЊЕ КОД ДИДРОА И ПЛАТОНА

Апстракт: Питање подражавања (mīmēsis), представљања (repræsentatio) и(ли) опонашања (imitatio) у процесу стварања уметничког дела заокупљало је посебну пажњу философа уметности још од античке епохе. Код Платона, где влада онтолошки дуализам, поезија као миметичка уметност има ограничен домет и зависи од нестворене и непроменљиве чисте Идеје, те је, као део чулног света, који је подређен идејном, само „сенка сенке". Дени Дидро у 18. веку расправља о томе да ли је уметник само пуки имитатор, или он ствара оригинално дело према унутрашњем моделу, и тако надилази саму природу која служи као опонашани први модел. У зависности од поимања подражавања поменути философи нуде нам различите одговоре о дометима и суштаству уметности, као створене аутономне фикције, и природе, као једног од узора у стварању. Међутим постоје и естетичке паралеле, што ће се у овом раду утврдити упоредном анализом овога појма у њиховим списима.

Кључне речи: Платон, Дидро, подражавање, опонашање, Идеја, Природа, лепа природа, унутрашњи модел, песник, естетика

1. Увод

Подражавање је један од кључних појмова западноевропске естетичке традиције, будући да од његовог одређења зависи како статус уметности као естетског феномена, тако и улога уметника као стваралачког субјекта. Ернст Касирер подсећа да су језик и уметност изворно смештени под заједничку „категорију опонашања" ("category of imitation"), као „основни нагон човекове природе" (Касирер 1978: 180).[1] Николај Хартман у својој *Естетици* (*Ästhetik*, 1953) указује на то да се теорија мимезиса зачела код Платона, а у Аристотелу пронашла свог класичара, при чему је најпре схватана као „подражавање ствари, реалних особа и њихових побуда", а „тек касније као подражавање идеја по којима је требало моделовати ствари" (Хартман

1 "Imitation is a fundamental instinct, an irreducible fact of human nature" (Cassirer 1944: 177). – Поред превода издвојених цитата са страних језика у фусноти се нуди изворник. За студије које нису преведене, превод је аутора овог рада.

1979: 46). Бенедето Кроче наглашава да је поимање уметности као „механичке репродукције“ и пуког „дупликата природних појава“ суштински погрешно (Кроче 1934: 82). Овај сукоб унутар традиције Хартман расветљава кроз преплитање грчких термина *μίμησις* (приказ усмерен ка објекту, који репродукује природу) и *ποίησις* (стваралаштво усмерено ка субјекту, које уметничкој творевини доноси аутономију). Иако су кроз историју ове две идеје посматране строго одвојено, савремена естетика налаже њихово повезивање.

Питање које се у овом раду поставља гласи: да ли се из извесне различитости у временски условљеној визији појма *подражавање/опонашање* – какву проналазимо код Платона и Дидроа, будући да они припадају историјски различитим епохама и философско-онтолошким опредељењима – може извући нешто што је опште, начелно и заједничко? Тиме је ово истраживање, по методолошком приступу компаративног типа, одређено на двоструки начин: с једне стране, одабран је проблем из традиционалне естетике – а то је питање подражавања (али око ког се групише све оно што је нужно блиско с њим, попут улоге песника, природе, лепог, итд.), и, с друге, одабрани су европски мислиоци, Платон и Дидро, и њихови списи на основу којих ће се илустровати естетичке истоветности и разлике везане за питање подражавања. Према томе, почетна хипотеза рада је то да *онтолошка* разлика између Дидроа и Платона, у виду *материјализма* првог и *идеализма* другог, не утиче нужно на њихово схватање принципа подражавања, јер постоје тренӯци када га ови мислиоци доживљавају на скоро истоветан начин. Међутим, њихове естетике, схваћене као особени мисаони ставови о уметности, тј. као тумачење везе уметности и живота уопште, иако имају додирних тачака на једном нивоу, показују и одређене методичке разлике када анализирамо путању стварања која се креће од узора, преко уметника, до дела као крајњег *оживотвореног* естетског предмета.

2. Онтолошки оквири Платонове и Дидроове естетике

Суштину Платоновог идеализма чини онтолошка подељеност на свет идеја и чулни, материјални свет. Старогрчки философ у *Држави* користи слику пећине како би приказао људско стање: окован̄и сужњи гледају у зид испред себе, посматрајући само сенке које ватра, иза њихових леђа, баца. Уколико би се неко од њих ослободио и „излечио од незнања“ (Платон 1993: 207, VII, 515 C7), мукотрпним успоном изашао би на светлост дана, где би му се око постепено привикло на спознају стварних предмета. У том смислу, нарочиту и праву стварност представљају *идеје* – у њима се крије истинско сазнање, док су предмети материјалног света променљиви и рела-

тивни.[2] Крајње исходиште ове појмовне хијерархије огледа се у Платоновој идеји Добра, која је узрок сваке правде, али и лепоте: „када се она једном увиди, тада из самог расуђивања нужно следи да је она узрок свему што је исправно и лепо, да је у подручју видљивог родила светлост и господара светлости, а да је у подручју умног она сама господарица која даје истину и ум“ (Платон 1993: 208–209, VII, 517 B7–C5). На исти начин на који човек спознајом долази до идеје Добра, и уметник који ствара мора да тежи вечном узору, односно Идеји, јер се у том нематеријалном поретку налази истинско биће естетског феномена. Уметност је код Платона, у овој фази његовог промишљања, стављена у службу Идеје – како сазнајног узора из правог света, тако и моралног обрасца који треба следити у заједници.[3]

Потпуно супротно Платону, Дидро није трагао за прафеноменима који надилазе чулни свет, већ је уметност сместио у оквир природних закона, а саму естетику (али и етику) извео из своје материјалистичке теорије. У темељу његовог учења налази се материја, те нема двојства тела и душе, већ постоји само једна супстанца, самодовољна за објашњење стварности. У троделном дијалогу *Даламберов сан* (*Le Rêve de d'Alembert*, 1769), Дидро приказује уснулог математичара који универзум описује као океан материје у вековечном току (« in flux perpétuel »), где је стално преображавање појава основно обележје природе. И док је код Платона царство Идеја права стварност која се поима само умом, у Дидроовој поставци човек је „обична последица“ (« un effet commun »), подједнако природна као део „свемирског и општег поретка“ (« dans l'ordre universel et général » – Дидро 1946: 374; Diderot 1994: 636). На тај начин, француски просветитељ превазилази онтолошки дуализам: све је један те исти свет, а стварност чини велика целина – *le grand Tout*, као тоталитет човека и природе. Из тога произлази да у свету у којем нема натчулних Идеја, уметничко дело не може бити сенка некакве небеске праистине, већ оно постаје свесни одраз свеобухватних природних односа и законитости. За француског просветитеља лепо није својство по себи, већ способност уметничког субјекта да уочи, одабере и у уму реконструише унутрашњу хармонију материјалних феномена. Стваралачки дух генија тако постаје врхунски *инструмент* кроз који природа препознаје, исправља и усавршава саму себе. Отуда је за Дидроа уметност органски наставак природног поретка,

2 Милош Н. Ђурић у *Историји хеленске етике* подвлачи како Платон није „одбацио проучавање емпиријског света“, али је предност дао идејама јер је тражио „прафеномене“, а не природне законе (Ђурић 1997: 333).

3 Због тога наша естетичарка Уна Поповић у једном раду о Платону говори о међусобно условљеном карактеру његове теорије уметности и образовања, те сматра да је само подражавање оно што „одређује уметности као уметности“, и да је такво схватање код овог старогрчког филозофа „изведено с обзиром на њих саме, а не уз помоћ неког вануметничког одређења“ (Поповић 2013: 122).

а естетски доживљај непосредна реакција човека на јединствени материјални и морални космос који га окружује.

Ипак, Дидро се, као ни Платон, није могао одрећи узора у стварању, који уметник има пред собом (или у свом уму). Није занемарио подражавалачки карактер уметности, највише полемишући о драми, сликарству, вајарству и глуми. Иако је код Платона уметник везан за Идеју, а код Дидроа за Природу, обојица заправо сматрају да се истинско уметничко дело рађа тек онда када се почетни подражавани модел превазиђе.

3. Проблем првог узора: Платонов *eidos* и Дидроов природни модел

Најпознатију дефиницију опонашања код Платона проналазимо у десетој књизи *Државе*, у којој антички мислилац подражавање одређује као израду копије већ постојећег модела, односно чисте Идеје.[4] У таквом поретку ствари уметност се налази далеко од Истине, тек на трећем месту. Пошто је Истина постављена на највише место, аутор *Државе* сматра да се подражавалачке уметности уопште, а пре свега песништво, не смеју пустити у идеалну заједницу јер су сувише удаљене од стварности. Овај општепознати став се у тумачењима углавном илуструје примером занатлије који израђује кревете и столове, и сликара који потом слика оно што је занатлија претходно направио руковођен Идејом као праузором.

Небојша Грубор истиче да Платонову замисао подражавања у десетој књизи *Државе* не би требало схватити као пуко, механичко умножавање. Он сматра да овде није реч о пасивном прецртавању већ постојећих ствари, већ о специфичном односу према форми: „Вредност подражавања које се одвија у опажљивом физичком реалном свету предмета око нас, састоји се у односу према форми или идеји, и покушају да се та форма отелови у један видљиви (опажајни) облик“ (Грубор 2012: 139). Међутим, Платонов столар управо то ради – материјализује општи појам кревета.[5]

4 У тумачењу подражавања из овог дела *Државе* треба узети у обзир добро познати контекст о ком се говори о песништву уопште, а то је социо-политичка позадина и расправа о устројству у идеалној држави. Џозеф Мегвајер напомиње: када Платон говори о уметности, често га не брине уметност сама по себи, него етички утицај који из ње проистиче (Maguire 1964: 391).

5 Груборова елаборација Платоновог подражавања можда превиђа чињеницу да у десетој књизи Државе уметник уопште нема директан увид у нематеријалну форму (eidos), већ је његов поглед ограничен на већ материјализован, занатски производ. Настојање да се уметничком чину припише „активан напор отеловљења форме“ неодрживо је унутар Платонове онтологије, јер сликар не посматра божанску идеју кревета, већ столарову несавршену чулну копију, чиме производи тек сенку сенке. Сходно томе, подражавање у овом контексту остаје строго дефинисано као пасивно,

Подражавање се, дакле, покреће када се одреди један „јединствени облик“ (eidos) за све многобројне појединачне ствари које носе исто име. Сваки занатлија (dēmiourgòs) који израђује сто или кревет, чини то тако што се угледа на њихов изворни облик (idéa), чиме у предметном свету добијамо оживотворење обрасца из света Идеја (Платон 1993: 296, 596b). Ту саму идеју занатлија није створио, већ је она дело свемоћног творца (Исто: 296, 596c). Све остало што је створено на основу већ постојећег – када столар направи предмет или када сликар наслика тај исти предмет – јесте само одраз и припада привиду, а не бићу ствари. Постоји, дакле, један кревет који по природи јесте, и он је дело бога; затим, један који је направио столар, и трећи који је насликао уметник (Исто: 297–298, 597b). Сликар је у том ланцу само подражавалац онога што су бог и занатлија већ уобличили. Отуда дефиниција: свако ко израђује нешто што „према правој природи те ствари стоји на трећем месту, назива се подражаваоцем“ (Исто: 298, 597e). Било каква стваралачка субјективност наизглед је одстрањена из ове визије мимезиса, схваћеног као дословни препис објективно постојећег. Платон говори првенствено о физичкој материјализацији чистих Идеја, због чега Радослав Ђокић закључује да се Платонова естетска свест изграђује као противречна јер се „углавном ослања на феномене који су изван уметности и од ње независни а којима се уметност бави најчешће само тако што их подражава“ (Ђокић 2008: 219).

На другој страни, Мари-Луиз Рој у студији *Поетика Денија Дидроа* (*Die Poetik Denis Diderots*, 1966) напомиње да разумевање суштинских тачака Дидроове поетике зависи управо од формулације појма подражавања, јер се тиме пружа увид у његов „поглед на предмет и стваралачки процес поезије“.[6] У списима из естетике Дидро пажњу посвећује различитим уметностима – музици, сликарству, архитектури, вајарству, поезији – а заједнички именитељ им је управо подражавање. Овај феномен он не истражује само у теоријским расправама, већ и у философским трактатима и романима. Тако у *Даламберовом сну* наилазимо на следећу дефиницију: „[П]рава поезија је умеће да се створе бића која не постоје, подражавањем оних која постоје.“[7] Такође, у сатири *Рамоов синовац* (*Le Neveu de Rameau*, 1891), Дидро наводи да је песма „подражавање, помоћу звукова, оне лествице коју је измислила уметност или је надахнула природа“, односно „подражавање физичких шумова или израза

техничко пресликавање трећеразредног ступња стварности, без икакве сазнајне или стваралачке аутономије коју му модерна тумачења покушавају учитати.

6 „[...] denn sie gibt Aufschluß über seine Anschauung von Gegenstand und gestaltendem Verfahren der Dichtung“ (Roy 1966: 24).

7 „Sans doute; l’art de créer des êtres qui ne sont pas, à l’imitation de ceux qui sont, est de la vraie poésie“ (Diderot 1994: 670).

осећања помоћу гласа или инструмената“ (Дидро 1946: 316).[8] Ова одредница се, како прецизира Рамо, уз мале измене може применити и на сликарство, беседништво, вајарство и песништво (Исто: 316; Diderot 2002: 673). Надаље, у *Разīоворима о Ванбрачном сину* (*Entretiens sur le Fils naturel*, 1757) Дидро тврди да *лēпоīа* у уметности има исти темељ као *исīина* у филозофији: ако је истина „саобразност наших судова с бићима“ (« la conformité de nos jugements avec les êtres »), онда се лепота подражавања крије у саобразности „слике са самом ствари“ (« la conformité de l'image avec la chose » – Diderot 2000: 1181). Стога се Дидро већ у свом првом књижевном делу *Индискрēīни драīуљи* (*Les bijoux indiscrets*, 1748) пита „да ли постоји неко друго правило до подражавање природи“, закључујући да се „савршенство неке представе састоји у тако верном подражавању извесне радње“ (Дидро 1963: 212, 214).[9]

Биолошки детерминизам, као кључни појам Дидроове онтологије, снажно прожима и његова естетичка запажања. У *Оīледима о сликарсīву* (*Essais sur la peinture*, 1765) француски просветитељ бележи: „Када би узроци и последице за нас били очевидни, ми не бисмо могли да урадимо ништа боље него да представимо бића онаква каква јесу“ (Дидро 1954: 198–199).[10] У овој тврдњи препознајемо оно уметничко начело о ком Хартман говори у својој *Есīēīици:* стваралац настоји да представи ствари у њиховој датости. Уколико се *бића* – схваћена у онтолошком кључу као естетски феномени који задобијају сопствено постојање изласком из уметниковог ума – прикажу што верније, онда је „имитација савршенија и подударнија узроцима“ (Исто: 199).

Попут Платона, и Дидро често посеже за примерима из ликовних уметности. У *Оīледима о сликарсīву* он разликује две врсте уметника у односу на начин подражавања: *сликара жанра (peintre de genre)* и *сликара исīорије (peintre d'histoire)*. Сликар жанра је за њега „прости и чисти имитатор природе, подражавалац опште, обичне природе“ (Исто: 240).[11] У овом почетном слоју Дидроове мисли, природа фигурира као први узор, баш као што код Платона то чини царство Идеја; то су њихови изворни обрасци на основу којих уметник обликује грађу. У методичком смислу, ово је сагласно са Платоновим одређењем сликара као подражаваоца занатлијине творевине,

8 „Le chant est une imitation, par les sons, d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la vois ou par l'instrument, des bruits physiques ou des accents de la passion […]“ (Diderot 2002 : 673).

9 „Y a-t-il d'autre règle que l'imitation de la nature ? [...] la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action [...]“ (Diderot 2004: 133, 135).

10 „Si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont“ (Diderot 2000: 467).

11 „Et puis l'un est pur et simple imitateur, copiste d'une nature commune“ (Diderot 2000: 503).

јер и Дидро истиче да сликар жанра имитира сирову, статичну природу. Штавише, у уводном делу *Салона из 1767. (Salon de 1767)* Дидро користи готово истоветан платоновски речник када мери уметнички домет у односу на Истину. Расправљајући о разлици између сликара портретиста и истинских генија, он вели да портретиста приказује „Природу верно каква је“ (« le portraitiste rend fidèlement Nature comme elle est »), чиме се по укусу „смешта на треће место“ (« il se fixe par goût au troisième rang »). Насупрот њему, генији настоје да преузму друго место од истине, јер су природном милошћу ближи моделу који опонашају будући да га снагом духа улепшавају (Diderot 2000: 524).[12] Дидро чак сматра да се између Истине и Дела налази сенка *(fantôme)* у виду модела, док је само дело копија *(copie)* те сенке. На тај начин се у епохи просвећености Дидро изражава у чистом платоновском маниру.

Ову строгу зависност уметника од спољашњег модела Дидро је начео две године раније, у *Салону из 1765*, кроз оштру критику академског цртања по живим моделима, тврдећи да дугогодишње, технички верно пресликавање изолованих модела у атељеима заправо сакати уметникову интуицију за општу природу. Француски просветитељ је тамо приметио да уметник који се слепо држи техничке имитације једног плаћеног модела губи из вида унутрашњу логику биолошких и анатомских веза које владају у стварном свету, па његови ликови постају лажни и извештачени. На овај начин Дидро показује да чисто техничко подражавање, иако је неопходан почетни ступањ уметничког стварања, заправо представља опасност по уметност уколико се не превазиђе. Овакво виђење подражавања повезано је с Платоновим упозорењем из десете књиге *Државе*, будући да оба мислиоца, сваки из своје онтолошке позиције, уочавају како ропско везивање за један појединачан материјални објекат води ка стварању уметничког привида који је суштински удаљен од Истине.[13]

---

12 Дидро је у *Салонима* (*Salons*, 1759–1781) писао о сликарским платнима изложеним у Лувру. У њима је оцењивао платна, њихове ауторе и записивао своје мисли о уметности уопште. Иако се превасходно бавио сликарством, као посебном граном уметности, његова запажања могу се применити и на поезију, тј. песништво у античком одређењу те речи. У том смислу се за Дидроа може казати оно што је Баумгартен у *Философским медитацијама* (*Meditationes Philosophicae de Nunullis Ad Poema Pertinentibus*, 1735) забележио поводом Хорација, када се позива на његов стих „Као сликарство, песништво биће“ (Баумгартен 1985: § XXXIX, 35). Наиме, немачки философ примећује да су код Хорација сликарство и песништво изједначени не као „врста уметности“, већ по „своме дејству“ (Исто: § XXXIX, 35). Због тога, када читамо о дејству сликарства код Дидроа, његове мисли можемо схватити и као процењивање песништва, поезије или уметности уопште.

13 Поводом ове појмовне сродности Ремон Трусон у раду „Дидро читалац Платона“ („Diderot lecteur de Platon“, 1984) исправно уочава да Дидро није само преузео Платонове концепте, већ је успео да их органски угради у сопствени систем размишљања о уметности (Trousson 1984: 85).

Из овог упоредног приказа проистиче да су оба мислиоца јасно препознала техничку димензију уметности и улогу узора у непосредном стваралачком чину. Сама онтолошка позиција тога узора у њиховим системима је потпуно различита: код Платона је модел смештен у натчулни простор чистих Идеја, док је код Дидроа он део физичког света, где је природа схваћена као неприкосновени оквир. Међутим, то никако не значи да се уметност за обојицу своди на пасивно пресликавање стварности.

4. Имитација и стварање: Дидроово улепшавање природе у огледалу Платонове космологије

Имануел Кант је у својој трећој критици подвукао да се уметност не може објаснити искључиво рационалним путем јер у себи садржи елементе маштовитости и уобразиље. При томе је разликовао механичку *(mechanische)* и лепу уметност *(schöne Kunst)*, која уоквирава ову прву и у којој битан, занатски услов сачињава нешто механичко, подложно правилима и усавршавању (Кант 1975: § 47, 194).[14] Међу свим уметностима, Кант је посебно ценио песништво *(Dichtkunst)* због његове способности да проширује душевност *(Gemüt)* ослобађањем уобразиље *(Einbildungskraft)*. Сродно утемељење духа поезије проналазимо и код Дидроа, чиме се отвара питање границе оригиналности у стварању. Како је Николај Хартман показао, техничка страна је само један састојак уметничког чина, будући да је она у тоталитету нешто више од репродукције модела или угледања на узор. Према томе, уметност у својој пуној снази није само опонашање, већ и „откривање стварности" (Касирер 1978: 186; Cassirer 1944: 183).

За разлику од схватања подражавања у *Држави*, где је нагласак био на техничкој страни, Платон у *Федру* отвара простор за ентузијазам и уобразиљу. Кроз божански уплив код ствараоца наслућује се да уметник није пуки имитатор, већ задобија одређени степен аутономије; али, иако се кроз њега преноси божанска реч, то не значи да је песник потпуно самосталан и ослобођен подражавања. У *Федру* је концепт мимезиса укорењен у дискусијама о реторици, љубави и природи душе. Истражујући реторику кроз Сократов лик, Платон контрастира истинско знање са површинским овладавањем техникама убеђивања. Како Сократ вели, „свим великим уметностима треба оштроумља и висока умовања о природи, јер оно узвишено мишљење и у свему пробојна снага зацело одавде улазе у њих" (Платон 1970: 168). Песнички занос који долази од муза уздиже улогу аутора на ниво посредника божанских истина, упркос инхерентним

14 „[...] so gibt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann [...]" (Kant 1921: § 47, 185).

ограничењима подражавања (Исто: 162). У дијалогу *Ијон*, Платон даље развија мисли о божанској инспирацији у стваралачком чину. Контрастирајући божанску интервенцију и уметникову техничку вештину, Сократ напомиње да тумач песме „не може извршавати свој задатак ако не зна шта песник мисли" (Исто: 5–6). Будући да песници не поседују системско, научно знање, они стварају инспирисани музама које их „задишу божанским заносом". Сви добри епски песници „своје лепе песме не певају својом умешношћу него у стању задахнућа и заноса" (Исто: 11). Ова поставка подразумева да поезија није производ чисто рационалне мисли или заната, већ врста *божанскоī лудила*, чиме се потврђује метафизички карактер Платоновог схватања подражавања. Дидро ће, како ћемо видети, чин инспирације описивати у сличном тону, поистовећујући правог уметника са Творцем.

Поред *Федра* и *Ијона*, за поређење са Дидроом кључан је Платонов *Тимај*. Концепцијом Демијурга као градитеља космоса, Платон је, према речима Анице Савић-Ребац, „постао иницијатор једног низа представа које су постале подједнако значајне за општу историју идеја и за историју естетике" (Савић-Ребац 1955: 149). Демијург је представљен као божански рукотворац који уређује свет на основу умне идеје о њему, чиме асоцијација на уметничко стварање постаје очигледна (Исто: 148).[15] Суштина овог процеса изложена је у Тимајевом говору: постанак космоса је спој рада нужности и ума (Платон 1981: 88, 48a). Творац је градио свемир „стављајући ум у душу и душу у тело, како би начинио дело по природи најлепше и најбоље" (Исто: 70, 30b), тежећи да га изједначи са „оним што је у свему савршено" (Исто: 71, 30d). Наумивши да створи „покретну слику вечности, па је, уређујући небо, стварао истовремено и слику вечности која траје у једном, вечиту слику која протиче у складу с бројем, а коју смо ми назвали време" (Исто: 76, 37d). У *Тимају* је концепт мимезиса нераскидиво везан за шири метафизички оквир. Подражавање овде надилази пуку репродукцију и постаје средство кроз које мајстор или занатлија (Демијург) организује хаотичну материју у уређен универзум. Иако Идеје задржавају примат, овај чин стварања се разуме као виши облик подражавања: Демијург имитира вечне Идеје из свог ума, како би унео ред у физички свет, отеловљујући потрагу за истином и лепотом.[16] У Тимајевом говору се

15 Новија запажања Мирка Зуровца оправдавају овакву хипотезу – да се стварање света може узети и као метафора уметничког стварања. Наш теоретичар сматра да је творац космоса у *Тимају* „замишљен по аналогији са земаљским уметником", а не обратно, те да за њега важе „не само онтолошка правила као за било које друго стварање, већ истовремено и етичке и естетичке норме које се обично везују за поезију" (Зуровац 2023: 272, 275).

16 У првом тому своје *Онтолоīије уметносīи* (2023) Мирко Зуровац подсећа да демијуршка концепција уметности није оригинално старогрчка идеја, већ да своје порекло проналази у старој митологији, и то објашњава на следећи начин: „Митски

тако истиче да је створени космос дело ума који је надвладао природну нужност (Исто: 88, 48a).

На томе инсистира и Дидро: прави уметник се издиже изнад природе која дела слепо по нужним законима, стварајући на основу сопствене уобразиље и талента. Платонов поглед у *Тимају* је стога двострук: он препознаје ограничења имитативне уметности, али истовремено афирмише креативну страну подражавања, која је усклађена с универзалним редом.

Док Платоновом Демијургу идеје служе као узор који он непосредно посматра, код Дидроа уметникова стваралачка способност служи превазилажењу природног модела. На овом месту долазимо до одређења појма *ūприроде*, који Дидро употребљава на начин сличан Кантовом. Код Канта, наиме, природна лепота (Naturschönheit) представља „лепу ствар" ("schönes Ding"), док је уметничка лепота (Kunstschönheit) одређена као „лепа представа о једној ствари" ("schöne Vorstellung von einem Dinge" – Кант 1975: § 48, 195). Лестер Крокер, док тумачи Дидроову етику и естетику, уочава овај дуализам и поставља суштинско питање: Какав је „однос између уметника, чији је циљ да отелотвори своју перцепцију лепоте, и спољашње стварности која му изазива ту перцепцију"?[17] На трагу платоновско-аристотеловске теорије и француске класицистичке доктрине, Крокер истиче да Дидроов „уметник мора одабрати 'лепу природу' за подражавање".[18] Шта је, онда, лепа природа?

Уна Поповић у истраживању о природи у савременом контексту естетичког вредновања и искуства, подсећа да је управо поимање природе естетичарима представљало један од основних проблема с којим су се суочили (Поповић 2017: 515). Ни Дидро није могао да заобиђе овај круцијални проблем.[19] У *Разīоворима*

лик демијурга доста верно одражава грчку представу уметника, који не ствара ништа ex nihilo, већ само наставља оно што је природа започела, уважавајући све оно што нам она нуди, уз страсну жељу да је превазиђе. Демијуршка концепција уметности нашла је свој најпотпунији теоријски израз у мишљењу старих грчких филозофа, а нарочито код оних највећих: Платона и Аристотела" (Зуровац 2023: 264).

17 „[...] the relationship between the artist, whose purpose is to embody his perception of beauty, and the outside reality which occasions that perception to him" (Crocker 1952: 67).

18 "What material is proper for the artist? Here Diderot largely follows the consecrated Platonic-Aristotelian theory, embodied in the French classical doctrine. The artist must select 'beautiful nature' to imitate" (Crocker 1952: 67).

19 Појам природе (*la nature*) код Дидроа нема једнозначно значење, већ функционише као динамична метафизичка, естетска и етичка категорија. У физичко-метафизичком смислу, на трагу Спинозе, природа је за Дидроа самодовољна, материјална целина (*le Tout*) у сталном кретању и преображају, лишена трансцендентног творца. У естетици, она се грана на „обичну природу" (емпиријска, сирова стварност пуна случајности) и „лепу природу" (идеални естетски поредак који уметник тек треба да дешифрује и уобличи). У етици пак, природа означава изворни људски нагон и аутентичност, који су често у сукобу с вештачким стегама друштвеног и религиозног морала.

о Ванбрачном сину, Дидроов јунак Дорвал описује песничко узбуђење које подстиче стварање, а које узрокује управо природа (Diderot 2002: 1142). У *Неповезаним мислима о сликарству*, Дидро бележи да је „обична природа служила као први модел уметности" (Исто: 1014), док у *Огледима о сликарству* закључује да у природи нема ничег неисправног (« rien d'incorrect ») и да свако биће јесте „онакво какво мора да буде" (Дидро 1954: 198).[20] Овај вишесмислен појам постављен је у темељ његовог разумевања уметности. Под природом се у Дидроовим списима подразумева како физички свет и скуп његових закона, тако и ментална природа – психо-емотивни доживљај стварности који даје сирову грађу за стварање. Чињеница да је природа први модел уметности не значи да стваралац треба да је дословно прекопира. Касирер повлачи аналогију између научника и уметника, истичући да је, у оној мери у којој је научник „откривач чињеница или природних закона", уметник заправо „откривач облика природе" (Касирер 1978: 187).[21] Управо на овој чињеници инсистира и Герхард Штенгер у студији *Природа и слобода код Дидроа* (*Nature et liberté chez Diderot*, *après l'Encyclopédie*, 1994) и подсећа нас да је француски енциклопедиста разликовао природу и уметност на следећи начин: природа ради слепо и пасивно испуњава законе, док уметник снагом имагинације мења своју скицу и ствара уникатно дело, покренут унутрашњим импулсом (Stenger 1994: 71). Тај моменат је сагласан са хармоничним дејством природне нужности и ума Демијурга у *Тимају*.

Герхард Штенгер уочава две фазе у Дидроовом промишљању подражавања. На почетку своје каријере критичара уметности Дидро је захтевао да „уметник треба верно да имитира природу онакву каква се налази пред његовим очима",[22] да би касније увидео да то није ни могуће ни пожељно (Исто: 43). По њему, прекретницу чини *Салон из 1767*, где Дидро показује да уметност може превазићи природу, а уметник се изједначити с Творцем, и тако француски енциклопедиста позиционира генијално дело изнад саме стварности – што се аргументује на примеру сликара Вернеа (Исто: 43–44). Одступајући од платоновског схватања подражавања у ужем смислу, Дидро се приближава Аристотелу – схвата да уметник више није „издајник" (« traître ») него „реформатор, коректор природе" (« un réformateur, un correcteur de la nature » – Исто: 55).

20 „[...] de tous ces êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être" (Diderot 2000: 467).

21 „The artist is just as much a discoverer of the forms of nature as the scientist is a discoverer of facts of natural laws" (Cassirer 1944: 184).

22 „Au début de sa carrière de critique d'art, Diderot, manquant encore d'expérience et de discernement, exigeait de l'artiste une copie fidèle de la nature qu'il avait sous les yeux" (Stenger 1994: 43).

Ипак, ову хронолошку границу тешко је строго подвући. Дидро и пре 1767. године, у *Расправи о драмској поезији*, увиђа да „поезија тражи нешто што је огромно, сирово и дивље" (Дидро 1954: 162),[23] а у *Огледу о сликарству* закључује да „имитативној уметности треба нечега дивљег, сировог, нечега што чини утисак и што је огромно" (Исто: 233),[24] што може пружити једино песников надахнути дух. У овом *Огледу* он оштро критикује маниризам и учено школско цртање јер одвраћа од истине и природе, истичући да је „дело ствар надахнућа, стваралачког духа, осећања, и то изванредно тананог осећања" (Исто: 203).[25] У Дидроовој мисли су се тако укрстиле класична традиција, која подражавање разуме као копију модела, и струја ближа романтизму, која предност даје стваралачком субјекту који улепшава природу.

Раније у овом раду напоменуто је да је Дидро разликовао две врсте сликара, који подражавају две различите природе. Оно што их разликује јесте способност, тј. природни дар који не може да се научи, а који естетичка мисао одређује као *таленат*, јер један ће се задовољити верним преписом, а други ће, уз помоћ уобразиље, превазићи модел и тражити да га улепша. И док сликари жанра имитирају општу, обичну природу, сликари историје творци су „једне идеалне и поетичне природе" (Дидро 1954: 240).[26] Прекопирати природу не значи створити уметност; дело то постаје тек када је одраз особене визије света. Како примећује Нермин Вучељ у раду „Дидро о опонашању лепе природе", према вајдловском начелу, „природа предлаже, а уметност располаже" (Вучељ 2013: 33). Природа не показује истински идеал; он се налази у главама великих уметника, посредством којих уметност „даље развија и ствара своју природу" (Вучељ 2015: 178–179).

Ово нас доводи до централног Дидроовог начела: улепшавање природе *(embellir la nature)*. Герхард Штенгер Дидроову лепу природу дефинише на следећи начин: „Она није директно видљива, она је чисто идеална, она је *истина* феномена, и уметник је достиже једино путем апстракција, пречишћавања и уопштавања. Реч је о једној поново створеној природи, конструисаној, о једном уметничком идеалу, а не о сировој природи."[27] О овоме Дидро полемише у *Расправи о драмској поезији* (*Discours sur la poésie dramatique*, 1758), када

23 „La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage" (Diderot 2000: 1331).

24 „Il faut aux arts d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme" (Diderot 2000: 498).

25 „C'est l'ouvrage de la verve, du génie, du sentiment et du sentiment exquis" (Diderot 2000: 471).

26 „[...] le créateur d'une nature idéale et poétique" (Diderot 2000: 503).

27 „Quant à la « belle nature », celle-ci n'est pas directement observable, elle est purement idéale, elle est la vérité des phénomènes, et l'artiste n'y parvient que par voie d'abstraction,

каже да је песник „од природе добио, на једном вишем ступњу, способност која разликује човека стваралачког духа од обичног човека, и овога последњег од човека без памети: способност уобразиље, без које се говор своди на механичку навику да се примењују комбиновани звуци“ (Дидро 1954: 126).[28] Стваралац је ту да из контакта са животом црпе материјал и оне догађаје који му могу послужити за даље уметничко обликовање, и на тај начин он даје једну особену визију живота. Вељко Корач, у предговору за издање Дидроових списа о уметности код нас, напомиње управо то како се француски просветитељ трудио да се ослободи натурализма, који је у „самој суштини теорије подражавања“ и како је упорно понављао да „подражавање природи није одблесак чулног модела, већ транспозиција природе, у којој човек открива идеални модел“ (Корач 1954: XXXII). Дело зависи од генија који грађу из стварности филтрира и обликује према уобразиљи. Оно што се налази у његовом уму, Дидро одређује као *идеални модел (modèle idéal)* на основу којега се прониче у саме дубине људске природе, где се крију сцене које превазилазе „обичан живот“, да би тек онда уметник могао да створи дело. Када говоримо о идеалном моделу, аустријски дидролог Штенгер напомиње да „није реч о стварању *ex nihilo*, већ да се ради о менталној конструкцији која се заснива на конкретним и посматраним феноменима у природи“.[29]

Дидроов идеални модел, развијен у *Парадоксу о глумцу* и *Салону из 1767*, функционише као теоријски пандан Платоновој Идеји. Као што не постоје Платонове Идеје у физичком свету, тако ни идеални модел не егзистира у сировој природи; он припада заједници која је видљива само очима ума. У *Парадоксу о глумцу* наводи се да постоји јасна „даљина од дела до модела колико од модела до идеалнога“ и да би сликар на тему Лепоте могао да наслика само лепу жену, али не и саму Лепоту (Дидро 1954: 64; Diderot 2000: 1400). Стога, за Герхарда Штенгера нема дилеме: „једино уметник који се усмерава идеалном

d'épuration et de généralisation. Il s'agit d'une nature recréée, construite, d'un idéal artistique et non de la nature brute“ (Stenger 1994: 46).

28 „Il a reçu de la nature, dans un degré supérieur, la qualité qui distingue l'homme de génie de l'homme ordinaire, et celui-ci du stupide: l'imagination, sans laquelle le discours se réduit à l'habitude mécanique d'appliquer des sons combinés“ (Diderot 2000: 1300–1301).

29 „Le modèle ideal n'est donc pas considéré par Diderot comme une création *ex nihilo*, mais comme une construction mentale ayant pour base des phénomènes concrets et observables dans la nature“ (Stenger 1994: 66).

У својој студији о *Природи и слободи код Дидроа*, Штенгер се запитао о Дидроовом идеалном моделу и закључио како је Дидро превасходно елаборисао концепт идеалног модела зато што је трагао за мером, за некаквим моделом који се налази ван уметника, а који би му дозволио да заснује објективне појмове истинитог, доброг и лепог. Међутим, касније, када се ослобађао објективистичког доживљаја уметности, идеални модел, тако, није схваћен као „апсолутни судија“ („juge suprême“), већ једино као „савршени модел за опонашање“ („modèle parfait à imiter“ – Stenger 1994: 53).

моделу може бити схваћен као истински стваралац“.[30] Штавише, Нермин Вучељ проширује овај контекст и сматра како се код Дидроа може говорити о два модела, па их објашњава на следећи начин: спољни модел долази из природе и он служи као скица, док је „унутрашњи модел у основи уметничког опонашања“ (Вучељ 2015: 179). У *Видовима Дидроове естетике* (*Aspects de l'esthétique de Diderot*, 1964) Ханс Мелбјерг поводом Дидроовог идеалног модела прецизира: он не постоји само теоријски, већ и практично, „он представља збир уметникових претходних искустава“.[31]

Иако су природа и живот код Дидроа врело сваке инспирације (Финци 1946: XLVII), његово схватање подражавања осцилира између објективизације (у виду природе као почетног модела) и субјективизације (кроз снагу уметника који ту природу улепшава). Улепшавањем се, како то закључује наш дидролог, надилази почетни узор, што значи слободно располагање материјалом и стварање нове емотивне стварности (Вучељ 2013: 34; 2015: 180). Туниски професор Амор Шерни сматра да се Дидроова мисао налази између два незаобилазна концепта уметности: *имитирања*, *опонашања* (imiter) и *стварања* (créer), јер његово „дело је у стању не само да прилагоди ова два концепта уметности, већ и да превазиђе разлику која их наводно раздваја“.[32] Из тог разлога поменути Крокер напомиње да је природа предмет опонашања, али да је уметност креативност, процес *усавршавања* (“process of *perfectionnement*” – Crocker 1974: 71), на основу чега закључује да је „уметност, за Дидроа посебна људска манифестација универзалног и свеприсутног закона који управља свим природним процесима, тј. тежња да се створе уређене и сложеније структуре“.[33]

5. Закључак: синтеза и границе миметичке традиције

Универзум је код Платона хармонично Све, вођено небом чистих идеја; код Дидроа универзум је такође *Све*, или *le Tout*, али где господаре природни закони. Код Платона чулни свет је деградација идеје, пролазан и несавршен, а појаве су сенке, симулакрум чистих Идеја. Код Дидроа постоји двоструко виђење природе: он потврђује,

30 „[...] ce n'est que l'artiste se conformant à un modèle idéal qui doit être considéré comme un véritable créateur“ (Stenger 1994: 50–51).

31 „Le 'modèle idéal' n'a pas seulement une existence théorique, mais comme le précise le *Salon de 1767* de façon décisive, il constitue la somme des expérriences artistiques précédentes“ (Mølbjerg 1964: 164).

32 „[...] l'œuvre de Diderot est en mesure non seulement d'acueillir ces deux conceptions de l'art, mais aussi de résorber l'écart qui est censé les séparer“ (Cherni 2002: 126).

33 „Art, for Diderot, is the peculiarly human manifestation of the universal and omnipresent law that governs all natural processes, the tendency to bring into being ordered and more complex structures“ (Crocker 1974: 73).

скоро као Платон, да постоје, прво, општа природа чулног света (место феномена и фантома) и, друго, лепа или идеална природа, која не постоји стварно, већ само у уму песника. Према томе, у њиховим списима присутна су два модела подражавања: имитирање лепе идеалне природе коју уметник узима као идеални модел (код Дидроа), односно Идеје (код Платона), и имитирање феноменолошке природе која је, према речима Нермина Вучеља, увек *портретска копија*. Пошто Дидроов универзум није дуални, све се дешава у једном свету, а уметник у природи проналази узор који може да савлада и надвлада. Лестер Крокер је писао како, за Дидроа, естетичко искуство које нам пружа уметност није аутономно и у себе затворено, већ да је оно реакција на природни, метафизички и морални свет, а да емоција коју осећамо док посматрамо уметничко дело није уметникова емоција, већ она долази из његове представе стварности (Crocker 1974: 71).

Анализа изложена у овом раду показује да структура стваралачког процеса открива дубоки парадокс у релацији између Платонове космологије и Дидроове естетике. Док Платонов Демијург у *Тимају* делује „одозго ка горе", преводећи трансцендентне Идеје у уређену физичку природу, Дидроов уметник се креће у супротном смеру, односно „одоздо ка доле". Код Платона, Демијург уноси ред у хаос тако што материју обликује према вечним идејама. Дакле, космолошко стварање јесте подражавање, али оно производи саму физичку природу. Природа је овде резултат уметничког чина Демијурга, тј. Бога. Код Дидроа смер је обрнут, али је логика иста: смртни уметник почиње од физичке природе (која делује слепо и нужно), па је снагом уобразиље „пречишћава" и доводи у стање естетског реда. Дидроов уметник заправо ради исто што и Платонов Демијург, само у супротном смеру: Демијург од идеалног прави материјални свет (космос), а Дидроов геније од хаотичног материјалног света прави идеално уметничко дело. Тиме се подражавање, посматрано кроз призму оба аутора, коначно ослобађа пасивности и трансформише у суверени чин естетског уобличавања, који успоставља тријумф људског ума над слепом нужношћу материје.

У том смислу, крајње исходиште и крајњи резултат естетског феномена код обојице аутора су истоветни, иако се до циља крећу другачијим стазама. За праву уметност код обојице је потребно неколико заједничких састојака: замишљени модел, таленат, надахнуће и техничко умеће стваралачког субјекта. Стога, закључци које подвлачи Јелена Пилиповић у раду „Платон песник" (2007), када каже да је поезија код Платона „испреплетена са божанским на врло конкретан начин: као надахнута, реч песника је заправо медиј кроз који божанство присуствује свету" (Пилиповић 2007: 34) – у потпуности важе и за материјалисту Дидроа.

Извори

Didro, Deni. *Odabrana dela*. Prev. Raško Dimitrijević i Haim Alkalaj. Beograd: Državni izdavački zavod Jugoslavije, 1946.

Diderot, Denis. *O umetnosti*. Prev. Radmila Miljanić. Beograd: Kultura, 1954.

Diderot, Denis. *Le Rêve de d'Alembert*. In: *Œuvres – Philosophie* (tome I). Éd. Laurent Versini. Paris: Robert Laffont, 1994.

Diderot, Denis. *Œuvres – Esthétique/Théâtre* (tome IV). Éd. Laurent Versini. Paris: Robert Laffont, 2000.

Diderot, Denis. *Le Neveu de Rameau*. In: *Œuvres – Contes* (tome II). Éd. Laurent Versini. Paris: Robert Laffont, 2002.

Diderot, Denis. *Les bijoux indiscrets*. In: *Contes et romans*. Éd. Michel Delon. Paris: Gallimard, 2004.

Platon. *Ijon. Gozba. Fedar*. Prev. Miloš N. Đurić. Beograd: BIGZ, 1970.

Platon. *Timaj*. Prev. Marjanca Pakiž. Beograd: Mladost, 1981.

Platon. *Država*. Prev. Albin Vilhar i Branko Pavlović. Beograd: BIGZ, 1993.

Литература

Baumgarten, Aleksander Gotlib. *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*. Prev. Aleksandar Loma. Stručna redakcija, predgovor i napomene Milan Damnjanović. Beograd: BIGZ, 1985.

Cassirer, Ernst. *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New York: Doubleday anchor books, 1944.

Cassirer, Ernst. *Ogled o čovjeku. Uvod u filozofiju ljudske kulture*. Prev. Omer Lakomica i Zvonimir Sušić. Zagreb: Naprijed, 1978.

Cherni, Amor. *Diderot, l'ordre et le devenir*. Genève: Droz, 2002.

Crocker, Lester. *Two Diderot Studies: Ethics and Esthetics*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1952.

Crocker, Lester. *Diderot's Chaotic Order. Approach to Synthesis*. New Jersey: Princeton University Press, 1974.

Đokić, Radoslav. *Istorija estetike*, knjiga I. Beograd: Službeni glasnik, 2008.

Finci, Eli. „Život i delo Deni Didroa", predgovor. U: Deni Didro. *Odabrana dela*. Beograd: Državni izdavački zavod Jugoslavije, 1946.

Hartman, Nikolaj. *Estetika*. Prev. Milan Damnjanović. Beograd: BIGZ, 1979.

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. In: *Sämmtliche Werke. Ästhetische und religions-philosophische Shriften*, sechster Band. Hrsg. Felix Gross. Leipzig: Inserlverlag, 1921.

Kant, Imanuel. *Kritika moći suđenja*. Prev. Nikola Popović. Beograd: BIGZ, 1975.

Korać, Veljko. „Filozof i estetičar Deni Didro“, predgovor. U: Deni Didro. *O umetnosti*. Beograd: Kultura, 1954, V–XXXIX.

Maguire, Joseph. “The Differentiation of Art in Plato’s Aesthetics”. In: *Harvard Studies in Calssical Philology*, 68. Massachusetts: Harvard University Press, 1964, 389–410.

Mølbjerg, Hans. *Aspects de l’esthétique de Diderot*. Trad. Ernst Rehben. København: J. H. Schultz Forlag, 1964.

Pilipović, Jelena. „Platon. Pesnik“. U: *Theoria*, 50 (3). Beograd: Filozofsko društvo Srbije, 2007, 29–38.

Popović, Una. „Platonova teorija umetnosti i obrazovanja: uloga dijaloga u obrazovanju za filozofiju“. U: *Theoria*, 56 (1). Beograd: Filozofsko društvo Srbije, 2013, 119–134.

Popović, Una. “Aesthetics of Nature in Contemporary Context”. In: *Synthesis Philosophica*, 66 (2). Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 2018, 515–526.

Roy, Marie-Luise. *Die Poetik Denis Diderots*. In: *Freiburger Schriften zur Romanischen Philologie*, Band 8. München: W. Fink Verlag, 1966.

Savić-Rebac, Anica. *Antička estetika i nauka o književnosti*. Beograd: Kultura, 1955.

Stenger, Gerhardt. *Nature et liberté chez Diderot après l’Encyclopédie*. Paris: Universitas, 1994.

Trousson, Raymond. ”Diderot lecteur de Platon”. *Revue Internationale de Philosophie*, Vol. 38, No. 148/149 (1/2), DIDEROT ET L’ENCYCLOPÉDIE (1784–1984) (1984). Institut of Philosophy: Brussels.

Vučelj, Nermin. *Didro i estetika*. Niš: Izdavački centar Filozofskog fakulteta, 2015.

Zurovac, Mirko. *Ontologija umetnosti*, tom I. Beograd: Službeni glasnik, 2023.

*

Вучељ, Нермин. „Дидро о опонашању лепе природе“. *Анали Филолошког факултета*, књига XXV, св. 1. Београд: Филолошки факултет, 2013, 33–46.

Грубор, Небојша. *Лепо, надахнуће и уметност подражавања. Студије о Платоновој естетици*. Београд: Плато, 2012.

Ђурић, Милош Н. *Историја хеленске етике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

Кроче, Бенедето. *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика*. Прев. Винко Витезица. Београд: Космос, 1934.

Milan N. Janjić

Entre idée et nature: la représentation chez Diderot et Platon

Résumé

La question de la mimesis, ou de la représentation et de l'imitation, dans le processus de la création artistique a attiré une attention particulière des philosophes de l'art depuis l'époque antique. Chez Platon, où prévaut une condition ontologique d'un univers dual, la poésie, en tant qu'art mimétique, possède un statut limité et dépend de l'Idée pure, non créée et immuable. Elle n'est, en tant que partie du monde sensible, subordonnée au monde des Idées, qu'une « ombre d'ombre ». Au XVIII[e] siècle, Denis Diderot se demande si l'artiste n'est qu'un simple imitateur ou s'il peut créer une œuvre originale selon un modèle intérieur, transcendant ainsi la nature même. Selon la conception de l'imitation, ces philosophes nous offrent des réponses différentes concernant les portées et l'essence de l'art en tant que fiction autonome, ainsi que de la nature comme l'un des modèles dans la création. Bien que des différences évidentes apparaissent dans la compréhension de l'imitation chez Platon et Diderot, il existe également des similitudes esthétiques, qui seront établies dans cet article par une analyse comparative de ce concept dans leurs écrits.

Mots-clés: Platon, Diderot, imitation, représentation, Idée, Nature, belle nature, modèle intérieur, poète, esthétique

Примљено: 21. 12. 2024.
Прихваћено: 15. 5. 2026.

ORCID 0009-0002-4794-4992
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.8

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
оригинални научни рад
792.01:316.77
792.01:130.2
53 Бом Д.
792.071/.072 Вујић Ј.

Петар ГРУЈИЧИЋ

pgbarbarin@gmail.com

Академија уметности,
Нови Сад

ТЕАТАР (БЕЗ) ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ

Апстракт: У првом делу текста се, у основним цртама, представља теорија дијалога Дејвида Бома и предлажу могућности њене позоришне примене. Инспирисан открићима из квантне механике, чувени физичар објашњава дијалог као струју значења која тече између учесника, док уобичајено схваћену вербалну конверзацију види само као ограничен оквир, чак супротност правом дијалогу. Позоришне импликације ове теорије сматрамо подстицајним не само у истраживањима театарске комуникације као активног информационог поља, већ и у областима попут позоришне историографије. Нарочите погодности видимо у реконструкцији почетних фаза у развоју појава, где се најлакше уочавају разлике у нивоима извођача, публике и драмског теста, такође схваћених као учесника у шире схваћеном дијалогу. Као пример нудимо опус Јоакима Вујића с почетка 19. века, и његове теме, као и ограничен домет њиховог пласирања. Разлоге овог неуспеха тражимо пре свега у Вујићевим настојањима да механички примени један средњоевропски, просветитељски позоришни модел, чије теме публика није сматрала блиским. На другој страни, Вујићево комплексно театарско искуство, понекад и на нивоу лошег укуса, открије нам неочекиване потенцијале на другој страни, у приказима људске глупости као основама једне комуникације чију сложеност тек данас успевамо да уочимо.

Кључне речи: дијалог, културни идентитети, просветитељство, позоришна историја, колонијализам, репертоарска политика

Потекла из области природних наука и примарних компетенција аутора, књига чувеног физичара Дејвида Бома *О Дијалогу* (прва издања објављена су 1990. године) до данас једва да је разматрана у теорији драмских уметности. Разлог ових оскудних интересовања је и у томе што се опис дијалога који нуди Бом битно разликује од устаљених схватања о дијалогу као разговору две или више особа.

Основу својих запажања Бом проналази већ у етимологији грчке речи *диалогос:* „*Логос* значи ’реч’, или у нашем случају ’значење речи’“, док „*диа* значи ’кроз’ а не ’два’“, на основу чега чувени научник извлачи закључак:

> Дијалог може бити између било којег броја људи. Чак и једна особа може имати осећај дијалога у себи, уколико је дух дијалога присутан (Bohm 2004: 6–7; даље бележимо само страницу овога издања књиге).

Зато Бом дијалог објашњава пре свега као *струју значења*, која се јавља у свим групама људи, стварајући између њих мање-више невидљиво ткиво које обично називамо „духом дијалога“. Садржајно и методолошки, запажања су изведена из посматрања феномена у квантној механици, али и услед потребе да се истраже начини у превазилажењу субјективних образаца комуникације, пре свега услед открића да ови обрасци имају заправо супротне последице од жељених, тј. да пре или касније укидају комуникацију – и стварају конфликте чак и између истомишљеника.

Током последњих деценија ова запажања инспирисала су разне области истраживања и практичне примене, у међувремену поставши толико богата и сложена да ћемо овом приликом дотаћи само она која нам нуде јасне позоришне аналогије, међу којима издвајамо одлике сценског дијалога, могућности реконструкције у позоришној историографији, као и питање о културним идентитетима као актерима позоришне комуникације. Кад кажемо одлике сценског дијалога, мислимо пре свега на однос говорног текста и подтекста, у светлу Бомових схватања о дијалогу као путу до утврђивања кохерентних истина, где искази обитавају не само на изреченом, већ и на нивоу „који се може измерити само осећањима“ (16), а све на основама „претпоставки које *пређутно* погађају цело значење онога што се ради“ (22). Као и у позоришту, ово нарочито важи за групе људи и њихове културне обрасце, јер:

> Ако имамо заједничко значење, онда оно тече међу нама; држи групу на окупу. Тада је свако осетљив на све нијансе које се дешавају около, а не само на оно што се дешава у његовом уму (46).

Зато се надиндивидуални карактер сваког дијалога тиче и групних идентитета који не обухватају само познате, већ и прећутане садржаје, па чак и оне о којима учесници немају никакве, или имају чак погрешне податке (баш попут речи *дијалог* чије је значење, по Бому, управо супротно од оног које користимо у свакодневној употреби).

Бом наводи и најчешће врсте ограничења за успостављање дијалога као последици природе човековог мишљења. Ту посебно издваја одсуство кохеренције, које узрокује расејаност и фрагментацију чији су корени дубљи: „а то је да је мисао веома активна, али процес мисли да не ради ништа – да вам говори само како ствари стоје“ (10–11). Одсуство кохеренције настаје и у помешаности нивоа дословних и укључујућих мисли као двама опречним облицима мишљења, где „буквална мисао тежи да буде фрагментарна, док укључујућа мисао тежи да ствари обједини“ (99). Ове две врсте мишљења су и међузависне – јер тек у присуству дословног резоновања долазимо у позицију да уочимо појаву другачијег мишљења, онога које је обдарено способношћу самопосматрања и утврђивања чињеница.

У области театра, један од основних Бомових постулата – „Мисао је у константном стварању проблема на начин којим покушава да их реши“ (29) – препознајемо у различитим видовима, попут мотивације драмских ликова, постизања сценских ефеката различите врсте, као и у конструкцији драмских заплета. Ове видове најлакше уочавамо у комедији, али их налазимо и у осталим жанровима. Такође их затичемо у приказима комплексних психолошких мотивација, нарочито поводом немогућности да лик тренутно изрази своју комплексну намеру, мисао или стање. Иако се, по Бому, ради о врсти обмане коју имплицира сваки механизам мишљења, у екстремном виду га нарочито препознајемо као одлику буквалног резоновања, својственог особама које у обичном животу сматрамо недовољно интелигентним, тј. глупим, слабоумним или чак лудим. Но управо такав низак начин резоновања технички је неминовно скопчан са знатним умећем сценског представљања, што је приметио још Хајнрих фон Клајст у свом познатом тексту „О постепеном настајању мисли током говора“. Немачки класик наводи чест парадокс да, ако је представа-исказ у свакодневним околностима збркано или нејасно изражена, „из тога се још не може извући закључак да је она нејасно и замишљена; пре би и лако могло бити да су најзбрканије изражене представе најјасније замишљене“ (Клајст 1964: 452). У том смислу Клајст указује на потешкоће у вербалним артикулацијама, које се не одвијају синхроно са процесом мишљења, наводећи пример питања о држави, које се поставља искусном правнику; свестан комплексности адекватног одговора, овај ће имати потешкоће да га одмах изрази док, на супротној страни, „само они сасвим простачки духови, људи који су још научили напамет шта је држава а већ сутрадан то заборавили, биће овде необично брзи на одговору“ (Клајст 1964: 453).

Бомова размишљања о дијалогу су, током последњих деценија, инспирисала богату праксу „решавања проблема“ у разним областима, почев од психотерапије, дипломатије, научних истраживања или корпоративног управљања. Театарске импликације су, међутим, још увек слабо разматране, претећи да доживе судбину Михаила Бахтина чије се схватање дијалога као полифоније наративних гласова показало као изузетно продуктивно у теорији прозе и текстологији, али недовољно у театрологији. Ипак, Бомова концепција нуди бројне позоришне аналогије, нарочито имајући у виду да се бави посматрањем процеса мишљења међу учесницима чији број може варирати. Појава унутарње мисли са једног вишег интелигибилног нивоа (Бом користи израз *propioception thought* – мисао која је у акцији свесна сама себе), баш као и у позоришту, могућа је само у групама људи, у околностима препознавања „сличности потешкоћа унутар група са конфликтима и некохерентним мислима унутар појединца“ (24). Такве аналогије су заправо честа позоришна

инспирација, чак врста метафоре читаве театарске уметности као огледала, нарочито у околностима вербалне суспензије или блокаде која помаже да – и на сцени и у публици – унутарња мисао постане могућа, „да створи огледало које ће да види резултате ваше мисли“ (29).

Смисао дијалога је, дакле, у дељењу садржаја око којих не постоји почетна сагласност, а зарад појаве новог квалитета – „клице микрокосмоса или шире културе“. Ово је сасвим другачије од дијалога као уметања наших мисли у размишљања других људи, и обратно (као, иначе, често навођен пример код Бахтина), већ пре са идејом активног информационог поља које одређују нивои интелигенције учесника или, прецизније речено, њихови интелигибилни потенцијали.

Бомов следбеник и теоретичар дијалога Ентони Блејк ово повезује са Бомовом идејом активне информације „на основу које можемо видети дејство из самог информативног поља, идеје коју у психоаналитичкој традицији поједини кругови изражавају као да су то мисли које чекају да буду изречене“ (Blake 2015: 71). Ова реалност неизречених мисли уједно нам отвара и питање о културним идентитетима учесника, који се не тичу само већ утврђених, њима познатих садржаја и одлика, већ и оних који тек треба да се уобличе. У том смислу, дијалог се јавља као трансформишућа сила, где способност учесника да сопствени идентитет доведу у питање постаје кључна. „Веома је важно да видимо како нам наша култура даје погрешан траг о мислима и осећањима“ (61), запажа Бом на помало узнемирујући начин, поводом чега наслућујемо да и културни идентитети могу бити вид прећутног знања чијег дејства нисмо потпуно свесни – попут вожње бициклом: умеће којим владамо али не знамо да га опишемо.

На другој страни, дијалог отвара простор за појаву унутарње мисли која је једина у стању да опише ове процесе, задирући у области које обично називамо подсвесним, архетипским, митским, имплицитним, синхронијским и сл. По Бому, унутарња мисао исходи управо из ових, нама невидљивих области, и баш као свака класична драмска радња презентује фазе свога одвијања.[1] Код театролога ова појава одмах буди асоцијације на метатеатар и његове различите перспективе „позоришта у позоришту“. Ситуација у којој неко позади, скривен, „посматра шта није у реду, али није примећен“ (95), такође нас интригира и на плану позоришне историографије, пре свега због спознаје да свака позоришна појава у сопственом добу

1 Бомова књига обилује запажањима о прећутном знању и његовим парадоксима, међу којима издвајамо: „Физички, прећутно знање је тамо одакле акција потиче. Физичка промена зависи од промене прећутног одговора“ (90); „Увид перцепције мења целу ствар чак и на хемијском нивоу – мисао није у стању да посматра себе, али то тражи од појединца“ (95).

одражава своје потенцијале у најмање троструком виду: на нивоу текста, на нивоу изведбе и на нивоу публике – где ове нивое такође схватамо као учеснике у димензији једног још већег дијалога. Ови се потенцијали, међутим, скоро никада не поклапају потпуно: ма колико да је сценски функционално написан, текст драме никада у потпуности не кореспондира с потенцијалима извођача и публике, док хоризонт очекивања публике не прате ниво изведбе и текста, баш као што, најпосле, и извођачи ретко кад идеално балансирају своје потенцијале у односу на окружење. Најбољи пример овога су драмски класици чији текстови резонирају у различитим временским и просторним координатама публике и извођача, стотинама година након што су написани, понекад чак и боље него код савременика. Позоришну историографију то чини посебно сложеном сфером јер несихронизовани, некомплементарни потенцијали у театру увек дају прилике за нова балансирања у наредним генерацијама, где повољан развој једне области, на пример глуме, може да погрешно асоцира на једнако повољно стање у другим областима, попут драматургије или социјалних статуса учесника.

Колико ту ситуација може бити сложена показује нам чувена студија Пола Рикера *Време и ӣрича*, чија су разматрања постала незаобилазна за све текстовне реконструкције прошлости. Стога и ми преузимамо Рикерову основну поставку о три врсте мимесиса, инспирисане Аристотеловом *Поеӣиком* и схватањима о трострукој димензији времена код Светог Августина, а тичу се текста (мимесис I), његове рефигурације кроз нарацију (мимесис II), као и домена перцепције која се довршава у читаоцу (мимесис III). Основна трансформација одвија се, заправо, у фази мимесиса II, који „црпи своју интелигибилност из своје способности посредовања, односно вођења од исходишта до одредишта текста, преображавања исходишта у одредишта путем моћи конфигурације“ (Рикер 1993: 74). У сфери театра, Рикерову троструку схему скоро да потпуно можемо довести у раван са драмским текстом (мимесис I), његовом изведбом (мимесис II) и рецепцијом публике (мимесис III), а који се у театру увек одигравају у садашњем тренутку изведбе и њеног информационог поља. Верујемо да овакав приступ, између осталог, може бити подстицајан за многе историографске реконструкције, где откривене разлике између презентованог и репрезентованог, у свом квалитету и садржају поседују могућност осветљавања једне потпуније слике прошлости, слично околностима у којима – да се послужимо једним од Бомових поређења – откривамо шта ради мађионичар при изведби својих трикова.

Историографска реконструкција коју нудимо као пример активног информационог поља у позоришту тиче се настанка српског театра у 19. веку, и његовог родоначелника Јоакима Вујића. Зачетке

театарских појава видимо као посебно погодне за ову врсту истраживања, нарочито када се ради о појави врхунских остварења у наизглед неповољним друштвеним или техничким условима – што Вујићев театар, због својих драматуршких недостатака, свакако није био. На предстојећа разматрања потакла нас је и недавна појава Вујићевих сабраних дела (Стеријино позорје, 2022), те, након пуна два века, први пут указана прилика да се осведочимо у драмски опус по обиму и разноврсности без преседана у националној култури. Реч је о публиковању до сада сачуваних 17 од укупно 28 познатих наслова из Вујићеве заоставштине, махом превода или посрба, чије су компаративне анализе у односу на изворнике углавном већ истражене.[2] Овако објављене драме су такође добар пример сваког опуса да у сопственом квантитету одрази својства аутономног дискурса, монаде чије се особине међусобно тумаче или допуњују, али и као пример који оличава свака позоришна ситуација у датом историјском контексту, у њеним (не)уједначеним извођачким и рецепцијским потенцијалима. Код Вујића затичемо изузетно идентитетско шаренило тема и жанровских приступа, који нам, између осталог, отварају и начелна питања о постојаности, извору и садржају културних идентитета уопште. Као методолошки узор, капитално дело Ерике Фишер-Лихте *Историја европске драме и театра* (1990) нуди нам примере развоја културних идентитета као импресивну трансформацију колективне и индивидуалне психе у трајању од преко два миленијума, док се у нашем разматрању крећемо у знатно скромнијим оквирима епохе просвећености, у зони средњоевропских културних модела на основу којих су настајала сва српска позоришта у 19. веку, па и она чији је рад обележио Вујић.

Осим великог броја драмских наслова, Вујићев опус видимо као подесан материјал за предстојећа испитивања и због његових просветитељских, дидактичних тежњи. Ипак, Вујићеви просветитељски пориви нису ни близу толико вишеслојни као што ће то бити код Јована Поповића Стерије, на шта нам посредно указује и то да драматичар у својој сценској терминологији није користио темин „позорје“, а чија етимологија већ сама по себи асоцира на активност фокусиране пажње, о којој смо нешто већ говорили поводом Бомовог схватања унутарње мисли, док је Вујић у приређивању својих текстова користио махом неутралне термине, попут „исход“ и „јавленије“.[3] На другој страни, све време имамо у виду и то да културна

2 Компаративним истраживањима о Вујићевим узорима бавили су се многи наши историчари и театролози, међу којима је најпознатији био Павле Поповић у својим класичним радовима *Српска комедија у XIX веку* (Београд 2001), и *Нештампане драме Јоакима Вујића* (Београд 1905), као и Б. Ковачек, П. Марјановић, Д. Рњак и Д. Михајловић у зборнику *О театарском делу Јоакима Вујића* (Нови Сад 1988).

3 Термин позорје у техничком смислу, у својим драмама први користи Лазар Лазаревић, док га Стерија касније користи у једном обухватном, надограђеном смислу – видети: Грујичић 2022.

историографија Вујићу није доделила високо место; штавише, у њој затичемо и једну од најстрожих констатација уопште, ону Јована Скерлића да је Вујић „слаб као писац, смешан као личност“, као и то да су о оснивачу нашег театра „савремени српски писци судили горе но и о једном од познатијих старијих“ (Скерлић 1967: 150). У прилог таквих оцена говори и знатно биографско наслеђе о Вујићу, творећи један осебујни портрет чије ћудљиве, недоличне стране нису сакривали чак ни они који су га интелектуално уважавали. У светлу предстојећих разматрања, и ове биографске податке настојимо да не изгубимо из вида, тим пре што је Вујић био наш први и до данас последњи тотални позоришни аутор који је, као организатор, писац, преводилац, глумац и редитељ, у једној личности обједињавао све основне позоришне делатности.

Различите културне идентитете у Вујићевом театру пробаћемо да разврстамо на основу тема његових драмских текстова и афинитета публике, дакле на основу онога што смо у театарском преводу Рикерове схеме означили као мимесис I и мимесис III. Пре свих, у Вујићевом опусу се наглашено истичу драме о драстичним цивилизацијским разликама тадашњег доба, кроз теме о „племенитим дивљацима“, урођеницима или робовима који се у одбрани од својих европских поробљивача приказују као трагичне жртве, али и као морално супериорне особе. На нивоу рецепције, међутим, упадљиво је да се радња ових комада одиграва у амбијентима који не иду у прилог поистовећења код Вујићеве публике. И не само његове: за већину студената историје позоришта увек је немало изненађење када схвате да први позоришни комад изведен на српском језику, *Крешталица* Јоакима Вујића из 1813, обрађује и тему расне дискриминације над Афроамериканцима, иначе потпуно одсутне из наше националне културе до данашњих дана. Антиколонијална тема је у овој драми највише пласирана кроз лик црнца Ксурија – роба, заправо слуге Јоакима, сина-повратника у дом Бошка Павича. Ксуријева драмски најактивнија улога у комаду, те његова продаја папагаја, која везује напоредне токове драме, најпосле доводи до једног свеопштег препознавања и срећног свршетка. Ксуријева доброта, оданост и захвалност због избављења од ужасног ропства – али и заступљеност народног језика у његовим репликама, за разлику од „грађанског“ стандарда у говору осталих ликова – чинили су га вероватно најпопуларнијим ликом драме, приликом извођења.

Међу несачуваним Вујићевим рукописима помиње се још и превод драме Густава Хагемана *Селико и Бериза или Љубав између Неīри*, по чијем наслову закључујемо да су главни ликови такође били црнци. Проблем расне дискриминације обрађују и *Неīри или љубав ко сочеловеком својим*, комад који осуђује трговину робљем и бездушну експлоатацију на једном средњоамеричком острву крајем 18. века. Упркос потреби да се морално жигоше експлоатација људи

у име лажне цивилизованости, Вујић је ипак свестан недовољног предзнања публике о овоме проблему. Тако у предговору *Негрима* он указује да се црнци у српском језику погрешно називају Арапима, док поједина места у драми настоје да феномен колонијалног ропства у Гвинеји чињенички реконструишу у конкретним историјским и географским координатама (Вујић 2022: 497). Али упркос посезању за овом врстом едукације, поједине реплике слуте као да ни сам писац није увек осећао јасну разлику између Афроамериканца, Арапа, Индијаца или Индијанаца. Слично је и са профилима њихових тлачитеља, освајача или робовласника, међу којима није увек лако разабрати њихову етничку припадност, као ни колонијалне руте на широким потезима између Северне Америке, Енглеске, Француске или Шпаније. Иако теме о племенитим дивљацима, колонизацији и ропству одражавају просветитељски светоназор аутора, данас се најпре поставља питање којој публици су се такве теме обраћале. Текући, изузетно бурни друштвени и историјски контекст антитурских устанака на почетку 19. века могао је да овим комадима подстакне само удаљене, мутне асоцијације међу српском публиком с обе стране границе Хабзбуршке монархије. Наша зачуђеност је утолико већа због спознаје да је овим драмама Вујић промовисао и нову уметност позоришта међу сународницима – чије је скромно или непостојеће театарско искуство било упоредиво управо с (не) познавањем чињеница о колонијализму онога доба. Још удаљенија је овој публици морала бити и идеолошка оптика оригиналних аутора, махом Аустријанаца и Мађара, чије је текстове Вујић за сцену преводио и посрбљивао: Хабзбуршка монархија тада није била колонијална сила, па стога назиремо и намере да се оваквим репертоаром искаже критика, чак врста моралне надмоћи над оним европским државама и културама које се нису либиле колонијалних подухвата.

Теме колонијализма и „племенитих дивљака" приказује више Вујићевих драма, међу којима је и његов први објављени комад из 1805, *Фернандо и Јарика*. Радња се одиграва на једном од америчких острва и приказује сусрет бродоломника са урођеницима, при чему се рађа љубав између насловних јунака – урођенице и освајача. Мелодрама се одиграва под сенком масовних погибија невиних жртава-домородаца, који исповедају наивну, пацифистичку веру да „за највеће безакоње држимо кад су људи између себе непријатељи" (Вујић 2022: 49). И овде смо затечени Вујићевим одабиром теме и невеликим изгледима да њоме побуди јаче интересовање публике, у то време заокупљене ништа мањим, али реално опипљивим опасностима у текућим устаничким и постустаничким временима. У том светлу чак бизарно звучи податак да је ова посрба о егзотичним поднебљима и тамошњим неприликама изведена приликом свечаног проглашења Сретењског устава у Крагујевцу 1835. Прикладан

повод, као и познати члан из Устава да „Сваки роб који крочи на српско тло, постаје слободан човек“, ипак не изгледа као довољан разлог да се на позоришној сцени изгласи велики контраст између текућих догађаја, радње комада и интересовања публике.

Сусрет различитих, међусобно конфронтираних културних идентитета у линималној сфери театра инспирисаће Вујића до краја каријере, па и у његовом последњем тексту, преводу Коцебуове драме *Ла Перјуз или великодушје једне дивје* (1834), о трагичној љубави француског официра и уроћенице на неком од океанских острва. Захваљујући Душану Михајловићу и његовој анализи, којом је опонирао Павлу Поповићу и његовој оцени о Вујићевој драми као промашеној прилици да се напише добра мелодрама, данас са више уважавања говоримо о вредностима овог дела, као и читаве једне драматургије где великодушно жртвовање главне јунакиње „уздиже овај комад до потресне трагедије, а публику и читаоце до праве катарзе, људске и етичке, враћајући поверење у људску природу“ (Михајловић 1988: 146). Но упркос квалитетима, као и универзалној теми о трагичним последицама колонијалних апетита великих држава, ипак остајемо у неверици да су овакви садржаји могли да привуку и колико-толико оформе првобитну српску публику почетком 19. века, о чему најсликовитије говори то да се ова тематика неће, никада више, јавити међу српским драматичарима.

И за неке од тема из Вујићевих драма – о друштвеној еманципацији и мушко-женским односима – такође можемо рећи да су мало или чак нимало одражавале друштвене реалије публике, нарочито у патријархалним околностима живота већине Срба тога доба. У те примере можемо уврстити чак и лик удовице Пелагије Жеравић из *Крешталице*, чија уводна појава и песма о жудњи за слободом утамничене птице поседује приватне конотације Вујића као посрбљивача, инкорпориране у целину комада чија се радња одиграва у писцу блиској, али за огромну већину публике географски и културно удаљеној градској средини, тј. у Трсту.

Када говоримо о друштвеној слици у Вујићевим драмама, треба поменути и често игран превод *Жртве смрти*, драме о финансијском слому протагонисте током индустријске револуције у Енглеској. Прикази друштвених неправди и социјалних разлика у форми „бајке о људској племенитости“ (Ковачек 1988: 53), у којој банкротирани трговац доживљава морални преображај у саосећајног грађанина, српску су публику могли да дотакну више као мелодрама, али не и као друштвена слика чије су се драстичне одлике у непосредном окружењу једва могле наслутити. Штавише, пре би се могло рећи да је грубо поједностављена, црно-бела карактеризација ликова вероватно имала сврху да, у функцији дидактичке поруке о победи добра над злом, анулира друштвене нијансе о којима српска публика једва да је било шта знала, а камоли да се са њима поисто-

већивала у свом патријархалном, још увек балканско-оријенталном амбијенту.

У исти мах, импресионира лакоћа са којом Вујићев опус задире у друге традиције и културе. Тако у преводу „волшебне игре" *Добродетељниј дервиш или звекетуша капа*, Вујић разматра езотеријску традицију ислама на начин који је делимично већ присутан у нашој усменој традицији, док су спектакуларни прикази империјалних освајања, попут оних из *Благородне и великодушне жене Лунара у Персији* или *Шпањоли у Перувији (или Ролова смрт)* такође били прилика да српска публика упозна друге културе и поднебља, и то на начин близак европским репертоарима, чије су се предромантичарске, популарне мелодраме одигравале у амбијентима ваневропске егзотике – у далекој Кини или нешто ближој Турској. Индикативно је, међутим, да за многе од ових Вујићевих комада немамо податке о извођењима, која се вероватно нису ни десила.

На другој страни, у Вујићевом опусу налазимо и теме из националне историје, али презентоване у другачијем кључу од барокне драме и њеног једновековног примера *Траедокомедије* Козачинског из 1734, и њених преписа. Ту пре свих истичемо *Српски вожд Георгиј Петрович иначе наречени Црни или Отјатије Београда од Турака*, превод и прераду текста Вујићевог пријатеља, глумца Иштвана Балога. Посебно је занимљив репертоарски контекст из ког је поникао оригинални текст, у окриљу популарног жанра са аустријских репертоара о актуелним политичким догађајима, у које се, иако првобитно цензурисан и забрањиван за приказивање, несумњиво убрајао и Први српски устанак као „врућа" тема онога доба. Занимљиве су и Вујићеве преправке Балоговог комада, и то у правцу прилично неочекиваном за Вујића, и његово развијено сценско чуло, где су игриви елементи оригиналног дијалога претварани у преопширне тираде и несценичне наративне партије. Божидар Ковачек анализира ове прераде и изриче дијагнозу:

> У односу на Балогов рукопис Вујићев текст је на неким местима толико развучен и распричан, толико реторичан, да се не само обимом подвостручава, него и Балогове мисли казује на један веома потенциран, пренаглашен начин (Ковачек 1991: 74).

Очигледан је, дакле, Вујићев порив да уместо позоришног фељтона о актуелним догађајима понуди монументалну верзију историје са више статичних табло-призора, не либећи се преопширних реплика у форми једне велике ансамбл-представе. Иако је у Вујићевом опусу игнорисање српске епике и њене легендарне историје приметно, овде по први пут наилазимо на реторски стил, који ће следити цела наша историјска драма 19. века, а где прикази историјских тема из даље и ближе прошлости, ради достојанственог тона и свечарске укочености, ауторе (парадоксално) лишавају бриге

о чак и основним правилима позоришне сценичности. На делу је, дакле, необична инверзија у Вујићевом опусу: за разлику од драма о колонијалним освајањима, представљена тема овде је веома блиска публици, али је њена артикулација нефункционална, сценски скоро неупотребљива.

Још је необичнија обрада националних тема у Вујићевом псеудоисторијском комаду *Паунка Јаīодинка*. Због својих бројних нелогичности и аљкавости у историјском реконструисању, драма је брзо изашла на лош глас код критике и публике, што доказује и њена пропала праизведба у Араду, о којој пише Душан Михајловић (Михајловић 1988: 138–139). Третман политичке историје је у комаду неодређен, предочен у нејасним временским координатама, уз врсту драмске статичности и распричаности какву не затичемо у Вујићевим преводима других великих ансамбл-драма. Оригинални изворник *Паунке Јаīодинке* остао је неоткривен, па је још пре пола века Властимир Ерчић понудио до дан-данас уверљиву претпоставку о компилацији више немачких текстова, а на основу којих је Вујић направио овај псеудоисторијски *bricolage* (Ерчић 1974: 394–398). Реч је, дакле, о јединственом поступку у нашој читавој историјској драми – врсти пародије, механичког калемљења иностраних мотива на домаће теме, али без подразумеваног модела пародирања и било каквих историографских садржаја. Или, да се послужимо Рикеровом схемом, мимесис I, као основ рефигурације, овде упадљиво изостаје: у намери да прикаже историју у садашњем тренутку сценске изведбе, аутор бежи од историографије и њене театарске транспозиције, па самим тим себи гради један већ унапред загарантован неуспех.

Поводом *Паунке Јаīодинке* истичемо и запажање Душана Михајловића о језичкој страни Вујићевих драма, тј. да у вокабулару драме славеносрпских речи има значајно више него у осталим текстовима (Михајловић 1988: 136), очигледно у сврху свечарског уозбиљавања, које смо уочили већ у драми о Карађорђу. Тим поводом нам се намеће и питање о славеносрпском идентитету аутора и његовог опуса. Вујић себе често види и поносно истиче као славеносрпског списатеља, чији је језик „наш мили и млекосладосни славеносрпски“ (Вујић 2022: 33). Али, његови комади о српској историји понајбоље откривају све потешкоће да се славеносрпски претвори у разумљив и функционалан сценски говор, па стога не чуди то што, нарочито у његовим комедијама, ликови доминантно говоре народним језиком. Још упадљивије је да, осим поменуте две драме, и *Сибињске шуме* – о ердељском кнезу који прави планове да се ожени бугарском краљицом, у Вујићевом опусу уопште не затичемо теме о словенским народима и културама. Уједно, његове посрбе тек делимично прате (или чак нимало не прате) књижевни укус Милована Видаковића, најчитанијег писца славеносрпске оријентације, и његових романа-романси о авантурама српских јунака у далеким,

егзотичним земљама. Изузев у *Крешталици*, као својеврсном метатеатру о писцу и његовој породици, српски се ликови код Вујића ретко затичу на далеким путовањима, а никад у рангу протагониста или хероја. Све то доводи нас до закључка о Вујићевом славеносрпском идентитету само као о декларативној самолегитимацији, док су, као што смо се уверили, суштинске одлике његовог театра гравитирале једном другачијем, типично средњоевропском културном моделу, о чему сведочи угледање на комедију и мелодраму, као и избор тема које су се, упркос својој изузетној разноликости унутар опуса, упадљиво држале по страни од српских, словенских и балканских садржаја.

Шаролик, чак ексклузиван Вујићев одабир тема, често у драстичном раскораку са текућим друштвеним амбијентом, профилом публике и њеним интересовањима, у први мах слути на слепо пресликавање иностраних репертоара, без реалног увида у посебности сопствених извођача и публике. Али наша истраживања ипак демантују ту процену. Исто примећује и Исидора Поповић, приређивач Вујићевих драма, тврдећи „да су готово све Јоакимове драме на првом месту предлошци позоришних представа, да су тако конципиране, без обзира на то да ли су у стварности икада на сцену постављене“ (Поповић И. 2022: 19).

На чему су се такве драматичареве процене заснивале? Продукционе одлике појединих комада, њихов обим и трајање, а пре свега сложена мелодрамска структура попут оне у *Крешталици*, тешко да су могле почивати на развијеним афинитетима извођача и публике, али ни на умећу писца да у целости избалансира токове захтевних жанровских структура. Решење се, ипак, указало на другој страни, у Вујићевој потреби довођења у први план једне групе ликова о којима смо већ понешто рекли, ликова уроћеника, слугу, сиромаха, робова или наивних простака. Хоризонт очекивања и писца и публике овде се није тицао толико тема комада, колико процене о способностима глумаца-дилетаната да прикажу поменуту групу ликова, што је на крају довело до једне необичне сагласности – на коју у предстојећим разматрањима желимо да скренемо посебну пажњу.

Наиме, представљање наивних, јуродиво добрих уроћеника заиста није подразумевало велико глумачко умеће, не веће од разумљиво изговореног текста на сцени. Њихову пасивну позицију трпљења неправде или насиља, махом у оквирима црно-белих типизација, те ретких преображаја и промена односа између ликова, било је могуће представити уз минимум напора, слично као у комадима за децу – о чему је у нашој историографији о почецима српских театара већ било речи.[4] А визуелна, ликовна компонента ту је често

4 О овој врсти „дечије“ рецепције код публике наших првих театара најбоље је писао Јован Христић поводом одлика Стеријиних комедија (Христић 1994: 144).

била довољан мамац за публику, нарочито у приказима црнаца, особа другачије боје коже, који су у тој групи ликова били нарочито атрактивни, као искуству већине гледалаца фасцинантна непознаница. Уопште, примери наших првих позоришта у 19. веку указују нам на знатну бригу о визуелним аспектима изведби, не само кад је реч о изгледу ликова, већ чак и у погледу могућности коришћења пиротехнике, групних сцена или „волшебних" ефеката, као у Театру на Ђумруку.[5] На другој страни, Вујићеве вербалне структуре (уз већ поменути изузетак текстова о националној историји), са приметним економисањем у дијалозима и монолозима, и на овом примеру нам сведоче да је нашој првој позоришној публици било важније оно што се на позорници види од онога што се са ње чује.

Варијанту претходно поменуте групе ликова, али у другом жанру и са другачијим рецепцијским импликацијама, препознајемо у комедијама као најизвођенијем делу Вујићевог опуса. Узећемо пример *Шнајдерскоī калфе*, до данас најизвођенијег и најанализиранијег Вујићевог комада, и већ на његовом почетку појаву слуге Кузмана. Из увода сазнајемо да је, уместо да чува газдину кћерку Мацу од удварача, Кузман овима чак нехотице помогао тако што им је дао мердевине да кришом уђу у кућу. Иако Кузман за себе мисли да је мудар, ниво дословног резоновања открива га као особу чија тврдоглавост није у стању да спроведе никакву рационалну намеру, па га, после свих догађаја, свршетак комада затиче одевеног у туђе хаљине, када добија батине, и у очима публике постаје оличење глупака. Уопште, исмевање човекове глупости као несувислог резоновања присутно је у целој комедији, а највише поводом насловног лика Гаврила Скакавца. Облике хумора везане за овај лик већ је истраживала Исидора Поповић, надовезујући се на изузетно оштре, у више наврата изречене оцене Павла Поповића, који је ову комедију сматрао срамотном а њеног писца безмало малоумним.[6] Театролошкиња се, у одбрани Вујића, посебно осврће управо на „свесно обесмишљавање" као неоткривен квалитет комедије, уз „уношење

5 Податке о репертоару, техничким условима и требовањима Театра на Ђумруку подробно наводи Милорад Николић у својој монографији *Teater na Đumruku* (1971).

6 „У многим, а нарочито оним старијим књижевноисторијским студијама, овај комад добио је не само поражавајуће оцене већ и епитет његовог најгорег, па и најсрамотнијег остварења. Већ је на више места помињана чувена студија Павла Поповића, изразито ненаклоњена Вујићу, у којој је управо *Шнајдерски калфа* оцењен као 'једна необично вулгарна и простачка шаљива игра, писана с потпуним одсуством укуса и духа, с досеткама на које би се једва деца насмејала, једна од најгорих и најнеотменијих ствари које је овај и иначе неотмени књижевник пружио српској публици'. Иако се дуго одржавао, овај став је данас у великој мери ревидиран. Ипак, углавном је остало важеће једно друго Поповићево мишљење, оно у вези са вредносним нивоом комике *Шнајдерског калфе* – '[...] шала је у овој комедији једна од најгрубљих, највише детињастих, бесмислених, онаква каква се може наћи само у најгорим мађарским комадима'" (Поповић И. 2014: 190–191).

несувислости и нелогичности у говор, а понекад и у поступке протагониста", и потом образлаже:

> Мишљења сам, међутим, да је ово заправо једна од највреднијих особености овог, у многим другим стварима, неуспелог комада. Апсурди и реплике потпуно противне логици у овој комедији толико су концентрисани да је просто немогуће да су се случајно ту нашли или да су плод Вујићеве неинтелигентности, како је то тврдио Павле Поповић. Значајни комички потенцијал и добар простор за игру садржан је управо у том својеврсном онеобичавању неких, у основи обичних и баналних појава (Поповић И. 2014: 194).

Управо на трагу ових запажања, на нивоу теме и поступка, можемо говорити о читавој једној естетици (не)интелигибилности, перпетуираног над-глупљивања до једне чак дехуманизујуће мере, у приказу ликова и њихових односа. У одсуству интелигентног резоновања, сведоци смо мање или више окрутне игре надметања у ступидностима: ко ће од ликова испасти глупљи, слабоумнији, луђи, и са што мање интелигибилних потенцијала. Неумерене лажи (Вујић 2022: 583), фрфљање на француском, и остале ситуације, углавном варирају исмевање глупости на нивоу баналних неспоразума и инфантилности, што у једном тренутку, кријући се да је шнајдер, Гаврило изражава чудећи се: „Боже мој, како је будаласт прости народ!" (Вујић 2022: 590).

Реч *прост* у српском језику обједињује значење једноставности и вулгарности, што нам пластично описује и природу наведених ситуација и њиховог гротескног хумора. У комаду не налазимо никакву поруку ни дидактичну тежњу, чак ни слутњу да је она могућа, али осећамо да су баш овакве сцене, понекад као обичан гег или пантомима, биле повод исмевању глупости ликова и њихове несувисле, заправо непостојеће индивидуалне психологије, као предуслова једне укупне позоришне комуникације унутар њених реалних оквира. Сличним поводом Исидора Поповић се осврће на израз „простодушни", који Вујић, у уводу својег *Животоописанија*, наводи у опису публике којој се превасходно обраћао, што је и „основни квалификатив којим се може ближе одредити Вујићево дело у вредносном смислу" (Поповић И. 2014: 198). То нам говори и о још неуоченом, парадоксалном утицају који је Вујићев театар имао на већ наредну театарску генерацију, оличену у Стерији и његовом позоришном просветитељству „за неуке, за нашу младеж".[7] Иако говоримо о највише осуђиваном и критикованом Вујићевом тексту, управо на његовом примеру наслућујемо све потенцијале драматичареве намере у откривању механизма човекове глупости као

7 Овде мислимо пре свега на предговор првом издању Стеријиног првенца *Светислав и Милева* (Стерија 2014: 24). О томе како је наивност и невиност Стерија разумео као неинтелигибилности на којима је изградио своју оригиналну позоришну естетику, писао сам детаљније у *Театру протусловја*.

деловања буквалне мисли, а чије су окрутне консеквенце биле својствене читавој галерији глупака у његовим комедијама, али подједнако и страдањима наивних, „простодушних“ урођеника од стране свирепих освајача у некомедиографском делу Вујићевог опуса, као својеврсној значењској паралели – са којом је публика била у стању да се поистовети.

Овим поводом издвајамо и комедију *Љубовнаја завист чрез једне цителе*, коју и на нивоу теме и на нивоу поступка такође схватамо као потпуну контекстуализацију људске глупости и њене окрутне логике. На њу указују и две јеврејске пословице из предговора издању из 1805: „Ето, злодеј, који (и) чини неправо и добива лукаво, и од свега онога што прими и добива, не остаје му ништа“, као и „Злодеј копа јаму и копа ју сам за себе и падне сам у њу, коју је он ископао.“ У упоредној анализи две верзије истог комада, Душан Рњак скренуо је посебну пажњу на појаву слушкиње Баба Стане уместо слуге Живка као, испоставиће се, Вујићеве оригиналне креације и уједно најмаркантније карактеризације у комедији (Рњак 1988: 22). Ова крезуба, грбава креатура, чије неразумљиве реплике чине мешавину фрфљања и говорних мана, те њен злоћудни порив да по сваку цену разори интиму двоје љубавника, добар су пример окрутног хумора који се заснивао искључиво на спољашњем ефекту. Сви ликови наречене комедије делују махом без икакве сувисле мотивације, укључујући ту чак и лоше процене негативаца да се одваже на своје бесмислене подлости, које ће их на крају прескупо коштати. Комични ефекат је – као на примеру пандура Марка, који све време ћути – понекад сведен само на пантомиму, док већину ликова карактерише одсуство икакве рационалне мотивације, и то без обзира на њен етички предзнак: негативни ликови се из механичких разлога понашају рђаво, једнако као што се и добри ликови понашају механички часно, без додатних мотивација – које писац није сматрао потребним да уведе.

Истоветан ниво површне карактеризације ликова, али без комичних ефеката, прати и Вујићеве мелодраме, попут *Наїражденија и наказанија* из 1807. године. Прохтев старијег ишпана Немира, којег један од ликова назива „горим од Луцифера“, да се по сваку цену, уз уцене и протеривања из дома, ожени малолетном девојком, дати су на једнако поједностављен, „прост“ начин као и лик главне јунакиње Санде, али са обрнутим, морално позитивним предзнаком у карактеризацији. Идеализовани лик прогоњене девојке оличава женски принцип мелодраме, али уз упрошћености и патетику за које често нисмо сигурни колико су условљени жанром а колико ограничењима тадашње публике и извођача-дилетаната. Немар или незнање да доврши сложену жанровску и наративну структуру мелодраме Вујића неизбежно доводи до потпуног колапса, па отуд и примедба најгласнијег Вујићевог критичара:

> Оно како и колико мали Андрица жали своју матер, оно што ова умире баш на прагу своје куће, оно што Радомир не може никако да погоди да је она умрла иако то, логично, одмах треба да дозна (чак је гроб њен зато на позорници) – све су то апсурдне претераности, које није нужно доказивати (Поповић П. 2001: 13).

Али ту уочавамо још један парадокс као потешкоћу у приказима најнижих нивоа интелигенције – за које верујемо да су пресудили неуспеху Вујићевог театра. Ради се о томе да ови прикази не само да приликом писања и изведбе не толеришу произвољности и недостатке, већ да, сасвим супротно, захтевају врхунско позоришно умеће. Познато је да једноставне типологије ликова, засноване на свега неколико или чак на само једној особини – што је управо случај с особама које у обичном животу називамо неинтелигентним, глупим или лудим – најуспешније егзистирају управо у сложеним драмским структурама, попут мелодраме или водвиљске комедиографије. У Вујићевом случају, одсуство интелигибилности извођача и публике било је могуће надоместити једино драматичарским умећем, али које писац није био у стању да понуди. Зато се, руководећи се Рикеровом схемом о три врсте мимесиса, генерално може рећи да је у Вујићевом театру изостао потребан ниво мимесиса I, на нивоу текста, и мимесиса II, на нивоу изведбе као рефигурације текста на потенцијално вишем нивоу од понуђеног. Будући да обична публика у Вујићевим текстовима није имала теме за које је могла интимно да се веже, преостали су једино свима разумљиви, драстични призори људске глупости, који су на сцени изазивали смех или пак згражање, на нивоу онога што ће до данас остати обележје само вулгарних облика театарске комуникације.

Претходна запажања демантују, између осталог, и уврежено схватање да је на позоришној сцени, као и у већини животних ситуација, конверзацијски ниво одржив само на линији најмање интелигентних учесника. Овде је пре реч о томе да потенцијали не обитавају у учесницима дијалога, већ – баш као и поводом уводних разматрања Дејвида Бома – између учесника, где присуство неинтелигентних актера не мора да заустави проток значења и поништи „дух дијалога“ – уколико потенцијали постоје код макар једног од учесника.

Осим код већ поменутог Клајста, још једно уверљиво објашњење ове појаве из позоришне праксе налазимо код Рудолфа Штајнера, чувеног езотерика и тумача Гетеа, који у једном од својих предавања о драмским уметностима наводи: „Играти улогу простака захтева највишу уметност; најмање њему раван је такав простак“, тј. глумац који је „природно“ глуп – као потенцијални тумач улоге глупака. По Штајнеру, неинтелигентан човек не успева да исправно артикулише мост између физичких опажаја и говора, па „стога драматург треба да зна да таква особа остаје на сензацији, да не може да пређе на говор који ће резултирати из душевног искуства“; „[...] простак“,

наводи даље Штајнер, „када је свестан неког осећаја у себи, треба да покаже целим својим ставом и гестом да очекује да му околина каже како да то изгради речима“. Стога би исправна индикација таквом глумцу била:

> Само треба да га пустите да стално оставља утисак да је одјек оних који стоје около и истовремено праве одговарајуће гестове, и поставићете на сцену веран приказ простака. У стварном животу нећете наћи баш таквог [глумца – прим. П. Г.] (Steiner 1986: 268–269).

За разлику од честих редитељских и драматуршких индикација при креирању улоге кроз рефлексију других ликова (присуство краља, на пример, на сцени одају гестови и ставови осталих лица а да овај не мора ни да проговори, и сл.), овде говоримо пре свега о нужди натпросечне активности лика да сопствени идентитет артикулише из једне наглашено инфериорне психолошке позиције. Но, колико год да су потенцијали публике и извођача у Вујићевом добу били ограничени и ниски, важније је приметити да ни списатељски пориви код Вујића нису били знатно већи. О томе нам посредно сведочи и то да је драматичар све своје комаде и посрбе јавности представљао као сопствене, што данас схватамо мање као нескромност писца да себи приписује туђе ауторство, већ пре као начелно потцењивање текста у театру. Да се ту не ради само о превазиђеном начину позоришног резоновања, сведоче нам и неки од савремених, постдрамских трендова наглашеног свођења театра на његове искључиво вантекстовне, перформативне одлике, на основу необичног уверења да је одсуство мимесиса I на нивоу текста не само могуће, него и пожељно.

Искуство просветитељског театара Јоакима Вујића, и његово упадљиво идентитетско шаренило можемо упоредити и са честим настојањима савремених репертоарских политика да у својој средини нормативно пласирају одређен идеолошки, комерцијални, естетички или неки други тренд, али без реалних увида у расположиве театарске и културне потенцијале. У том смислу, код Вујића се није радило само о превиђању разлике потенцијала међу учесницима – где би, говорећи терминима данашње информатике, текст био врста позоришног софтвера за хардвер који није у стању да га подржи, или обратно – већ и о погрешним проценама аутора да тадашњи славеносрпски идентитет, онако како га је он заступао, својој публици пласира уз помоћ театра чије су доминантне одлике биле претежно средњоевропске, а према чему се публика односила углавном равнодушно или амбивалентно.

Али, на другој страни, на основу претходних осврта можемо рећи да је хоризонт очекивања на којем је Вујићев театар поникао, и само делимично се развио, открио виталне потенцијале нижих нивоа интелигенције или, отворено говорећи, човекове глупости да на парадоксалан начин обједини све учеснике театарске комуника-

ције. У позадини теме о борби добра и зла помаља нам се заправо главна тема Вујићевог театра: људска глупост и окрутно деловање њених образаца, а чија појава и позоришно приказивање омогућава буђење унутрашње мисли – управо оне која је, по Дејвиду Бому, у стању да посматра сопствено одвијање. Тај изнуђени, парадоксални консензус није нажалост био довољан да на почетку 19. века понуди основу која би Вујићевом театру омогућила развој, чак ни на нивоу драматичаревог писања. Тек коју деценију касније, у сличном историјском, културном и извођачком амбијенту, овај напредак ће бити остварен у неупоредиво успешнијој варијанти театра Јована Стерије Поповића. А зашто се он није догодио раније, сугеришу нам и живописна сећања савременика о Вујићевим каприцима, опсценостима, удворишту и вулгарностима, на начин који је у потоњим генерацијама створио дистанцу и негативне стереотипе, неупоредиве са другим личностима из његове епохе.

Иако је у српском просветитељству тежња ка практичној мудрости своју мисију видела највише код необразованих слојева друштва, имамо утисак да су Вујићеви комади до те исте потребе дошли спонтано, у изнудици једне латентне, али до краја неостварене театарске комуникације, оне која је свој консензус пронашла на нивоу пуке баналности. Али, управо је та инспирација открила своје парадоксалне позоришне потенцијале. На основу претходне реконструкције можемо рећи да је Вујић први у српској позоришној култури приказао људску глупост као скривено деловање дословне мисли, оне која ће омогућити буђење једне другачије врсте мишљења, саморефлексије у осветљавању тамних страна индивидуалне и колективне психе.

Литература

Вујић, Јоаким. *Сабране драме*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2022.

Грујичић, Петар. *Театар протусловја*. Нови Сад: Академија уметности – Позоришни музеј Војводине, 2022.

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

Клајст, Хајнрих. *Изабрана дела*. Прев. Зоран Глушчевић. Београд: Просвета, 1964.

Ковачек, Божидар. *Жртва смрти*. У: *О театарском делу Јоакима Вујића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 1988, 51–58.

Михајловић, Душан. *Ла Перјуз или великодушје једне дивје*. У: *О театарском делу Јоакима Вујића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 1988, 141–146.

Поповић, Исидора. *Пред(историја) веселих позорја*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2014.

Поповић, Јован. *Жалосна позорја*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2014.

Поповић, Павле. *Нештампане драме Јоакима Вујића*. Београд: Државна штампарија Краљевине Србије, 1905.

Поповић, Павле. *Српска комедија у XIX веку*. Панчево: Мали Немо, 2001.

Рњак, Душан. *Љубовнаја завист чрез једне цијеле*. У: *О театарском делу Јоакима Вујића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 1988, 21–26.

Скерлић, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Просвета, 1967.

Христић, Јован. *Есеји*. Нови Сад: Матица српска, 1994.

О театарском делу Јоакима Вујића, зборник радова. Ур: Душан Михајловић. Нови Сад: Матица српска, 1988.

*

Blake, Anthony. *Triad*. Wroclaw: Autorsko izdanje, 2015.

Bohm, David. *On Dialogue*. London and New York: Routledge, 2004.

Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge, 1990.

Nikolić, Milorad. *Teater na Đumruku: prvo profesionalno pozorište u Srbiji (1841–1842)*. Beograd: Servis za grafičku delatnost Saveza KUD, 1971.

Riker, Pol. *Vreme i priča I*. Prev. Frida Filipović, Slavica Mitrović. Sremski Karlovci / Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.

Steiner, Rudolf. *Speech and Drama*. London: Rudolf Steiner Press, 1986.

Petar Grujičić

The Theatre of (Non) Intelligence

Summary

In the first part of the text, David Bohm's dialogue theory is presented and the possibilities of its theatrical application are suggested. Inspired by discoveries from quantum mechanics, the famous physicist explains the dialogue as a stream of meaning that flows between the participants, while he sees the commonly understood verbal conversation only as a limited framework, even the opposite of a real dialogue. The theatrical implications of this theory are considered stimulating not only in the research of theatrical communication as an active information field, but also in areas such as theater historiography. Particular benefits are seen in the reconstruction of the initial stages in the development of phenomena, where the differences in the levels of performers, audience and dramatic test, also understood as participants in a wider understood dialogue, are most easily observed. As an example, particular benefits are seen of Joakim Vujić from the beginning of the 19th

century, and his themes, as well as the limited scope of their marketing. We look for the reasons for this failure, first of all, in Vujić's efforts to mechanically apply a Central European, Enlightenment theater model, whose themes the audience did not consider close. On the other hand, Vujić's complex theatrical experience, sometimes at the level of bad taste, will reveal to us unexpected potentials in the depiction of human stupidity as the basis of a communication whose complexity we only manage to perceive today.

Key words: dialogue, cultural identities, enlightenment, theater history, colonialism, repertoire policy

Примљено: 23. 1. 2026.
Прихваћено: 20. 6. 2026.

ORCID 0000-0001-9839-1035
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.9

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
оригинални научни рад
821.112.2.09-96"179/183"

Вук М. ПЕТРОВИЋ

vuk.petrovic@fil.bg.ac.rs

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

МОТИВ ИЗИДИНОГ ВЕЛА У ДОБА ИДЕАЛИЗМА

Апстракт: У раду ће бити скициран историјат употребе топоса Изидине копрене у различитим фазама Гетеовог доба. Овај топос, изворно антички, развија се у просветитељству и на том фону најпре је коришћен у теоријским регистрима, у Кантовој *Критици моћи суђења*, као и у Шилеровим списима *Послање Мојсијево* и првом тексту *О узвишеном*, да би га потом Шилер етаблирао као поетски симбол у балади *Лик под велом у Саису*. Својом класичном баладом Шилер реагује на штурмундранговску преромантичну уметност и осећање света, а преосмишљавањем шилеровског симбола тајне под велом Новалис и Фридрих Шлегел реагују на културу вајмарске класике и Шилеров етички идеализам, заснивајући тиме романтичну духовност. Штурмундранговском култу безмерности и субјективне слободе, који, са своје стране, настаје као одговор на ограничења рационалне просвећености, Шилер намеће објективне корелативе, самеравајући слободу хумане индивидуе према објективности универзалног закона. Шилеровско ограничавање права људског хтења – Изидина тајна је забрањена – јенски романтичари разбијају изискујући од човека да себе потврди трансцендирањем самих мера – људско биће је дужно да афирмише своју слободу и открије надљудску тајну под копреном. Чин посезања за тајном под Изидиним велом, који Шилер мотивише као хибрис, а романтичари сагледавају као чин религијског откривења – илустративан је за промене идејних и уметничких парадигми у периоду европске повести од зреле просвећености, преко вајмарске класике, до романтичног идеализма.

Кључне речи: Изидин вео, топос, симбол, Sturm und Drang, вајмарска класика, јенска романтика, идеализам, откривење

У списима који су објављени исте, 1790. године Кант и Шилер износе практично идентичне формулације. У подножној напомени у оквиру поглавља „О моћима душе које сачињавају генија", из *Критике моћи суђења*, Кант настоји да примером поткрепи своје објашњење естетске идеје као представе уобразиље која надилази границе емпирије. Тим поводом кенигзбершки филозоф примећује како „можда никада није речено нешто узвишеније, или нека мисао узвишеније изражена, доли у оном натпису над храмом *Изиде* (мајке *природе*)"; дотични запис гласи: „Ја сам све што ту јесте, што је ту било, и што ће ту бити, и мој вео ниједан смртник није открио" (Kant

2011: 1104). У тексту под називом *Послање Мојсијево (Die Sendung Moses)* Шилер најпре казује да су под Изидиним кипом записане речи: „Ја сам оно што ту јесте", а затим констатује и како се на пирамиди у Саису налази „прастари знаменити натпис: 'Ја сам све што јесте, што је било, и што ће бити, ниједан смртник није подигао мој вео" (Schiller 1792: 23).[1] На крају свог састава Шилер читаоца упућује на спис *Јеврејске мистерије или најстарије религијско слободно зидарство* и његовог аутора Децијуса, што је, у ствари, псеудоним Карла Леонарда Рајнхолда, просветитеља и масона чије је поменуто дело штампано 1788. године.

Премда ће у годинама након 1790. његове идеје у битноме бити обележене Кантовим утицајем, Шилер, дакле, у раду о Мојсијевој религијској мисији не користи као потпору Кантово дело, већ се ослања на Рајнхолда, и то не само на његов текст него и на просветитељево јенско предавање из 1789. године. Истим извором могао се служити и Кант, будући да се Рајнхолд претходно профилисао као популаризатор филозофове прве критике, те да је потоњи, са своје стране, био упућен у Рајнхолдов рад. Рајнхолдову фигуру помињемо како као повесни куриозитет тако и као сведочанство чињенице да се у раздобљу зреле просвећености, крајем 18. века, мотив Изидиног вела усталио и постао опште интелектуално добро, на основу чега ће се убрзо стабилизовати и као значајан литерарни топос. На оба поља – идејном, као и песничком – пресудну улогу катализатора који мотив Изидине копрене прочишћава до симбола духовних тежњи читавог доба одиграће управо Шилер, прво у свом кантовском раду *О узвишеном* (1793), а затим и у балади *Лик под велом у Саису* (1795).

Шилерова прерада Рајнхолдовог схватања одражава просветитељске тенденције епохе, а његова балада о Изидином велу артикулише интелектуалну климу вајмарске класике и изазива реакцију Новалиса и Фридриха Шлегела, који ће преосмишљавањем човековог положаја и задатка наспрам тајне што се крије под копреном богиње – изоштрити својства романтичне духовности. Сâм просветитељски мотив, који се шири до симбола класичног идеализма, а потом до мита романтичног идеализма, надовезује се на топос који је фиксиран већ у класичној антици. Генеза мотива може се пратити од Херодотове друге књиге *Историје*, у којој се порекло елемената хеленске културе доводи у везу с египатским наслеђем. У истом делу *Историје* помиње се „Атенин храм" у Саису, али у контексту онога за шта се вишекратно наглашава да се не сме изрећи: у храму се на-

1 У раду ће бити коришћен наш превод Шилерове баладе *Das verschleierte Bild zu Sais* (Шилер 2025: 146–148), објављен у бр. 76–79 *Београдског књижевног часописа*. Ту смо, настојећи да будемо што вернији оригиналу, наслов песме превели као *Слика под велом у Саису*, што сада унеколико модификујемо *(Лик под велом у Саису)* следећи генезу мотива и Плутархов запис, који експлицира то да је реч о кипу богиње, односно о њеној скулпуралној, а не сликовној манифестацији.

лази гроб Озириса, чије име аутор „не сме да спомене“, а на језеру у дворишту храма изводе се мистерије, о којима писац, поново, „неће да говори“ (Херодот 2009: 116). Емфатичном суздржаношћу Херодот подвлачи непрекорачиву границу између људског искуства и божанске тајне, која надилази моћ језика и језички се не сме повредити. Развојни пут мотива води до Апулејевог романа *Златни магарац*, чије сотериолошко финале, као што је познато, говори о Луцијевом преображењу у људски облик путем његовог посвећења у култ Озириса и саме Изиде. Богиња се најпре пројављује протагонисти у сну, описујући себе као „majku čitave prirode“ у којој су „sjedinjeni likovi svih bogova i boginja“, „jedino božanstvo“ (Apulej 2011: 200), „nepobedivo božanstvo“, „vladarku vekova i gospodaricu sveta“ (Исто: 202). Симптоматично је то што, посредујући своје оничко, гранично искуство, Луције инсистира на „siromaštvu ljudskog jezika“ (Исто: 199), који, дакле, застаје пред надјезичким и суштински неизрецивим обиљем избављујуће иницијације у мистерију апсолутизованог, монотеизованог божанства. Ипак, натпис у Саису, који цитирају и Кант и Шилер, потиче из девете главе Плутарховог списа *О Изиди и Озирису*. Плутархов исказ преводимо на српски са немачког превода – ради истицања његове подударности са већ наведеним исказима Канта и Шилера: „У Саису је на кипу Атене, која се такође сматра и Изидом, стајао следећи натпис: ’Ја сам све, прошло, садашње и будуће, моју копрену још ниједан смртник није подигао’“ (Plutarch 1850: 14).[2] Исто тако, у овом тексту Изида је одређена и као „женски принцип саме Природе“ (Плутарх 2008: 94), то јест као животодавна сила света, што ће бити у сазвучју с каснијим просветитељским и романтичним сагледавањем богиње. Код Херодота и Плутарха Изида је поистовећена с Атеном, те обојица поучавају о египатском утицају на Грке, и то посебно на пољу филозофије, како Питагорине (Исто: 38) тако и Платонове (Исто: 94), на шта ће се надовезати романтичари.[3]

* * *

Аналогно Херодотовом уочавању египатских корена хеленског наслеђа, Шилеров „рајнхолдовски“ спис *Послање Мојсијево* претпоставља египатско спиритуално порекло Мојсијевог учења, те јеврејску религију изводи из хијерофантски традираних египатских мистерија, нарочито оних посвећених богињи Изиди. Наша намера није да испитамо тачност оваквих постулата, већ да сагле-

2 Плутархов спис доступан је, под називом *Изида и Озирис*, и у преводу на српски језик. За наведено место в. Плутарх 2008: 37.

3 При одређењу Изиде као „женског принципа саме Природе“ Плутарх се ослања на Платоновог *Тимаја*, поводом чега упућујемо на подножну напомену бр. 15 у овом раду.

дамо иманентну логику Шилеровог поимања Изиде и теологије изграђене око њеног култа, као и ауторову пројекцију тих давнашњих мисаоних активности на њему савремену епоху. На самом почетку текста наглашава се да „ми мојсијевској религији дугујемо значајан део просвећености којој се данас радујемо“ (Schiller 1792: 2). Реч је о „драгоценој истини“, то јест „учењу о једином Богу“, које је током историје „могло сазрети до појма ума“ (Исто). Идеја „чудноватe сличности“ између египатских „мистерија и онога што је Мојсије после учинио и прописао“ (Исто: 16) како би „Јевреје истински упознао с Богом о коме се поучавало у мистеријама Изиде“ (Исто: 46) – у функцији је разумевања монотеизма као епохалне прекретнице која осведочава просветљеност људског ума и утире пут ка даљем повесном сазревању интелекта. Староегипатска монотеистичка тенденција, коју би оличавао мистеријски култ Изиде, посматра се као извориште просвећене културе и духовни став који обезбеђује развој умности и, уопште, човекових способности да појмовно одреди свет. У том погледу, у перспективи образовног Европљанина 18. века Изида не представља део египатског пантеона, већ означава „јединство Бога и оповргавање политеизма“ (Исто: 21), „једини највиши узрок ствари, прасилу природе“ (Исто: 22), према томе – праначело света, тајну стваралачке природе коју су могли и смели спознавати само посвећени у мистерије.

Рајнхолдовско-шилеровско разумевање Изиде као чуварке празакона живота и света у бити је пантеистичко и рефлектује особености просветитељског светоназора, чији се фокус не налази на феномену људске религиозности, већ на капацитетима човековог разума и ума да докучи живототворна начела збиље; на човекову побожност усредсредиће своју пажњу Шлајермахер, реагујући – на самом крају века – управо на есенцијално секуларно усмерење овога столећа. Тајна под Изидиним велом, додуше, надилази ограничења људског бића као смртника, али се зато у њој огледа тежња да се просветљујућом снагом ума излечи тама незнања о свету и да се збаци копрена која човека дели од истине. Рационално-секуларни оквири модерне просвећености, која, сходно њима, религију спинозистички интелектуализује, односно разводњава као деизам,[4] постепено се надилазе у идеализму, а сасвим се разбијају у уметности романтизма.

Ми, наравно, не сматрамо да је Шилерова мисао рационалистички сужена на циљ да се појмовно овлада емпиријом, већ утврђујемо просветитељски духовни хоризонт као позадину наспрам које ће се вршити идеалистичко и романтично обогаћивање топоса Изидиног вела. Рани и умногоме парафрастични спис *Послање Мојсијево* утолико није илустративан за само Шилерово дело, чији је квалитет,

4 Појам деизма употребљава и сâм Шилер у спису о Мојсију (Schiller 1792: 26).

иначе, несумњиво идеалистички, већ за просветитељску културу као подразумевајући основ са којег и у односу на који и Кант и каснији Шилер диференцирају и индивидуализују своје потоње мисли. Отуд и узгредни начин на који Кант употребљава мотив Изидине копрене у *Критици моћи суђења* указује на чињеницу да се семантика тога вела третира као усвојено и заједничко добро, те као погодан пример чија особеност не проистиче из саме садржине – она је цитат – него из контекста. Кантова фуснота о Изидином велу осведочава, наиме, прелаз од просветитељског ка идеалистичком мишљењу, односно надрастање просвећеног полазишта пробојем ка оном регистру који ће утемељити идејну и стваралачку праксу романтичног идеализма. Реч је о томе да подножна напомена служи појашњењу ауторове естетике – генија.

У већ наведеном делу списа о Мојсију Шилер „прасилу природе" спецификује и помоћу категорије „демијурга" (Исто: 22), чији смисао Кант транспонује на раван учења о генијалном ствараоцу као законодавцу који представном моћи своје уобразиље трансцендира емпиријско подручје појмовног рација, измештајући се ка метафизичкој сфери идеја. Кантова филозофија генија дакако је позната, и на њој се стога задржавамо само како бисмо истакли симптоматичност факта да се преузетим, дакле некантовским речима о натпису на Изидином храму – аутор служи као инструментом за разраду појмова генија и узвишеног („можда никада није речено нешто узвишеније, или нека мисао узвишеније изражена"). Посвећујући, у *Критици чистог ума*, превасходну пажњу гносеолошким моћима и границама разума, а у *Критици моћи суђења* – представи лепог као плоду релације између разума и имагинације, Кант остаје у просветитељским оквирима утолико што му је циљ утемељење извесности научног сазнања. Овај мислилац, међутим, превазилази духовне узусе доба трансценденталном анализом кроз поље практичног ума и његових идеала, према томе – кроз домен људског морала, чија представна снага напушта естетске и рационалне границе лепоте и појма како би се усмерила ка сфери апсолутног, прекомерног, то јест узвишеног. Управо ће узвишено као тачка која искорачује изван естетске представе зарад етичког идеала очувања слободе – постати тежиште Шилерове кантовске фазе и, уопште, језгро свег Шилеровог песничког, драмског и филозофског погледа на свет.

Када у свом првом спису *О узвишеном*,[5] који представља парафразу и делимичну разраду Кантовог појма узвишеног, буде поновио садржину натписа на Изидином храму, Шилер тада више неће цитирати властити рад о Мојсију, нити ће се ослањати на његове рајнхолдовске координате, већ ће преузети логику Кантове егзем-

5 *Vom Erhabenen*; текст сличног наслова *Über das Erhabene* објављен је 1801. године.

плификације узвишеног идеала генијалности посредством записа из Саиса. У дотичној студији Шилер врши преименовање Кантових појмовних дистинкција, па терминолошки пар: математички узвишено наспрам динамички узвишеног – преиначује у пар: контемплативно (тј. теоријски) узвишено наспрам патетично (тј. практички) узвишеног. Објашњавајући контемплативну узвишеност Шилер утврђује да „све што је *скривено*, све што је *тајанствено*, изазива утисак страшнога и зато може да делује узвишено. Такав је натпис који се могао прочитати у египатском Саису на Изидином храму: 'Ја сам све што јесте, што је било и што ће бити. Ниједан смртник није подигао мој вео.'" (Schiller 1984: 111). Кантовски нуклеус текста *О узвишеном* задобија карактеристично шилеровску супстанцу тако што се помоћу Кантове етике, као и његовог разумевања узвишеног, изграђује теорија трагедије, чији су „фундаментални закони": „приказ природе која пати" и „приказ моралне самосталности у патњи" (Исто: 115). Другим речима, срж трагичког није сâм патос, већ патетична узвишеност, и то као естетско-етичка синтеза која обезбеђује двоструку слободу: уметнички приказ чини нас слободним од бола, а епицентар трагичког упризорења треба да буде субјектово освајање моралне слободе кроз добровољно страдалништво и самосвесну победу духа над телом. Шилерова рефлексија нема више културолошке просветитељске амплитуде, већ се тиче слободе хумане индивидуе као идеала у којем се спајају естетска и етичка делатност. Оваква мисаоно-синтетичка тенденција одразиће се доследно како кроз Шилерову поетску праксу тако и кроз његове касније поетичко-естетичке радове. Естетско-етички идеализам или, дилтајевски речено, идеализам слободе – постаће средишње духовно својство Шилерове класичне и зреле фазе, а мисаоно употпуњење досегнуће у *Писмима о естетском васпитању човека*, спису који је објављен у години од конститутивне важности за епоху вајмарске класике. Наиме, 1795. године Гете публикује образовни роман *Године учења Вилхелма Мајстера*, а, поред Шилерове расправе о хуманом одгоју, исте године излази и његова – класична – балада *Лик под велом у Саису*.

* * *

Разуме се, одредница „класична балада", а управо је о таквој балади реч када је посреди *Лик под велом у Саису*, представља *contradictio in adjecto*. Тај тип достиже свој процват у такозваној „години баладе", 1797, у којој се одвија својеврсни стваралачки агон између зрелог Гетеа и Шилера (тада излазе Гетеов *Копач блата*, *Чаробњаков ученик*, *Коринтска невеста*, *Бог и бајадера*, те Шилерови *Ибикови ждралови* и *Поликратов прстен* – да наведемо само најпознатије примере). Балада је непатворено романтична форма, што значи да настаје као израз трансценденталне, самосвесне романтизације средњовеков-

ног народног наслеђа и обнављања поетских парадигми које су у прошлости биле генерисане слободно и независно од класицистичког канона римске књижевности. Преромантична балада у Немачкој кристалише се у периоду штурмундранга, током 70-их година 18. века, као радикална реакција на ауторитет класицистичке поетике. У формалном погледу стварају се тонски организовани и изражајно наглашени стихови који одударају од класичних метричких образаца, а у погледу значења језички експресионизам ставља се у службу представе универзума као дисхармоније, при чему оностраност прети људском субјекту, те у њему изазива страх и зебњу. Тиме се изражава ирационални карактер универзума и за људско сазнање непремостива провалија између универзалних тајних начела и злехуде индивидуалне судбине смртника, који под тим нуминозним принципима живи.[6] Свет баладе метафизички је широк, али је замагљене нарави утолико што њиме не управља недвосмислено закон ума који би прописивао односе и разлике између физичког и трансцендентног, смртничког и бесмртног, и одатле изводио меру људске преступности и кривице. Алогично, ирационално обиље, које ослобађа стихијску моћ хаоса, интендирано је као противтежа рационалистички суженој перспективи света, чијем приказивању одговара класицистичка поетика, која визуру редукује на разумљиву хармонију. Насупрот томе, антикласицистичка балада проширује своје виђење света рушењем разумског склада, па открива под овим скривене, разумом неспознатљиве, те њиме несавладиве и неукротиве нељудске и надљудске силе.

Класичним баладама Гете и Шилер не реагују само на аморфност и изражајну, каткад натуралистичку сировост штурмундранговског отпора према ограничењима разумског погледа на свет него се и експлицитно дистанцирају од својих младалачких дела, што је видљиво у метричким променама – рецимо, по петостопном јамбу у *Лику под велом у Саису* као алтернативи штурмундранговском слободном стиху, кнителферсу или прози. То не значи да се у својим зрелим фазама, које одликује окренутост класичној естетици, осећајности и духовности (онако како је поимају образовани Немци с краја 18. века), они некритички враћају позицијама које су претходно сами превазишли. Штурмундранговску уметност не-

6 У својој научно значајној и идеолошки проблематичној и опортуној студији *Историја немачке баладе* из 1936. године В. Кајзер наглашава да је балада „најчистији песнички израз" књижевности штурмундранга (Kayser 1936: 99), те форма која сублимира тежње доба. Она опева човека чије нагоне подстичу ирационалне силе које му отварају приступ у тајанствену сферу природе (Исто: 98–99). Језиком који је веома удаљен од књижевног језика просвећене учености, штурмундранговска балада приказује слом рационалне слике света (Исто: 84). У њој преовлађује „безмерје страсти" (Исто: 95), „неумереност љубави" (Исто: 96), „неумереност осећања", суспензија разума, доминација „ирационалних сила" над човеком, свет духова, а смртника карактерише незнање у погледу Бога (Исто: 82).

обузданог слободарства изазива спознаја ограничења старијег идејног, аксиолошког, поетичког модела, а вајмарска класика извире из спознања граница и недовољности самог штурмундранговског доживљаја света. Ако немачки преромантични покрет запада у ирационалну једностраност постављајући се на супротан пол у односу на рационалистичку парадигму рација, вајмарска класика не представља регресију ка рационалном догматизму, но настоји да обе једностраности, класицистичку, као и штурмундранговску, превазиђе синтетичким идеалом, који би у себе укључио и на вишем нивоу преобличио целину људског искуства.

Преосмишљавајући класицистичку традицију, вајмарска класика коригује њен како реторички формализам, који сузбија слободу естетске продукције сводећи је на наменуте и прописане обрасце укуса, тако и духовни редукционизам, који уметничку представу људског постојања уоквирује кодовима рационалне културе позног феудалног племства. У средишту вајмарске класике налази се слобода људског бића, и то као сâм етички идеал, којим се, међутим, истовремено врши реинтерпретација штурмундранговског модела слободарског уметничког приказа човекове слободе. Питање слободе се, према томе, поставља двоструко, и односи се на песнички креативни процес, то јест начин на који се грађа уобличава, као и на садржину и тематско-мотивска тежишта текстуалне форме. Управо на пољу репрезентације слободе класична зрелост превреднује наивност штурмундранговске тежње да неконтролисаном слободом експресије живо и пластично предочи доживљајну слободу субјекта. Преромантичну слободу карактерише субјективна безмерност, која се, на плану уметничког приказа, посредује одбацивањем чврсте форме, а, на равни смисла, мотивише као слобода индивидуалне самозаконитости и независност од објективних координата света. Вајмарско стваралаштво проширује штурмундранговску субјективност утврђујући јој објективне корелативе, што у пракси значи да се субјективна слобода прелама и мотивише са становишта универзалних закона и надличних мера свеколике збиље.

Сама балада се, у вајмарској фази Гетеовог доба, не подводи насилно под – њој изворно страна и далека – мерила и вредности класичарског сензибилитета, већ се снена и хировита ирационалност баладног осећања света прилагођава тежњи да се космос сагледа као устројство и закон релације између мере људске субјективности и норме надљудског објективитета ствари. Овакву тенденцију Шилер природно стапа са својом поетиком трагедије, те зрелу баладу, за шта је узоран пример управо *Лик под велом у Саису*, фигурише према постулатима класичне драме, а надограђује властитим етичким идеализмом. Његова балада конструисана је, наиме, као проблем хибриса према мери људске слободе и, уједно, према закону универзума. Шилер не дезидеализује тиме што пред штурмундран-

говску апсолутизацију субјективне слободе генијалне, титанске индивидуе поставља границе које је забрањено преступити, него, напротив, ускост те слободе уобличава с обзиром на поредак свемира као идеалитет. Кривица се поетизује као субјективна трансгресија наспрам објективних принципа универзума, чији идеални поредак одговара највишим вредностима људске нутрине.[7]

На могући приговор да се и репрезентативна штурмундранговска балада, Биргерова *Ленора*, заснива на јунакињином преступу (светогрђе) који призива фатумски удес (смрт уместо свадбе) – одговор би гласио да класична балада не мења саме судбинске[8] амплитуде текстуалне збиље, нити дубину захвата, који се дотиче човекове маленкости наспрам несагледљиве трансцендентности света, већ измени подвргава како природу свемира тако и квалитет релације између људског поступка и финалних консеквенци које су њиме изазване. Ленорин грех окарактерисан је као „дрскост“ и почињен је, додуше, у односу на божанску „промисао“ („Наставила је с Божјом промишљу / Дрско она кавгу“ – Bürger 2012: 38) као апсолутну норму која јемчи склоп света, али овај није уобличен у смисао који би проистицао из каузалности или барем ускладивости између преступа и казне. Биргерова хероина не поступа из пуке саможиве и егоцентричне обести, но из љубавне чежње и верности према другоме (одсутном веренику), а из несагласности између вредности њене нутрине и грозе ноћне догађајности (чија је кулминација – плес смрти), која Ленору обузима и савлађује – управо и извире фолклорна, ирацио-

7 Гетеове и Шилерове баладе из 90-их година 18. века Кајзер одређује као „идејне баладе“ (Kayser 1936: 120), које се удаљавају од германског фолклора, по стилу су наглашено артистичке, а поседују идеалистичко тежиште (Исто: 125). Шилерова балада лишена је магијских елемената и у њеном средишту налази се „човек воље“, који ступа у конфликт са судбином, а спасење му је ускраћено зато што духовни свет није једнак физичком: јединка не може побећи судбини, али се може духовно уздићи (Исто: 125–126). Кључна идејна разлика у односу на поезију штурмундранговског раздобља огледа се у томе што судбина није уништитељка, већ стоји „у служби моралног поретка“ (Исто: 127). Шилер ствара нови тип баладе, из које изостају духови, магија и натприродност, човек се из ирационалног трансформише у биће спознања и воље, а идејни склоп дела тежи закону и општости (Исто: 129).

8 Посебно поводом „нуминозних“ и „природно-магијских“ балада у периоду романтизма, Кајзер предлаже одредницу „балада судбине“ (Kayser 1936: 118), при чему и у завршном делу своје студије он баладу начелно одређује као форму која опева спрегу човека и судбине, те живот као угроженост и борбу у људском сусрету са силама стварности (Исто: 302). Такође, у уводним редовима, који анализирају генезу уметничке баладе из средњовековне књижевности, Кајзер апострофира спрегу баладе с „драмом судбине“ (Исто: 3), што је у сагласју с тесном везом између Шилеровог промишљања трагедије и његових балада, на коју смо претходно указали. Стопљеност Шилерове поетике и баладне праксе видљива је у *Лику йод велом у Саису*, али је најјаснија у *Ибиковим ждраловима* (1797); ова песма заснована је на класичном материјалу, а завршава се дословце театралним расплетом: злочинци који су се огрешили о живот песника разоткривају се у позоришту, захваљујући моралном дејству које врши песма хора Еринија посвећена освети.

нална, средњовековна, то јест прехуманистичка атмосфера баладе и њеног према човеку непријатељски настројеног света.[9]

У стиховима о Изиди Шилер се враћа античком предању које не припада домену класичног хеленства, но ипак омогућава заобилажење традиције германског хришћанског фолклора, сходно чему се балада прочишћава од језовитости фантастичних елемената, а такође се изоштрава њено усредсређење на смисао – не енигму или хировитост – односа физичких и метафизичких сфера света. Тип биргеровског питања теодицеје, које не подарује утеху, а смртника суочава с властитом немоћи и – болесном – беспомоћношћу, преобличава се у Шилеровој класичној балади у одговор из ког зрачи – здрава – јасноћа космичког поретка. Песма је концентрисана на коначно, гранично питање саме истине света, а ова се ка човеку рефлектује кроз категорију – „закона" (Шилер 2025: 147), који се тиче мера хуманог постојања.

Својеврсни пандан *Лику под велом у Саису*, Гетеова балада *Копач блаīа* (1797) посвећена је ситуацији која је, наизглед, упоредива с оном приказаном у Шилеровој песми, јер обе опевају исту тему – везу између ограничења и преступних права смртника. Субјекти су незадовољени датостима света, па их оптерећује чежња за искорачењем, коју обојица настоје да утоле у преступном чину, током ноћи. Разликује се, међутим, квалитет хране за којом они жуде, као и карактер самих њихових хтења. Гетеов субјект греши не схватајући разлику између баналности своје материјалистичке мотивације (он своју егзистенцијалну оскудицу жели да надомести иметком) и есенцијалног смисла и вредности објекта ка којем је његов чин усмерен (он продире ка утроби земље не марећи за узвишено и тајно значење њеног истинског, духовног блага). Лакомислена тривијалност протагонистиног погрешно самереног труда доводи га до наука о дрској испразности ноћног поступка, чијој трагалачкој бити није дорастао нити ју је завредео, као и до „поуке" (Goethe 2012: 70)[10] о леку за своју болесну оскудицу, а то је активност одговарајућа његовим

9 Сâм мотив копрене заступљен је у штурмундранговској књижевности и истакнут у Хелтијевој (Hölty) балади *Монахиња (Die Nonne)* из 1773. (исте године објављена је и Биргерова *Ленора*). Сажето речено, у Хелтијевим стиховима опева се витезово огрешење о девицу која је, из љубави према њему, прекршила монашки завет. Пошто ју је љубавник изневерио, она плати да га убију, те из његовог леша чупа срце, да би се напокон претворила у авет која се, носећи „крваво срце у рукама", отада појављује под „белом копреном", у поноћ, у цркви у којој је витез сахрањен (Hölty 2012: 63). Употреба мотива вела усаглашена је с преромантичним осећањем света: мотив није натопљен просветитељским, ученим контекстом, није изведен из античког наслеђа и не тиче се свезнања, већ осликава застрашујућу тајанственост штурмундранговског света, ужас постојања који је иницира прекомерном страшћу и ирационалношћу душе, а оставља трајне и сабласне последице.

10 Кајзер утврђује да, премда приказује магијске елементе и појаву духа, Копач блага поседује људску, немагијску поуку, те да се утолико приближава „дидактичкој песми" (Kayser 1936: 122).

моћима, и укључивање у људску заједницу. Но сâм његов преступ не повлачи фаталне последице стога што не одражава трагику хуманог постојања као таквог, већ заблуделост конкретне копачеве персоне, чија инфантилност пак потенцијално подлеже корекцији.

Насупрот томе, у акту Шилеровог младића не огледа се превасходно слабост саме његове индивидуе, но ограниченост хуманог бића уопште: гетеовски копач осликава јединку чији дух још увек није сазрео до потребне мере људскости, а шилеровски ученик и његов удес симболизују прекорачењем спознату меру људске смртности.[11] У случају *Копача блаīа* жудња је погрешна зато што није спиритуално покренута и племенито усмерена, а у случају *Лика īод велом у Саису* жудња је племенита, јер је духовна, али је грешна стога што преступа границу људских моћи и повређује закон разлике између домена божанске тајне као забране и оног регистра који је допуштен и приступачан хуманом духу. Док Гетеов похлепни копач нехотице извршава мистеријску радњу (призива „лепог младића" – Исто), које лично није достојан, Шилеров младић свесно и целином свог бића жуди за мистагошким искуством на које начелно не полаже право. Први напросто не разуме срж ноћног процеса који је покренуо, па стога бива враћен мерама дневне редовности, а други необуздано и прекомерно хоће откривење надљудске истине, која ће, међутим, по њега бити погубна и након које – услед битности преступа – враћање у прозу свакодневице и разума није више могуће.

Оглушујући се о упозорења хијерофанта, дакле инстанце која једина може премошћавати иначе несравњиву разлику између смртног и бесмртног, младић поступа *дрско* („Сада ће дрска шака светост таћи" – Шилер 2025: 147), што значи управо: хибристично, преко својих и човеку иманентних мера. Приступивши Изидиној фигури радозналац повређује свети – и свештенички посредовани – закон, који је, карактеристично за Шилера, одређен етички, наиме као закон „савести": „Смртник, бог опомиње, / Пре мене не сме вео дотаћи" (Исто). Позната формула Изидине божанске надређености човеку, која се и код Канта и у ранијим Шилеровим списима даје са становишта саме богиње („ја сам..."), у балади је поетизована као

11 У том смислу, Шилерова фигура ближа је Гетеовом Фаусту, који проговара о симболу копрене, и то на начин који је значењски упоредив са *Ликом īод велом у Саису*. У стиховима који мотивишу Фаустово помишљање на самоубиство, а који су написани крајем 90-их година, у Гетеовој класичној фази, јунак – након што је доживео презир од Духа Земље суочивши се са мером своје људске маленкости – помиње „копрену природе" која не допушта духу да буде „откривена" (Goethe 2010: 28; стихови 673–674): копрена, дакле, чува тајну природе, скривену од оног који јој као смртник није дорастао (разлика између Шилеровог младића и Фауста огледа се, наравно, у томе што ће, спознавши своју меру, Фауст сазрети за немогући, надљудски подвиг – он ће у трансцендентној сфери Мајки непосредно посматрати тајну стваралачког прапорекла света).

људска реч моралне опомене за другог човека. Аутор не пришива вештачки романтичној песничкој врсти класично значење, већ их усклађује тако што свој етички идеализам и класични сензибилитет саображава баладном облику и његовим типским одликама, и то на следећи начин. Баладну супстанцу[12] јемчи космичка тајна, која мора остати неповредива и заштићена пред људским погледом, а смртничко кањање тајне изазива консеквенце чија је грозота баладно неизрецива и неописива („Шта виде тамо, шта искуси он, / Не обзнани му никад реч“ – Исто: 148). Истовремено, балада је обогаћена трагичком мотивацијом казне за „кривицу“ („Ко истину кривицом спознат' жели, / Она му радост никад бити неће“ – Исто), која је пак осмишљена као кршење самог категоричког императива.

Младићева жеља је просветитељска и тиче се јединствене, целовите истине као свезнања о животодавном начелу света. Проблем произлази, међутим, из квалитета сазнајног циља који се налази изван граница разумског просветљења и изискује мистеријско посвећење у енергетски извор и ентелехију света. Само посвећивање трансцендира уобичајене узусе просветитељског нагона и за предуслов има страхопоштовање пред схваћеном међом која дели подручје људске коначности од божанске апсолутности. Уместо хијерофантске свести о човековој дужности да се с уважавањем односи пред разликом која је симболизована Изидином копреном као границом двеју сфера бића, младић хоће да истину „одмах целу сазна“, „нестрпљив“ је, „хитар“ и жудња му је „вазда [...] даље грабила“ (Исто: 146). Другим речима, самом својом охолом брзоплетошћу он нарушава

12 Како смо у претходном делу рада износили Кајзерове увиде о немачкој романтичној балади, умесно је да на овом месту упутимо на савремену анализу ове форме. Уређивач Рекламове антологије немачких балада, Х. Лауфхите (Laufhütte) у свом опширном поговору коментарише историју научне рецепције баладе (Laufhütte 2012: 593–618), а критици подвргава нарочито Кајзерову студију као ону која је фиксирала досадашње схватање дотичне врсте: проблем не произлази из Кајзерове идеологије, но из његове „супстанце и методе“ (Исто: 593), наиме „архаичног“ поимања баладе као форме која поседује своје непроменљиве законитости и изражава поглед на свет (народни, ирационални, судбински – Исто: 594). Ослањајући се на тврђење К. Хамбургер да је балада „епско-фикционална врста“, Лауфхите предлаже нову „формулу“ баладе: „не постоје специфично баладне теме“, већ њу карактерише „телеолошко структурирање догађаја“, „релативизација осликане теме“ и одсуство експликације (Исто: 619–620). Балада је есенцијално „модерна врста“ (Исто: 626) која настаје као „продукт сентименталног стања“ и „филозофског раздобља“ (Исто: 621); као таква, она је утемељена на „рефлексији“ (Исто), плод је „песникове учености“ (никада наивности), потиче од „свесног, дистанцираног артистичког труда“ (Исто: 622), обраћа се читаочевој рефлексији (а не емоцији), и, у највреднијим случајевима, уобличава се као израз „просвећене“, „(ауто)иронијске“ и „хумористичке самосвести“ (Исто: 624), те отуд често садржи и „поетолошке“ елементе (Исто: 627). Поменута К. Хамбургер одређује баладу као „epsko-fikcionalnu vrstu pjesništva u lirskom prostoru“ (Hamburger 1976: 280), те као облик за који није довољна Кајзерова дефиниција баладе као кобног сусрета (Исто: 291). Према ауторки, балада је доминантно приказ „fiktivne egzistencije fiktivnih subjekata“ (Исто), „fikcionalna pjesma likova“ (Исто: 292), која је „strukturalni stranac u lirskom prostoru“ (Исто: 294).

заповест очувања разлике између људског и божанског, чиме се огрешује о слободу човечности како је прописује морални закон. Наиме, попут штурмундранговских индивидуа, протагониста уображава своје право на прекомерност и апсолутну слободу која ће извирати из субјективитета и самовоље самог јаства, али на то уображење узвраћа објективни поредак света самеравајући слободу сходно људским границама и могућностима, услед чега се она може освајати и потврђивати само као спознати закон мере (не више као слобода безмерности). Пошто се оглушио о предочени закон пре преступања, младић онда кроз свој грешни удес – непосредно, својим телом и целином свог бића спознаје управо домет људског права, којем објективитет света поставља границе. Као симбол те границе, Изидин вео не затамњује простор потребног људског знања, већ, напротив, (пр)осветљава меру права и слободе човековог духа. Копрена не осуђује човека на незнање пред заштићеном тајном, него она сама репрезентује знање и омогућава истину о положају хуманог бића у оквирима света као смисаоног принципа и устројства.

* * *

Ф. Шлегел своје религијске фрагменте *Идеје*, објављене 1800. године, отвара знаменитим исказом, који је од програмског значаја за свеколику идеологију јенског романтизма:

> Захтеви и трагови морала који би био више од практичког дела филозофије – постају све гласнији и јаснији. Реч је, штавише, већ о религији. Време је да се поцепа Изидина копрена и открије тајна. Ко не може да поднесе поглед богиње – тај нека бежи или пропадне (Schlegel 1967: 256).

Шлегелове речи представљају ехо две Новалисове комплементарне обраде мотива Изидиног вела, од којих ниједна није публикована за Харденберговог живота. Једна је лирска и изречена је у дистиху из 1798. године, који гласи:

> Једноме је успело – подигао је копрену богиње из Саиса –
> Али шта је видео? Видео је – чудо над чудима – самога себе.
> (Novalis 2013: 34)

Друга је уткана у бајку о Зумбулу и Ружици *(Hyacinth und Rosenblüthe)* из фрагментарног филозофског романа *Ученици у Саису*, који је Новалис писао током 1798. и 1799. године. Бајка је смештена у други део романа (који је насловљен „Природа“) и посвећена је Зумбуловој „бесконачној чежњи“ (Исто: 112) за „мајком ствари“, „девицом под велом“ (Исто: 111). Младићеву потрагу за Изидом подстиче „човек из страних земаља“ (Исто: 110) оставивши му „књижицу коју ниједан човек није могао читати“ (Исто),

а која га нагони на одлазак у „стране земље“ (Исто), „станиште вечних годишњих доба“ (Исто: 112). У простору „највеће пресветости“ јунак је вођен два пута апострофираним – сном:

> Све му се чинило познатим и, ипак, у никада виђеној величанствености, ту је нестала и последња примеса земаљског, као да се у ваздуху распршила, стао је пред небеску девицу, подигао је лаку, блиставу копрену, и Ружица је пала у његово наручује. Далека музика окружила је тајне поновног сусрета вољених (Исто).

Сличност између Новалисовог и Шлегеловог дела исходи из њихове присне и интензивне сарадње, коју је Шлегел карактерисао као „симфилозофију“,[13] али и из заједничких извора с којих су црпли, од којих су најважнији: Фихтеово *Учење о науци*, услед чега је – поново – Шлегел интелектуалну размену одређивао као „фихтизирање“ (нав. према: Schulz 2013: 741), и Шлајермахер, чијим су *Говорима о религији* (1799) фрагменти *Идеје* непосредно надахнути. При томе, својим редефинисањем топоса Изидиног вела и Новалис и млађи Шлегел несумњиво реагују на Шилерову баладу и њен смисаони контекст,[14] што значи: вредносно одговарају на духовне стубове вајмарске класике. Превреднујући постулате класичног шилеровског идеализма, јенски сарадници и пријатељи артикулишу сâм хоризонт романтичног идеализма.[15]

Као што је јасно на основу наведеног Шлегеловог записа, романтика као кључни недостатак у погледу на свет и у уметности вајмарских класичара препознаје – религијску компоненту. Усредсређена на могућност образовања идеала хумане личности, као и на питање човекове сврсисходне спреге са заједницом, класична фаза Гетеовог доба има етичку доминанту, коју романтичари, и то у битноме на крилима Шлајермахерових *Говора*, настоје да надограде до рели-

13 В. фр. бр. 112 из Атенеума (Schlegel 1967: 181).

14 У коментару уз Новалисове Ученике у Саису Шулц утврђује: „Шилерова песма *Лик под велом у Саису* (1795) припадала је општем добру образованих – и у Хелдерлиновом *Хипериону* налази се алузија на египатски култ – и Шилеровом некадашњем ученику зацело је његово *Послање Мојсијево* (1790) било познато [...]. Најзад, још исте 1790. године, књига *Египатске необичности из старог и новог времена* (Лајпциг 1786), која се бави култом Изиде и религијом природе у Саису, нашла се у Харденберговом поседу“ (Schulz 2013: 676). Што се тиче Хелдерлинове негативне, класичарски интендиране обраде мотива Изидиног вела у *Хиперириону*, њу смо наводили и укратко анализирали на другом месту (Петровић 2023: 234), па је изостављамо из овог рада.

15 Како је тема односа између класике и романтике веома заступљена у немачкој науци о књижевности и историји идеја, упућујемо на неколико репрезентативних извора: Штрихову студију *Немачка класика и романтика или довршеност и бесконачност* (Strich 1928); 2. и 3. том Корфовог *Духа Гетеовог доба* (Korff 1930; Korff 1949); за промишљање саме романтике наспрам класике в. Валцелову *Немачку романтику* (Walzel 1923), која настоји да прошири Хајмову студију *Романтична школа – прилог историји немачког духа* (Haym 1870), као и Дилтајеву монографију *Живот Шлајермахера* (Dilthey 1870). За анализу Новалисових *Ученика у Саису* в. Haywood 1959: 29–52; за Шлегелове *Идеје* в. Eichner 1967: LXXIX–LXXXVII).

гијског идеализма. Оба усмерења, романтично као и класично, превасходну пажњу поклањају тачки у којој се испуњава идеал тоталне хуманости, и у оба случаја та тачка препознаје се као синтеза: док је код Шилера реч о естетско-етичкој синтези, романтичари захтевају сједињење уметности и религије, какво је формулисао Шлајермахер у првој верзији *Говора* помоћу епохалне сложенице „религија уметности" (Kunstreligion – Schleiermacher 1799: 93). Премда ју је аутор изостављао из потоњих издања списа, сама сложеница далекосежно је дејствовала на женски круг сарадника, а заправо је кристалисала и одразила оно што је већ живело као најдубља стваралачка и идејна тежња романтичара.

Сржи Шлегеловог фрагмента дакако да је конструкција „време је", која се иначе може пронаћи и другде код овог аутора, као и код Новалиса.[16] Управо је у њој рефлектована романтична спиритуална тенденција: Шлегелова реч изражена је као проглас и, прецизније, као религијска обзнана која има апокалиптички тон и есхатолошке димензије. Уводним исказом из *Идеја* објављује се, у јеванђеоском духу,[17] потпуна трансформација света и човека, наиме позив који је упућен новом човеку новог времена духовне, натчулне будућности. На прелазу векова не проговара Шлегел о пукој емпирији и историјској будућности, него опозива саму реалност у име рађања апсолутног идеала, то јест ради човековог трансцендирања искуствене збиље снагом чистог духа, који ће свет датости и људску егзистенцију у времену преобразити у златни век као регистар идеалних вредности. Моћ духа да донесе преображење реалности у идеал – моћ коју Новалис одређује као *маїцијски идеализам* – извире из спајања свих креативних снага и опстаје на стапању религијске доживљајности и поетске делатности. Субјект такве, тоталне духовности може бити само нови човек као норма која смењује вајмарску антропологију и надраста Шилеровог младића, јер на овога се односе речи: „Ко не може да поднесе поглед богиње – тај нека бежи или пропадне." Шилеровски човек дефинисан је као смртник, а романтични – као геније који осваја бесмртност.

Романтика мења категорички императив и пред човека поставља захтев другачији од културе вајмарске класике: човекова

16 Рецимо, у сегменту „Алегорија о дрскости" у Шлегеловом роману *Луцинда* из 1799. године (Schlegel 1962: 20), те у Новалисовој збирци стихова *Цвеīови* из 1798. године (Novalis 2013: 35), као и у његовој бемеовски конотираној песми *Тику* (Исто: 78) из 1800. Напомињемо пак да у *Цвеīовима* Харденберг преузима речи из Гетеове – *Бајке* (1795), на шта подсећа Шулц (Schulz 2013: 615).

17 Уп. с мотивом времена у *Јеванђељу йо Јовану*, најпре најаве: *Јн* 2: 4; *Јн* 7: 6; *Јн* 8: 20; потом обзнана: *Јн* 16: 32 („Ево долази час, и већ је дошао" – *Библија* 2005: 1020); напокон и довршење времена: *Јн* 19: 30 („Сврши се" – Исто: 1024). Јеванђеоски однос између антиципације и реализације следи се, при томе, и у структури Новалисовог *Хајнриха фон Офīердинīена*, чији је први део насловљен „Ишчекивање", а други – „Испуњење".

дужност није више да спозна меру сопствене слободе у релацији према универзалном закону, већ да надрасте границе своје условљености и коначности како би се потврдио као носилац апсолутног. Промена наспрам класичарске духовности тиче се како света тако и човека: принцип универзума у оба случаја јесте дух, но док се у класици овај успоставља кроз разлику своје апсолутности према релативности људског постојања у времену, романтика препознаје идентитет човековог и светског духа, што за последицу има то да највиши циљ људског живота постаје реализација апсолутног као инхерентне мере хуманог. Романтична мисаоност не враћа се наивности штурмундранговског субјективизма, који присваја право на – никаквим објективитетом подржану – апсолутизацију личне слободе, већ сагледава индивидуалну генијалност духа (то је дух који открива тајну под Изидиним велом) као одраз идеалитета самог света. Таква индивидуа, дакле, не само да сме него је у обавези да сопствени духовни максимум оствари тако што ће спознајом најдубље тајне света пронаћи тачку свог јединства с њом.

Новалисов дистих напаја се фихтеовским идеализмом и заснован је на представи идеалног јаства као духовног начела и закона космоса. Харденбергове речи нису мишљене као израз саможиве или нарцисоидне самовоље, него се њима објављује људски дух као принцип света. Право Шилеровог младића омеђено је прагом који се не сме преступити, а право романтичног генија, напротив, јесте право на преступ којим се осваја бесмртност у сопству. Јунак Шилерове баладе посрће при погледу у тајну како због тога што је његово биће не може поднети тако и стога што је тајна тог света неприступачна за смртника. С друге стране, романтика од човека тражи откривалачку моћ посматрања тајне лицем у лице, моћ која је истовремено заједмчена отвореношћу света за увиде људског духа. Ти погледи су стваралачки, религијски и, такође – еротски. Класична визура изискује од човека спознају границе, а романтична тражи – религијско откривење идеалне супстанце космоса. Парадигми првог човека потребан је мистагог (хијерофант) који поучава о вези између слободе и забране, а од другога се очекује да се сâм посвети и као мистагог покрене процес – магијског – одуховљења збиље.

Наизглед опречне према критеријуму оног што се открива – субјект дистиха спознаје самог себе, а јунак бајке своју вољену – две варијанте Новалисовог обликовања топоса Изидиног вела представљају заправо лице и наличје јединственог промишљања највише човекове дужности. У обе ситуације копрена означава врхунски циљ човековог самопотврђивања, а лица трансцендирају емпирију како би стекла гранично, мистеријско знање и одликовала се као субјекти откривења. Платонско-фихтеовска самоспознаја из дистиха следи се и у бајци о Зумбулу и Ружици утолико што је јунаково спознање другога мотивисано као конкретизација самоспознања. Ако је ауто-

рефлексија предуслов спознања духовних координата света, онда се под Изидиним велом крије љубавно јединство као тајна испуњења саме инвидивидуе. Другим речима, „чудо" самоспознаје живо се реализује кроз мистерију јунакове еротске уније с вољеном, а тајна богиње (Изиде) разоткрива се као тајна проналаска смртнице (Ружице). Пут до Ружице вођен је као јунакова усамљеничка самопотрага, која је покренута младићевим вољним изопштењем из изворног склада с Ружицом и природом, а испуњава се као обнављање хармоније и синтезе на вишој, тачније: на оној равни свести која актуализује претварање реалности у идеалитет златног века.[18] При томе, Зумбулово продирање ка вишем животу, изграђено на темељима фихтеовске дијалектике јаства, сублимира свеколико Новалисово стваралаштво, које за константу има тријадну структуру пута сопства или човечанства од несвесног, изворног склада с реалношћу, преко отуђења, до свесног јединства у равни идеала. Тај тростепени развој препознаје се, рецимо, у 5. *Химни ноћи* или у *Хајнриху фон Офтердингену* (у приповести о Атлантиди, као и у Клингсоровој космолошкој бајци).

Као фигуре граничног искуства и оличења трансформативне и делотворне моћи духа, романтични трагаоци такође су и носиоци позива који је истовремено уметничке, еротске и религијске провенијенције. Својим откривењским иступима они актуализују своју позваност и одазивају се на позив који им упућује метафизичка тајна под велом богиње, а који сами легитимизују способношћу да се изместе изван емпирије и на тај начин потврде духовно порекло властитог људског постојања. У том погледу од прворазредне је важности Новалисова рефренска употреба мотива страног / туђег (fremd) и далеког (fern). Најзначајнија поетска дела Харденберговог опуса и иначе су изграђена као симболичка текстура ових мотива, па тако, примера ради, *Химне ноћи* своју цикличну структуру дугују уводном и завршном наглашавању човека као странца на земљи, који се смрћу избавља у небеску даљину као свој истински завичај, а роман *Хајнрих фон Офтердинген* одвија се као прогресивност јунаковог стицања свести о сопственој оностраној завичајности, с чиме се напоредо снажи његова позваност да снагом поезије преуреди збиљу и омогући трансформацију прозне реалности у идеал златног века, у – бајку. У сагласју с изреченим, Зумбулову животну путању одређују путокази ка далеком и страном као оном циљу кроз који ће се сама бајка испунити и довршити се као златни век обистињења тајне, то јест пројављења духа.

18 Сличан идеалитет биће, примера ради, у Хофмановом *Златном ћупу* фигурисан као Атлантида, што нас, наравно, усмерава ка Платоновом *Тимају*, у којем Критија тврди да је причу о Атлантиди Солон чуо од египатског свештеника у – Саису. Мит о Атлантиди сâм Новалис романтизује кроз бајку трговаца у 3. глави 1. дела *Хајнриха фон Офтердингена.*

Без обзира на разлике у књижевним формама којима ликови припадају, позив Шилеровог младића сродан је позиву протагонисте Гетеових *Година учења Вилхелма Мајстера*, будући да се пред обојицу поставља задатак да своје егзистенције самере према кодовима иманенције, с тим што је разрешење у једном случају прилагођено закономерностима баладе, а у другом – романескне прозе. Одуставши у потоњим издањима *Говора о религији* од конструкције „религија уметности", Шлајермахер није изменио своје фундаментално романтично поимање религиозности као „смисла и укуса за бесконачност" (Schleiermacher 1799: 30; сл. Schleiermacher 1868: 37), али јесте начинио отклон од властите романтичне младости, као и генералну дистанцу према – ондашњој – радикалној тежњи припадника јенског кружока да обоже уметност и практично је идентификују као саму религијску објаву. Шлајермахеровско првенство религијског осећања, којем треба да буде саобразан врхунски уметнички израз, претвара се код романтичара у превасходност самог песниковог креативног чина[19] као религијске аутоекспресије, но, упркос различитим распоредима нагласака, наведена становишта поседују заједнички темељ. Реч је о симболичком идеализму као уверењу да се божанска апсолутност универзума пројављује кроза своје материјалне манифестације у овостраности, а да је човекова обавеза да активира генијалне потенцијале духа, те да доживи и интуитивно спозна окружујућу појавност као форму бесконачности, односно као откривење тајне. Уметников искорак огледа се у томе што он сопствени доживљај преноси у поетски облик и склоп који обзнањује („време је") истину о симболичком устројству и смислу света. Поета скида копрену тиме што прозу емпиријске реалности преводи у поезију идеалног значења.

Иако екстремна и ексцентрична, романтична спиритуалност ипак не запада у сањарски мистицизам који би био одређен од земаљског тла. Примера ради, Новалисови *Ученици у Саису* настају на фону ауторовог интензивног проучавања природних наука (Schulz 2013: 675 – 676) и обележени су контекстом Харденбергових рударско-геолошких студија у Фрајбергу, које су започеле 1797. године. Његов нагон, као и Шлегелов, сличан је Шлајермахеровој визији религијског искуства:

> [...] циљ и карактер религиозног живота није бесмртност [...] изван света и иза времена [...], већ бесмртност коју већ у овом пролазном животу можемо имати непосредно [...]. Усред коначности постати једно с бесконачношћу и бити вечан у сваком тренутку – то је бесмртност религије (Schleiermacher 1868: 91).

19 На то указује и Ајхнер, коментаришући значај Шлајермахерових *Говора* за Шлегелове *Идеје*, те скрећући пажњу на то да је својим фрагментима Шлегел заправо ступио у надметање са Шлајермахером, градећи амбивалентан однос према његовом спису о религији (Eichner 1967: LXXXIII–LXXXVI).

Изидин вео не крије оноземаљску тајну, већ чува животодавну тајну природе како би је човеков дух открио спознајући идеалне трагове, божанско упориште овог света. Тајна се, дакле, не чува од човека, већ за њега и његову креативну способност да актуализује идеалне потенције стварности. Користећи за игру речи у свом спису *Хришћанство или Европа* (1799) згодну околност да Шлајермахерово презиме садржи у себи именицу „копрена" („der Schleier"),[20] Харденберг стога неће пропустити прилику да управо аутора *Говора о религији* апострофира као оног ко је већ обзнанио да је „време" за епоху нове духовности. Из перспективе сарадника на *Атенеуму* (којима се 1799. у Јени придружио и Тик) Шлајермахер је спознао да вео богиње крије тајну божанске утканости у земаљску природу (отуд Изида у Новалисовој бајци може бити преобличена као Ружица), те је – скинувши Изидину копрену – позвао човеков креативни дух и снагу интуиције да увиде вечност „у сваком тренутку". Том позиву биће посвећени Шлегелови романтични списи и фрагменти, а на њега ће се у пуној мери и до крајности одазвати онај ко ће адекватно преузети име објавитеља и доносиоца „нове" земље – „Novalis".

Литература

Apulej. *Zlatni magarac*. Prev. Albin Vilhar. Beograd: Dereta, 2011.

Bürger, Gottfried August. "Lenore". *Deutsche Balladen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2012.

Eichner, Hans. *Einleitung*. In: Schlegel, Friedrich. *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*. Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. 2. Hrsg. von Hans Eichner. München – Paderborn – Wien: Verlag Ferdinand Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag, 1967.

Dilthey, Wilhelm. *Leben Schleiermachers*. Berlin: Verlag von Georg Reimer, 1870.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust*, *Der Tragödie erster und zweiter Teil*, *Urfaust*. Hrsg. von Erich Trunz. München: Verlag C. H. Beck, 2010.

Goethe, Johann Wolfgang von. "Der Schatzgräber". *Deutsche Balladen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2012.

Hamburger, Käte. *Logika književnosti*. Prev. Slobodan Grubačić. Beograd: Nolit, 1976.

Haym, Rudolf. *Die romantische Schule – ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. Berlin: Verlag von Rudolph Gaertner, 1870.

Haywood, Bruce. *Novalis: The Veil of Imagery – A Study of the Poetic Works of Friedrich von Hardenberg (1772–1801)*. 's-Gravenhage: Mouton & Co, 1959.

20 „Он је за светицу направио нову копрену [...]. Копрена је за девицу оно што је дух за тело" (Novalis 2013: 514).

Hölty, Ludwig Heinrich Christoph. "Die Nonne". *Deutsche Balladen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2012.

Kant, Immanuel. *Die drei Kritiken*. Köln: Anaconda Verlag GmbH, 2011.

Kayser, Wolfgang. *Geschichte der deutschen Ballade*. Berlin: Junker und Dünnhaupt Verlag, 1936.

Korff, Hermann August. *Geist der Goethezeit*, Bd. 2: *Zweiter Teil – Klassik*. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1930; Bd. 3: *Dritter Teil – Frühromantik*, Leipzig: S. Hirzel Verlag,1949.

Laufhütte, Hartmut. "Nachwort". *Deutsche Balladen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2012.

Novalis. *Werke*. Hrsg. von Gerhard Schulz. München: Verlag C. H. Beck, 2013.

Plutarch. *Über Isis und Osiris*. Übers. und hrsg. von Gustav Parthey. Berlin: Nicolaische Buchhandlung, 1850.

Schiller, Friedrich. "Die Sendung Moses, aus der Thalia". *Kleinere prosaische Schriften*, I Theil. Leipzig: Siegfried Leberecht Crusius, 1792.

Schiller, Friedrich. *Über das Schöne und die Kunst*. München: DTV Verlag, 1984.

Schlegel, Friedrich. *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*. Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. 2. Hrsg. von Hans Eichner. München – Paderborn – Wien: Verlag Ferdinand Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag, 1967.

Schlegel, Friedrich. *Dichtungen*. Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. 5. Hrsg. von Hans Eichner. München – Paderborn – Wien: Verlag Ferdinand Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag, 1962.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst. *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern.* Verlag bei Johann Friedrich Unger. Berlin 1799.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst. *Ueber die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1868.

Schulz, Gerhard. *Kommentarteil*. In: Novalis. *Werke*. Hrsg. von Gerhard Schulz. München: Verlag C. H. Beck, 2013.

Strich, Fritz. *Deutsche Klassik und Romantik*. München: Verlag C. H. Beck, 1928.

*

Библија – Свето йисмо Сшароīа и Новоīа Завјеша. Сшари завјеш по преводу Ђуре Даничића, *Нови завјеш* по преводу Вука Стефановића Караџића и Светог архијерејског синода, по исправкама и преводима Николаја Велимировића. Шабац – Ваљево – Београд: Глас цркве, 2005.

Петровић, Вук. „Митопоетика будућности код женских романтичара". *Folia linguistica et litteraria* 46 (2023): 219–246.

Плутарх. *Изида и Озирис*. Прев. Иван Станковић. Београд: Пешић и синови, 2008.

Херодот. *Херодотова историја*. Прев. Милан Арсенић. Београд: Дерета, 2009.

Шилер, Фридрих. *Слика под велом у Саису*. Прев. Вук Петровић. *Београдски књижевни часопис* 76–79 (2025): 146–148.

Vuk M. Petrović

Das Motiv des Schleiers der Isis im Zeitalter des Idealismus

Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit wird die Entwicklungsgeschichte des Topos vom Schleier der Isis in verschiedenen Phasen der Goethezeit skizziert. Dieser ursprünglich antike Topos entfaltet sich in der Aufklärung und wird vor diesem Hintergrund zunächst in theoretischen Registern verwendet, sowohl in Kants *Kritik der Urteilskraft* als auch in Friedrich Schillers Schriften *Die Sendung Moses* und der ersten Abhandlung *Vom Erhabenen*, bevor Schiller ihn in der Ballade *Das verschleierte Bild zu Sais* als poetisches Symbol etabliert. Mit seiner klassischen Ballade reagiert Schiller auf die Kunst- und Weltauffassung des Sturm und Drang. Durch die Umdeutung des schillerschen Symbols des unter dem Schleier verborgenen Geheimnisses reagieren Novalis und Friedrich Schlegel ihrerseits auf die Kultur der Weimarer Klassik sowie auf Schillers ethischen Idealismus und begründen damit die romantische Spiritualität. Dem Sturm-und-Drang-Kult der Maßlosigkeit und subjektiven Freiheit, der selbst als Reaktion auf die Beschränkungen rationaler Aufklärung zu begreifen ist, setzt Schiller objektive Korrelate entgegen, indem er die Freiheit des humanen Individuums an der Objektivität eines universalen Gesetzes misst. Die schillersche Begrenzung des menschlichen Wollens – das Geheimnis der Isis ist verboten – wird von den Jenaer Romantikern durchbrochen, indem sie vom Menschen verlangen, sich durch die Transzendierung aller Maßstäbe zu bestätigen: Das menschliche Wesen ist dazu berufen, seine Freiheit zu bejahen und das übermenschliche Geheimnis unter dem Schleier zu enthüllen. Der Akt des Zugriffs auf das Geheimnis unter dem Schleier der Isis, den Schiller als Hybris motiviert, während ihn die Romantiker als Akt religiöser Offenbarung begreifen, veranschaulicht die Veränderungen der ideellen und künstlerischen Paradigmen im Zeitraum der europäischen Geistesgeschichte von der späten Aufklärung über die Weimarer Klassik bis hin zum romantischen Idealismus.

Schlüsselwörter: Schleier der Isis, Topos, Symbol, Sturm und Drang, Weimarer Klassik, Jenaer Romantik, Idealismus, Offenbarung

Примљено: 29. 1. 2026.
Прихваћено: 13. 7. 2026.

ORCID 0000-0003-4498-1894
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.10

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
оригинални научни рад
821.163.41.09-4 Кољевић С.

Милица МУСТУР

njetocka@hotmail.com

Институт за књижевност
и уметност, Београд

ЕСЕЈИСТИЧКО-КОМПАРАТИВНА КРИТИКА СВЕТОЗАРА КОЉЕВИЋА

Апстракт: У раду се анализира критичко-есејистички опус Светозара Кољевића у циљу његовог позиционирања унутар типологије српске књижевне критике и ситуирања у ширем контексту историје српске књижевнокритичке мисли. Полазећи од запажања Предрага Палавестре о „посебном углу" Кољевићеве компаратистике, ауторка настоји да покаже да та посебност не произлази у првом реду из тематског корпуса или проблемских упоришта Кољевићевог дела, већ из специфичне синтезе компаративног метода и снажно индивидуализованог есејистичког израза као стваралачке димензије критичког дискурса. Из наређеног споја настаје тип критичког рукописа који се у раду именује као есејистичко-компаративна критика. Ауторка такође покушава да покаже како се унутар овог типа критичког мишљења издвајају две основне подваријанте: херменеутичко-поетолошка и научно-компаратистичка, које се разликују по степену научне систематичности и начину употребе компаративне перспективе.

Кључне речи: Светозар Кољевић, српска књижевна критика, типологија књижевне критике, есејистика, компаратистика, научна компаратистика, херменеутика, поетика, стваралаштво

У *Историји српске књижевне критике* Предраг Палавестра о Светозару Кољевићу говори као о аутору који је у свом раду заузео „посебан угао" (Палавестра 2008: 685) књижевне компаратистике. У доста оскудном прилогу о Кољевићу – премда не баш онако цинично оскудном као што је цртица о његовом брату Николи Кољевићу, у истој публикацији – Палавестра не успева да читаоцу уверљиво предочи у чему се огледа уникатност тог компаратистичког „угла". Она свакако није садржана у Кољевићевим тематским преференцијама, које обухватају англосаксонску књижевност XIX и XX века, народну и савремену српску књижевност, и, у нешто мањем обиму, модерну европску литературу. Све су то, наравно, високо релевантне књижевне области, али не и, у неком објективном смислу – изузетне. Није нарочито „посебна" ни ужа тематика Кољевићевих радова, а није то, сама по себи, ни њихова компаративна перспектива.

А опет, читалац ће се при сусрету са Кољевићевим текстовима лако сагласити са Палавестром да пред собом има сасвим особено штиво, као и да је та особеност, између осталог, последица специ-

фичног „угла“ критичког посматрања. Нема сумње да би се у неком шире заснованом истраживању могли изложити бројни и различити аспекти те уникатности, а ми се овом приликом ограничавамо на покушај да наслућеној ексклузивности Кољевићевог рукописа пронађемо место унутар замишљене типологије српске компаратистичке критике.

Када се сагледа из те перспективе, специфичност Кољевићевог приступа огледа се понајпре у томе што критичар одабрану компаративну тематику смешта углавном у хоризонт наглашено есејистички пребојеног и високо аутентичног ауторског рукописа, а из те фузије настаје посве јединствен варијетет компаратистичке критике који би се, у хеуристичке сврхе, могао именовати као есејистичка компаратистика, тј. есејистичко-компаративна критика.

Као свака успела есејистика, претежан део Кољевићевих радова показује изразито субјективну интонацију и снажне стваралачке акценте. То их најпре измешта из поља строже научне компаратистике и приближава књижевнокритичком дискурсу, а посредно указује и на то да компаратистичка интересовања није могуће „зауздати“ и ограничити на науку о књижевности, њену методологију и њена начела. Штавише, дело Светозара Кољевића један је од најречитијих примера да се компаратистичка истраживачка интересовања могу реализовати у високо осведоченој стваралачкој форми, што и јесте главни разлог да се овај критички варијетет означи као есејистичка (односно стваралачка) компаратистика.

У Кољевићевој дебитантској књизи *Тријумф интелигенције*, супериорна компаративно-поетолошка интерпретација донекле је у сенци ауторове стваралачке субјективности и потребе да се у врхунском есејистичком напону опробају домети сопствене креативне интелигенције. Ауторову пажњу у овој књизи заокупља поетика модерног англосаксонског романа – у поредбеном низу од Олдоса Хакслија и Д. Х. Лоренса до Вирџиније Вулф, Џејмса Џојса, Вилијама Фокнера и других. Овај корпус махом модернистичких текстова Кољевић разматра под претпоставком да је „интелигенција као посматрачка и обликовна моћ“ њихово суштинско обележје. „Жар посматрачке радозналости“ (Кољевић 1963: 7) као стваралачки порив и интелектуална организација дела као последица тога порива, омогућили су, према Кољевићу, двозначни тријумф интелигенције у литератури. У романима попут Џојсовог *Портрета уметника у младости*, *Ка светионику* Вирџиније Вулф или *Портрета једне леди* Хенрија Џејмса, та ванредна посматрачка суптилност остварила се као „визионарско понирање у природу неких вечних људских дилема, подвојености и сукоба“ (Кољевић 1963: 8), односно као тријумф интелигенције у уметности. Али, у неким другим делима англосаксонских аутора – као што су Фокнерова *Бука и бес*, Џојсов *Уликс* и *Таласи* Вирџиније Вулф – опсесивност посматрачке пози-

ције, реализована понајвише кроз радикалне облике технике тока свести, довела је до потпуног слома уметничке комуникације. Услед хиперинтелектуалистичке сложености своје форме ти романи остали су читаоцу неприступачни, што је, према Кољевићу, означило „трагични тријумф интелигенције над уметношћу" (Кољевић 1963: 9).

Ову полазну хипотезу Кољевић проверава помоћу неколиких критичких начела, једноставних колико и уверљивих. Средишње место међу њима заузима идеја о комуникабилности књижевног текста. Способност дела да успостави жив однос са читаоцем неопходан је услов његове уметничке делотворности, па Кољевић нормативно закључује:

> [Ц]иљ уметности је комуникација – не мора то бити рационална комуникација, али ипак комуникација. А издати тај циљ, без обзира на како паметан начин, увек је промашај – па макар тај промашај био и знак генијалности (Кољевић 1963: 195).

Полазећи од овог принципа Кољевић у *Тријумфу интелигенције* тврди – час благо иронијски час до цинизма заоштреним тоном, да управо „умно" конципирана модернистичка проза занемарује захтев за читљивошћу – услед своје концептуалне и структурне „препаметности". Начело комуникативности критичар допуњује уверењем да аутентичне књижевне комуникације нема без непосредног читалачког доживљаја. То, међутим, није пледоаје за „наивни" импресионизам као основу читања, већ само критичарев категорички брањен став да и најсложеније дело мора најпре произвести непосредан доживљај, пре него што читалац покуша да проникне у комплексност његове архитектонике – или чак одлучи да се у ту авантуру уопште и не упушта.

Репрезентативно за Кољевићев поступак и тематику *Тријумфа интелигенције* јесте друго поглавље књиге. У њему критичар излаже неке успеле примере интелектуализације књижевне форме, али у још већој мери настоји да разобличи видове „трагалачке унезверености модерног интелектуализма" (Кољевић 1963: 24), која је за крајњу последицу имала потпуни крак комуникације књижевног текста са читаоцем. Славни и уједно неславни јунаци овог поглавља су Вирџинија Вулф, Џејмс Џојс и Вилијам Фокнер. Уједињени у заједничком идеалу да књижевно артикулишу „таму људске подсвести" (Кољевић 1963: 189) – што је остала једна од тематских, поетичких и естетичких фасцинација васколике модернистичке литературе – класици енглеског, ирског и америчког модернизма су, према Кољевићу, у уметничком смислу – подбацили. Критичарев суд о неуспеху трију врхунских романсијера XX века да у значајној уметничкој пројекцији реализују оно до чега им је било највише стало – естетски супериоран роман тока свести – може неприпремљеном уху и духу

зазвучати скандалозно: „подухват којег су се латили неколико вероватно највећих књижевних талената нашег времена по свој прилици није дао ниједно врхунско уметничко остварење“ (Кољевић 1963: 189). Па ипак, премда Кољевић у *Тријумфу интелигенције* често не успева да се одупре пориву да изиграва скандал-мајстора књижевне херменеутике, његов суд је далеко од неутемељеног критизерства и празног порива да се по сваку цену са трона сврги канонизоване величине енглеске књижевне традиције. Он не доводи у питање литерарни таленат гиганата високог модернизма, нити пориче да су управо интелектуална проницљивост и упошљавање технике тока свести у неким њиховим делима дали изванредне резултате (код Џојса је то *Портрет уметника у младости*, код Вирџиније Вулф романи *Госпођа Даловеј* и *Ка светионику*). Застрањења и промашаји дешавали су се тек онда када се у књижевној анализи несвесног ишло до екстрема, што је и условило потпуни прекид комуникације са публиком. Према Кољевићу, такви радикални експерименти почели су да угрожавају и сам медијум у којем су настајали, односно да фатално нагризају структуру романа – преко граница његове жанровске издржљивости. Због тога се критичареве опсервације о некомуникативности структуре ових модернистичких текстова стално претачу у нека елементарна питања естетичког карактера везана за роман као литерарни жанр: Који услови морају бити испуњени у самом романескном медијуму да би једна експериментална књижевна техника могла у њему ефикасно да функционише? Докле је уопште могуће експериментисати у роману а да сам жанр не почне да се распада под тежином и сложеношћу експеримента?

У делима Вирџиније Вулф Кољевић препознаје тежњу ка ослобађању од реалистичких конвенција у корист симболичког, поетски интуитивног израза, при чему у роману *Ка светионику* та равнотежа између симболике и реалистичких елемената резултира уметнички остварeним делом. Насупрот томе, *Таласи*, по њему, представљају пример где ексцесивна поетска симболизација, остварена врхунским напором стваралачког интелекта, разара комуникативну снагу текста и разводњава жанровске обрисе романа до непрепознавања. Резултат тога инверзног стваралачког тријумфа је стварање „симболизма без обриса и фокуса“ (Кољевић 1963: 155).

И док код Вирџиније Вулф претерана симболизација израза саботира читалачки доживљај и слободан проток уметничке комуникације, у Џојсовом *Уликсу* и Фокнеровом роману *Бука и бес* Кољевић тај реметилачки елемент препознаје у „мутним местима“ њихове прозе, односно у програмском замагљивању садржаја и свесном елиминисању огромне количине информација – што унапред осујећује било какав спонтани доживљај прочитаног. За непрегледна непрозирна места у ова два романа њихови аутори припремили су, додуше, голем број рационалних разјашњења, али, као што

Кољевић примећује у свом хуморно-есејистичком маниру, „једина је незгода што понекад човек треба да изради докторску дисертацију, или да прочита туђу, да би их пронашао“. Тиме су се и *Уликс* и *Бука и бес* огрешили о Кољевићев заветни критички принцип: уместо да остваре какву-такву непосредну везу са читаоцем, и једно и друго дело „тек као интелектуална реконструкција може почети уметнички да живи“ (Исто: 194).

Тако, према критичару, Фокнер у знаменитом роману *Бука и бес* читаоца присиљава на својеврсни интелектуални и ментални *tour de force* излажући прва два поглавља дела техником тока свести, где међутим ништа није како треба – ни у погледу избора свести кроз коју се прича преноси, ни у самој примени технике. Прво поглавље суочава читаоца са перспективом идиота Бенџија, а друго са становиштем перверзног интроверта Квентина. Већ и сам одабир двеју свести крајње скучених, неразвијених, хаотичних и извитоперених, донекле предодређује сметње на вези између писца и читаоца, док Фокнеров покушај да што суптилније прикаже скученост и девијантност доводи до потпуног колапса прозне комуникације. Према Кољевићу, читалац је овде приморан на залудан труд да у безобличју и беспоретку књижевног материјала попамти што више појединости, надајући се да ће му се у преостала два поглавља разоткрити понеко од њихових значења. А у том јаловом напору читалачке интелигенције неповратно страда уметнички доживљај:

> Први део – када се читалац наједном нађе у свести идиота – у почетку изазива радозналост, затим чуђење, ускоро подозревање и веома брзо нервирање, јер акумулација детаља постаје све неразумљивија, јер се детаљи упорно множе а објашњења никако не стижу. Најзад се то нервирање претвара у очајнички покушај да се сви ти неповезани отпаци разноврсних сензација и утисака попамте, тако да би се на крају могли повезати са објашњењима, када и ако ова стигну. То исто се наставља и кроз други део романа, тако да у та два дела [...] читаочев уметнички доживљај се углавном своди – поред уочавања понеког ретког блеска и правог уметничког потеза – на памћење масе ирелевантних детаља у нади да ће их можда у другом делу књиге некако повезати (Кољевић 1963: 199).

Међутим, било да то читаоцу пође за руком или не, учинак „интензивне и неугодне интелектуалне масаже“ (Кољевић 1963: 199), којој је подвргнут, довољно је разоран да уништи естетски доживљај романа у целости:

> [П]отреба памћења огромног броја детаља у првом делу и налажење њихових објашњења у другом толико апсорбује читаоца да већ због те интелектуалне напетости и нелагодности (страха да ће се нешто битно пропустити, да се нешто неће „укопчати“) не би могао ништа нарочито

да доживљава, ни с ким да се идентификује, чак и када би за то имао прилике (Кољевић 1963: 199–200).

Овај суновратак уметничке комуникације Кољевић приписује заблуди већине модерниста који су се опробавали у техници тока свести, „заблуди да слободне асоцијације, без претходног познавања животног и психичког искуства свести у којој се оне јављају, могу говорити језиком који ће нешто значити и нешто уметнички комуницирати читаоцу". Та заблуда са своје стране показује да се модернистички покушаји стварања хиперинтелигентне приповедне технике често сукобе са неким елементарним законитостима прозног стварања и естетске комуникације: читаоцу се не може испоручити сиров књижевни материјал и очекивати да га он, према својим способностима, сам прерађује у уметничку целину; није довољно да се он просто „упозна с одређеним бројем чињеница, да му се у руку прво дају кључеви па онда катанци које ће он помоћу њих да откључа дивећи се властитој спретности и довитљивости". Као и у случају *Таласа* Вирџиније Вулф и Џојсовог *Уликса*, Кољевић инсистира да аутор не може умаћи задатку да уобличи књижевну грађу у комуникативну литерарну форму, да, у конкретном случају, створи „одређени медијум осећајности, у којем ће један 'ток свести' моћи уметнички значајно да живи" (Кољевић 1963: 200).

Тријумф интелигенције исписан је као „низ самосталних есејистичких структура" (Puvačić 1964: 3), а не као хомогена компаративна студија проблемског карактера. Додељујући сваком писцу посебну есејистичку целину Кољевић није систематски поредио сличности и разлике експериментисања англосаксонских романсијера са „интелигентном" литерарном техником, већ је заинтересованом читаоцу препустио да те спојнице добрим делом изнађе самостално – нудећи му, додуше, високо инспиративне смернице за такав поредбени подухват.

А када у *Тријумфу интелигенције* ипак посегне за директним поређењима, аутор то понекад чини зато да би додатно подигао експресивност свог маестралног есејистичког израза. Каткад се из таквих компарација не може закључити ништа више сем да се критичар у заносу есејистичке интелигенције размеће шокантним вредносним судовима, као када дисквалификује домете осведочених класика светске књижевности поредећи их са квалитетима прозе Д. Х. Лоренса: спрам Лоренсовог третмана „егзистенцијалних проблема човека" чак и дело Томаса Мана „делује помало старомодно, а највеће Џојсове и Прустове суптилности изгледају само јалово минуциозне структуре, ако не већ и мехури од сапунице" (Кољевић 1963: 55). Сасвим супротно томе, на другим местима ће непосредно поређење Кољевићу служити да заокружи и поетнира неке суштинске увиде

о централном предмету расправе *Тријумфа интелигенције*. Тако критичар, самеравајући директно и без имало иронијског наноса Вулфову, Џојса и Фокнера, показује високу рецептивну осетљивост за индивидуалне стваралачке домете свакога од ових писаца, непатворено саживљавање са њиховим циљевима и замислима, али и критички став према њиховим психолошким и поетичким ограничењима. Из свега тога, на крају једног од најупечатљивијих есеја ове књиге, Кољевић формулише спекулативну замисао о томе како су замке које је модернистима постављала интелектуалистичка логика изградње текста могле бити избегнуте да су се, у једном хипотетичком пројекту, ујединиле све врлине прозних рукописа Вулфове, Џојса и Фокнера, а све њихове мане повукле са сцене:

> [Т]ако [је] мало требало па да техника „токова свести" дâ у литератури неслућена уметничка остварења, да роман двадесетог века постане највиша и најзначајнија форма мишљења и осећања савременог човека. Да је само Вирџинија Вулф имала ону елементарну снагу личности, интензитет и непосредност оштре и широке животне визије – коју су имали Џојс и Фокнер – да је, као они, наслутила дубину и значај расцепа у човеку кога раздире оптерећеност прошлости и притисак садашњости, сукоб између културе и живота, усковитланост вртлога бесмисла у који је човек бачен и његове тежње за смислом, можда би, вероватно да би, техника „токова свести" нашла и своје врхунско уметничко оправдање. Или, да су само Џојс или Фокнер, а то изгледа тако једноставно, имали оно осећање комуникационе функционалности и уметничке мере које је поседовала Вирџинија Вулф, да су само могли да сагледају опасности сопствених ексцеса... (Кољевић 1963: 203).

У том хипотетичком сценарију аутор на суптилан начин разоткрива парадокс модернизма: да су најсмелији формални пробоји често били онемогућени управо од стране својих твораца, који нису имали довољно унутрашње равнотеже, меру или увид у границе сопственог израза. У том смислу, Кољевићев поредбени захват није само процена конкретних писаца, него и медитација о уметничкој судбини саме модерне – која тежи апсолуту али често остаје у расцепу између визије и израза, између смисла и форме.

Есејистичко-компаративна критичка перспектива коју Кољевић заузима већ у *Тријумфу интелигенције* указује се као високо аутентична, „хибридна" критичка позиција, настала из споја компаратистичког интересовања и наглашено ауторског, есејистички интонираног становишта, у коме доминирају субјективни увиди, шарм луцидног хумора и критичка естетска проницљивост. Кољевићева критика овде није усмерена на систематско упоређивање појава, већ на интерпретативно осветљавање поетичких и естетских парадокса у корпусу модерне англосаксонске прозе, док компаративни контекст – низ од Хакслија преко Џејмса до Фокнера – критичар ко-

ристи као подлогу за интелектуално и стваралачко проживљавање књижевних феномена.

Све врлине ове критичке позиције, али и понека њена мана, остварују се и у Кољевићевој наредној публикацији. У књизи *Хумор и мит* критичар наставља да се бави поетиком романа са компаративног становишта, али из новог тематског и проблемског угла и унутар ширег књижевноисторијског дијапазона. Са поетике високог модернизма из *Тријумфа интелигенције*, Кољевић, у *Хумору и миту*, проширује истраживачке видике на шире схваћену европску романескну традицију, почев од Сервантесовог *Дон Кихота* као неспорног родоначелника нововековног романа. Насловом увезани појмови ове књиге језгровито указују на њену сржну тематику – двострано деловање хумора и мита у модерној књижевности, од Сервантеса, преко Филдинга и Стерна, Бернза и Бајрона, Дикенса и Џејмса, до Томаса Мана, Џојса и Фостера.

Кољевић наслеђе модерног романа, на челу са *Дон Кихотом*, одређује као „велику комичку традицију" (Кољевић 1968: 11), рођену из епохалног епистемолошког лома на преласку из средњег века у ренесансу. Када је из темеља уздрмана средњовековна вера у целовитост и јединственост хришћанске истине („догме"), а на њено место у новој ренесансно-хуманистичкој епистеми, као последица „новоосвојене слободе духа" (Кољевић 1968: 46), ступило дијалектичко поимање стварности, прихватање вишесмислености истине и сумња у онтолошке, сазнајне и моралне темеље света, настао је и модерни европски роман као уметничка форма која најефикасније изражава ново осећање живота и стваралачки сублимира нову епистему. Другим речима, *метафизичка мутација* која је обележила прелазак из средњовековног светоназора у ренесансно-хуманистички била је истовремено и час рађања модерног романа, барем оног његовог магистралног тока који отпочиње са *Дон Кихотом*, и чију епистемолошку основу, уместо предренесансног стајања у пуноћи једне и недељиве Истине, представља истина која је „блиска [...] обичној, свакодневној нормалности човекове збуњености животом" (Кољевић 1968: 13).

Одговор модерних романсијера на нову епохалну ситуацију био је „парадоксалан доживљај света", а главна уметничка стратегија којом се он остварује – „сучељавање мита са искуством, романсе са стварношћу" (Кољевић 1968: 10). Парадокс о коме Кољевић говори настаје из тога судара двеју неспојивих равни: када мит, некада носилац неупитне истине – витешки у *Дон Кихоту*, одисејевски у *Уликсу* – наиђе на стварност која га више не подржава, писци – од Сервантеса па надаље – у смеховном кључу приказују урушавање његовог легитимитета у измењеним историјским околностима. Па ипак, разјашњава Кољевић, хуморним третманом митолошког обрасца модерни аутори истовремено – и парадоксално – на нов начин

афирмишу оно што дејством комике исмевају и делегитимишу. Тачније, исти хуморни продор у сферу мита смеховно разобличује једну конкретну „романсу“ (витешку, одисејевску, грађанску) као некомпатибилну с искуством свога времена, и меланхолично потврђује потребу – ма како можда илузорну и неоствариву – да се и у измењеној митофобној реалности трага за неким новим смислотворним митским облицима. Тако се, рецимо, у судбини Дон Кихота даје и пародија и апотеоза витешког јунаштва, а у причи о Џојсовом Стивену Дедалу и пародија и апотеоза мита о уметнику.

Иако је есеј о *Дон Кихоту* вероватно најсупериорнији оглед у књизи, као пример неких Кољевићевих продуктивних херменеутичких колебања посебно је интересантна интерпретација Џојсовог *Уликса* у *Хумору и миту*, садржана у есеју „Варљивост Џојсових речи“, а интересантна је нарочито када се упореди са критичаревим другим огледом о истом Џојсовом роману, насловљеним „Уликс и уликсологија“ из дебитантског *Тријумфа интелигенције*. У оба текста аутор је заокупљен поетиком Џојсовог *Уликса*, али јој приступа из различитих углова – једном кроз анализу „интелектуалистичке“ прозне технике, други пут испитујући како се у споју хумора и мита успоставља смисаона организација дела.

У есеју „Уликс и уликсологија“ – у основи немилосрдно ироничном обрачуну са англосаксонском књижевном критиком – Кољевић изражава скепсу према постојању органске целине Џојсовог романа. У овом читању *Уликс* не успева да понуди спонтан естетски доживљај, већ опстаје искључиво као интелектуална реконструкција, чије се значење разоткрива тек у големом напору дешифровања референци. *Уликс* тиме крши Кољевићево темељно начело о комуникабилности књижевног дела. Погубна слабост романа, „здробљена структура“ (Кољевић 1963: 188) прелама се у свим његовим слојевима: мисли и осећања разбијени су у парампарчад, неумерено експериментисање језичким стиловима – од старе англосаксонске прозе до новинарског и рекламног жаргона – делује као пишчев каприс, а Џојсове језичке „настраности“ више одвлаче пажњу него што граде уметничку снагу романа. Иако Кољевић у *Тријумфу интелигенције* – мада само успутно и лаконски – признаје поједина Џојсова достигнућа, пре свих *Портрет уметника у младости*, ови недостаци *Уликса* подстичу га да, доста провокативно, постави питање Џојсове трајности – и имплицитно пружи скептичан одговор на њега: Хоће ли овај роман, али и целокупан Џојсов опус, издржати пробу времена или ће се, лишен људске актуелности, повући у мрак библиотечких полица, а његов аутор наставити да живи као занемарени класик у тек понеком издвојеном фрагменту?

Са друге стране, у есеју „Варљивост Џојсових речи“, из *Хумора и мита*, Кољевић као да улази у супротни интерпретацијски регистар. Сада *Уликс* није здробљена рушевина, већ раскошно распевана

полифонија. То што сваки од три централна лика романа – Блум, Дедал и Моли – има дах и језик свога бића, као и цитатно и алузивно остварена стилско-језичка разноликост, све то, према овом тумачењу, није више Џојсов каприс, већ знак специфичне уметничке виталности *Уликса*, а фрагментација не указује више на распад структуре већ представља динамични механизам стварања смисла. Уместо хаоса, распада и здробљености добијамо сложену, отворену структуру, која омогућава више нивоа тумачења.

Сусрет ова два Кољевићева читања открива једно колебање у његовом опусу, које се благонаклоном погледу указује као критичарев унутрашњи дијалог, а подозривијем као суштинска противречност. Полазна тачка је иста – уочава се ванредна сложеност, разноликост и фрагментарност *Уликса* – али вредносни судови дијаметрално су супротни. Оно што је у *Тријумфу интелигенције* оштро кудио као симптом естетског неуспеха – наиме, као претерану интелектуализацију прозне структуре – у *Хумору и миту* Кољевић доживљава као врхунац уметничке снаге Џојсовог романа.

Можда је, додуше, управо у том раскораку оно највише џојсовско у Кољевићевом читању – јер и сам *Уликс* живи од напетости, од судара погледа и немогућности коначног одговора: Да ли *велика књижевност* коју Кољевић постојано има на уму као мерило смислености књижевног стварања, мора бити непосредно читалачки доживљена целина? Или је њена снага баш у томе што пркоси непосредном утиску целовитости, трајно остајући између хармоније и хаоса, између узвишеног покушаја да речима уобличи реалност и трезвене свести о илузорности таквог уобличења, између „литургије мишљења и лакрдије стварности“ (Кољевић 1968: 204), између мита (о могућности остварења естетске и сваке друге целине) и хумора којим се тај мит разграђује и изнова потврђује?

А можда је ипак реч о извесним противречностима у тумачењу, које су само данак врхунским узлетима Кољевићеве есејистичке енергије. Критичар, наиме, и у *Тријумфу интелигенције* и у *Хумору и миту* полази од једне одређене „радне претпоставке“ у компаративном тумачењу модерне прозе, а „у склопу те основне обједињујуће идеје [...] готово све своје текстове гради на класичним есејистичким начелима, наиме на темељу (најчешће) једне или више општих формула“. Такав поступак, како исправно вели Душан Пувачић, „најчешће води до свесног сужавања критичареве визије дела“, будући да аутор тежи да ефектно реализује једну или више идеја о њему, а не да понуди интегрално тумачење. Са друге стране, предност ових текстова огледа се у томе што „поступак којим су настали омогућује стварање изванредно прецизно развијених и конструисаних есејистичких структура“ (Puvačić 1964: 3). Стога је могуће да су Кољевићева противречна читања настала услед фокусираности на по једну сржну идеју (хипотезу о техници стварања, тј. хумору и

миту), чиме се унапред искључује обухватнија интерпретација; али могуће је и да су она уједно последица снажног заноса у грађењу есејистички префињених и структурно изнијансираних текстова. Једноставније речено: понекад се дешава да ток есејистичке свести толико понесе критичара да му постане важније да постигне формалну и концептуалну прецизност саме есејистичке конструкције него да доследно очува интерпретативно сагласје са сопственим ранијим тумачењима. Међутим, и за ове Кољевићеве огледе без зазора се може рећи исто оно што он сам вели за дело понеког писца или критичара од највишег формата: да су све то, на концу, само мане њихових врлина.

Књига речитог назива *Вавилонски изазови* (2007), из знатно каснијег периода, открива још једну област Кољевићевих компаративистичких преокупација. Најављујући у поднаслову да ће у њој бити речи о „сусретима различитих култура у књижевности" аутор као да наговештава *par excellance* компаратистичку тематику из области тзв. имагологије, која систематски проучава „слику о другом" у литератури. Она то начелно заиста и јесте, али, приступајући и овој проблематици из свог „посебног угла" Кољевић превазилази оно што она само начелно претпоставља, и прилагођава је специфичним интересовањима свога критичарског сензибилитета. Због тога се ова монографија не уклапа, без остатка, ни у методолошке обрасце „класичније" компаратистике, која би тематику сусрета култура подвела под рубрику имаголошких истраживања, нити у дисциплинарне оквире студија културе, чије методолошке и нарочито идеолошке премисе остају поприлично стране овом критичару.

Кољевић, с разлогом, тему сусрета култура у књижевности смешта у митски и метафизички оквир приче о Вавилонској кули. Узимајући старозаветну легенду о пометњи језика, праузроку свих људских неспоразума, за лајтмотив своје књиге, критичар не рачуна само на њен културно-симболички потенцијал, већ и на њен изворни метафизички набој. Он тиме уједно назначује крајњи херменеутички хоризонт свога читања, и битан критеријум књижевног вредновања: када тематизује сусрете култура и цивилизација, књижевност, према Кољевићу – бар она с епитетом *велике* и *вредне* – не сведочи само о *историјским* облицима људског неразумевања и ретким покушајима њиховог превазилажења него уједно разоткрива и *метафизички* усуд човека као бића по природи осуђеног на неспоразум.

Ова концентрација на универзално у литератури као њеном вредносном амблему, скупа са специфично „књижевном визијом" дела као крајњим циљем есејистичке потраге, утврђује слику о критичару Кољевићу који, у домену својих компаратистичких преференција, остаје поглавито заинтересован за *поетичке* особине и врлине модерне прозе и за њихово херменеутичко расветљавање

пре свега као *књижевних* карактеристика и квалитета. Међутим, ни потрага за универзалним у књижевном тексту, ни перцепција књижевности као самосвојног духовног чина, методолошки не усмерава Кољевића ка ригорозно иманентистичком читању литературе. На путу ка крајњем интерпретацијском циљу, он – по потреби – смело и плодоносно захвата у широку сферу свега онога што се уобичајено назива „контекстом" књижевног дела.

У *Вавилонским изазовима* тај искорак у контекст очитује се већ у уводном есеју „Национални стереотипи као поглед на *другōī* и *другō*", који туробну метафизику вавилонске теме најпре разрешава хуморним осветљавањем неких њених типичних „овоземаљских" манифестација. Кољевић у њему актуализује познату чињеницу да је један од најизворнијих и најшире распростањених видова културних сусрета у књижевности онај најмање похвалан за духовно узвишену област за какву се литература по правилу издаје: поглед на културолошки *другōī* и *другō* формира се од самих почетака европске књижевности увелико у знаку националних предрасуда и стереотипа, или, како то Кољевић хуморно поентира, у знаку „представе о *другīма* као представницима неких светова с којима није баш све у најбољем реду", док се у знаку обрнуте аналогије *своје* и *сопствено* доживљава као супериорно, и испољава у виду културног, националног или етничког „самопоуздања, или бар потребе за таквим самопоуздањем" (Кољевић 2007: 9).

У уводу есеја критичар подсећа да стереотипно етикетирање *другōī*, и испољавање „националистички самоуверене памети" (Кољевић 2007: 9), обликују општи културни модус европских народа, трајно присутан у њиховој целокупној друштвеној и културној, а не само књижевној (само)свести. Реч је о распростањеним „стереотипима у којима се Италијани представљају као мафиози, Јевреји као лукаве, а каткад и бездушне тврдице, Французи као напирлитана и благо шашава културна пренемагала, ако не већ еротски и сексуални первертити" (Кољевић 2007: 7). Поред сличних живих предрасуда о Немцима, Енглезима, Русима, Шкотима и Американцима, ту је и поглед у сопствено и шире регионално двориште, који открива да се „у балканским просторима узајамна митотворачка даровитост ове врсте огледа [...] на сваком кораку" (Кољевић 2007: 8).

Критичар потом лопту смело пребацује из шире друштвене сфере у елитну зону високе књижевности, подсећајући да ова добро уходана традиција означавања страног као „настраног" није само „привилегија простог пука него често и надахнуће неких од највећих духова у европској књижевности и култури". Да би илустровао своју тврдњу, Кољевић пружа сажет панорамски преглед националних стереотипа у књижевности од антике до XX века, задржавајући се на посебно упечатљивим или изазовним примерима: од Платона који „велича храброст [...] као искључиво хеленску врлину"

(Кољевић 2007: 9); преко „слика француског бонтонског и осећајног пренемагања“ код Чосера (Кољевић 2007: 9); до ренесансно-хуманистичке епохе, где „вера човека у самог себе и властиту проницљивост“ (Кољевић 2007: 11) подстиче свеопшти процват националних предрасуда. Тако Шекспир у драми *Хенри V* „слика у комичном светлу [...] саме врхове француске културе“; његов „Дофен [...] заслужује наш презир, али још више и подсмех јер је представљен као типичан дворски тикван у оквиру стандардних енглеских стереотипа о француском разиграном духу као напирлитаном пренемагању“ (Кољевић 2007: 13). И обратно, „у 18. али понекад и у 19. веку, у цивилизованој Европи Шекспир је још увек често посматран у ширем друштвеном контексту као неки типични енглески неотесанац, ако не већ и неморални пробисвет“ (Кољевић 2007: 14).

Уз хуморну опаску да су у погледу штедре дистрибуције културних предрасуда „и балкански простори“ одвајкада „ишли укорак с временом“ (Кољевић 2007: 11), Кољевић ће (поред неких примера из Држићевих комедија) као карактеристичну за класичну српску књижевност издвојити епизоду „Војвода Драшко у Млецима“ из *Горскоī вијенца*, поентирајући како се „и код Његоша [...] подразумева да свако мора неизбежно бити смешан, ако не већ и помало луд, у туђим очима“. А потом се, из угла хуморног саживљавања с јунаковим доживљајем *туђеī*, изриче једна од најдуховитијих мисли у есеју: „У речима Војводе Драшка заиста се лепо види колико је млетачка цивилизација будаласта из ловћенске перспективе“ (Кољевић 2007: 12).

Код Његоша Кољевић додуше уочава и изградњу комплексније слике, где је и *туђе* и *своје* подједнако смешно или лудо: осматрајући Драшкову ситуацију „са лукавством погледа којему су [...] знана оба културна контекста“, Његош тој епизоди придаје „помало двосмислен комички тон“ који „оставља широк простор да замишљамо колико ли су тек Драшково понашање и његова појава у народној ношњи морали изгледати смешно и махнито у Венецији!“ (Кољевић 2007: 12).

То његошевско „лукавство“ метаперспективе, из које је „свако неизбежно смешан у туђим очима“, можда је далеки заметак оног преокрета који, према Кољевићу, у тематику културних стереотипа уносе романсијери и приповедачи у другој половини XIX и почетком XX века. За разлику од ранијих књижевних епоха, у којима дела функционишу као места кристализације и репродуковања културних предрасуда, код ових махом модернистичких аутора – Х. Џејмса, Џ. Конрада, Е. М. Форстера, Х. Л. Борхеса, С. Руждија, узгредно и Андрића – Кољевић уочава репрезентативан заокрет ка моралном, естетском и епистемолошком преиспитивању стереотипног модуса мишљења. У делима тих писаца

рађа се један нови космополитски, обично скептичан, поглед на свет, у коме се подразумева да смо и ми смешни другима, као што су други смешни нама, те да живот као игра разноликих, узајамних предрасуда открива лица и наличја не само културе којој се суди него и стајалишта са кога се суди (Кољевић 2007: 21–22).

Кољевић је дакле уверен да нови „космополитски", „скептични" роман XX века суштински врши субверзију културних предрасуда, типичну за раније епохе. У том смислу је занимљиво да неколико апострофираних романа (из пера Конрада, Форстера, Борхеса и Ружди ја) обрађују вавилонску тему у контексту британске и шпанске колонијалне историје, а да су у постколонијалној критици – чије саморазумевање претпоставља да је она једина надлежна за свеколике релације колонијализма и литературе – управо неки од ових романа проскрибовани као део злогласног западног књижевног канона, који, наводно, не само да не критикује културне стереотипе у духу неког новог „космополитизма", већ их фатално цементира, и то нарочито у виду расне дискриминације.

Кољевић показује сасвим довољно слуха за могућности читања ових текстова и из угла постколонијалне теорије, али ипак није рад да таквим интерпретацијама уступи предност пред неким класичнијим (у која спада и његово сопствено). Тачније, поједини критичареви увиди крећу се самом граничном линијом постколонијалних читања, али не усвајају њихов општи курс и закључке: његови увиди не окончавају се ни идеолошком редукцијом књижевног текста на некњижевни документ о учинцима колонијалних управа на окупираним територијама, нити закључцима о европском роману као месту на коме се колонизовани *други* тек дискурзивно конструише, и то по правилу као цивилизацијски инфериоран ентитет. Примера ради, Кољевић, сасвим у дослуху с правцима размишљања постколонијалне критике, бележи најпре како Конрад, у *Срцу тами*, „понире у неизрециве ужасе мисије белог човека у црној Африци", док у наставку коментарише како писац излаже окорело лицемерје тог истог белог човека који веру у сопствену расну супериорност маскира – не претерано успешно – наглашено филантропским разметањем. Реч је о сцени у *Срцу тами* у којој

господин Керц пише свој извештај за добротворно Међународно удружење које се залаже за укидање дивљачких обичаја, истичући Узвишену Мисију Белог Човека, који – као натчовек – има неограничене могућности у чињењу Добра, јер у очима дивљака представља Божанско биће. [...] И да ли веровати том закључку или ономе што је он накнадно нашврљао на крају, својом руком, о Африканцима – „Затрти све те звери" (Кољевић 2007: 26).

Наводи попут ових показују да Кољевић *Срце тами* чита као дело чији се писац јасно дистанцира од колонијалних ужаса белог

човека и расног супрематизма као његовог идеолошког покрића, а не као текст који би се према овој тематици односио неутрално или чак афирмативно. Утолико је значајније што у наставку есеја он изражава свест о томе да су и Конрадов и неки други међу коментарисаним романима изазивали жучне реакције и тумачења у духу ригорозне политичке коректности. А опет, постојање тих интерпретација Кољевић равноправно смешта покрај оних са потпуно супротним вредносним предзнаком, не одређујући се ни за ни против једних или других. У том смислу критичар бележи како је „*Срце таме* имало и својих следбеника, као што су Жид и Малро, који су га сматрали једним од крајњих европских домета у обради 'интернационалне теме'" (Кољевић 2007: 27), али и како је, с друге стране, „највећи нигеријски писац Чинуа Ачебе оштро [...] осудио *Срце таме* као шовинистичко штиво, истичући да је Конрад у њему суштински подлегао расистичким предрасудама у сликању афричког света" (Кољевић 2007: 27–28). Као да наговештава како рецепцијска правда није сасвим ни на једној од двеју страна, Кољевић „дипломатски" констатује: „У питању је, дакле, не само стваралачки него и критички вавилонски изазов у пријему овог дела" (Кољевић 2007: 28).

У томе одбијању да се јасно одреди за или против једног од два понуђена читања, огледа се и Кољевићево опште стајалиште при процени значаја културних стереотипа у западној и српској књижевној традицији: он, пре свега, тежи да балансира између њиховог потцењивања и прецењивања. Према Кољевићу је белодано јасно да и тзв. *велика литература* није само *лепа књижевност* имуна на слабости простог пука, његовог презривог погледа на *туђе* и самозаљубљене загледаности у *своје;* да су се, штавише, „од Чосера и Шекспира до Волтера и Толстоја, велики писци [...] повремено играли ватром популарних предрасуда [...] подлежући у исти мах шарму идеје о 'вишим' и 'нижим' нацијама, расама и културама". Међутим, у духу нареченог балансирања, он истиче како, „за разлику од продуката масовних медијума двадесетог века, њихова највећа дела никада нису била *систематски* потчињена ширењу овог политичког и моралног отрова" (Кољевић 2007: 39; курзив М. М.), што се може разумети и као имплицитни отклон од ригорозно политички коректног читања, које у литератури управо систематски трага само за оним њеним екстрактима којима се могу изнаћи чисте аналогије у идеолошкој и политичкој сфери. Па ипак, у духу још тананијег балансирања, и у духу превентивног упозорења о томе да „ниједно посебно време, нација, цивилизација или култура" немају „монопол на фанатизам" (Кољевић 2007: 38–39), Кољевић понавља да „у новијој фикционалној прози [...] националне, расне и културне предрасуде и стереотипи" доживљавају један просвећенији, диференциран, „космополитски" третман, али и додаје да нас „чак и то опомиње

колико су оне раширене“, као и да „у светлости свеколиког, па и нашег историјског искуства двадесетог века, не бисмо могли рећи да се историја показала као богзна каква учитељица живота“ (Кољевић 2007: 39).

Кољевићева перцепција о уделу културних стереотипа у изградњи књижевних простора западноевропског канона јесте, дакле, све само не наивна. А ипак, он не сматра да су стереотипи аршин којим треба мерити коначну вредност ових текстова. Књижевност која нешто вреди, вреди између осталог и стога што је у стању да превазиђе своја унутрашња ограничења, јер увек транспортује знатно више него што је тим ограничењима обухваћено. Другим речима, поглед који Кољевића сензибилизује за то да литература може упасти у замке проблематично некњижевног, исти је онај који му расветљава пут до онога што у њој јесте књижевно. А ово потоње – књижевно у књижевности – ипак привлачи суштински део Кољевићеве читалачке пажње, што уједно јасније оцртава и општу физиономију његовог критичког поступка: и када проблематизује однос хумора и мита у литератури, и када компаративно ишчитава тематику културних сусрета у европској и српској књижевности, његов приступ је, у крајњем смислу, херменеутичко-поетолошки: занима га поглавито како књижевно дело обликује своја значења и којим се поетичким средствима конституише као књижевно. Различити контексти у које се може поставити књижевни текст, и за које га Кољевић – кад чвршће кад лабавије – веже, не одређују притом ни његова крајња значења нити пресуђују о његовој књижевној вредности.

Таква релација коју критичар успоставља између текста и његових различитих контекстâ долази још јасније до изражаја у осталим огледима *Вавилонских изазова*, посвећених четворици модерних српских аутора – Андрићу, Црњанском, Тишми и Селенићу. Истражујући тему сусрета култура у делима ових писаца, Кољевић консултује неке од кључних места њихове биографије, а затим и кључна места колективне историје културних, националних и етничких заједница у чијем озрачју су ови аутори стварали и којима су највећим делом и припадали. Биографска искуства дипломатског службовања, али и тамничења, емиграције и културно-идентитетског неприпадања, и историјска искуства и констелације шире културне заједнице – конфликтна коегзистенција различитих нација, вера и етноса, масовни егзодуси, тј. сеобе, прогони и истребљења због националне припадности – све је то суштински усмерило ове ауторе ка тематизацији културних сусрета, понајвише у кључу трагичних *вавилонских несйоразума*.

Међутим, у Кољевићевом виђењу, деловање ова два контекста – биографског и историјско-културног – снажно је, чак *судбоносно*, али не и апсолутно: критичара ипак највише занима способност

Андрића, Црњанског, Тишме и Селенића да и сопствену биографију (као личну историју) и битне аспекте колективне историје подигну на ниво филозофске перспективе, а затим и транспонују у специфично књижевну визију, која са своје стране носи одлике универзално-антрополошког и архетипског. То даје интересантну структуру и заводљив тон његовим огледима о овој четворици писаца, који отпочињу кратким биографским репортажама а завршавају се раскошно есејизираним интерпретацијама културних сусрета у њиховим фундаменталним текстовима.

У есеју о Андрићу – који овде треба да послужи као парадигматски пример и за остале огледе о наведеним ауторима – Кољевић најпре издваја она места из пишчеве биографије у којима препознаје не само заметак његових каснијих „вавилонских" тематских опсесија, већ и филозофске темеље целокупне Андрићеве прозе, дубински одређене проблематиком сударa култура. Тако ће „искуство и доживљај тамнице и тамновања" бити „она меланхолична потка по којој ће [Андрић] да везе своје слике човековог заточења у властитој природи, као и у времену и простору свог културног круга" (Кољевић 2007: 43), док каснија дипломатска каријера даје „космополитски печат његовом погледу на свет и свеколиком обликовању завичајне грађе" (Кољевић 2007: 44). Биографија се, надаље, прожима с историјом заједнице: ако га је већ лична историја на специфичан начин сензибилизовала за тематику вавилонских неспоразума, историја и слике завичајног босанског простора, разнородних вера, нација и традиција, „којима се непрестано враћао са раскошних стаза и богаза свог животног и духовног пута" (Кољевић 2007: 46), учиниће да се та проблематика издигне у једно од централних тематских жаришта Андрићевог опуса.

Тежиште есеја Кољевић, међутим, премешта на херменеутичко-поетолошки план, разоткривајући значењске слојеве у којима се преламају сусрети култура у Андрићевој прози, и испитујући њихову естетску артикулацију. Може се претпоставити да добар део Кољевићевих увида о семантизму културних сусрета у Андрићевој прози припада интерпретацијском канону српске критике – рецимо, увиди о Босни као „махнитом Вавилону мржње" (Кољевић 2007: 52), тамном вилајету цивилизацијских сукоба; о драми људских неспоразума и примордијалном страху од страног и туђег; затим увиди који у овој тематици идентификују филозофске хоризонте Андрићевог дела, попут коментара да писац местимично приказује „слику свеколике људске историје као политичког и друштвеног Вавилона, у којем је рат једини закон" (Кољевић 2007: 47); а у тај канон спада вероватно и критичарев закључак да другу страну Андрићевог приступа теми представља „жеђ за људским разумевањем" (Кољевић 2007: 64) и да сами врхунац пишчевог приповедачког умећа чини управо „заумно посезање за премоштавањем понора који деле раз-

личите обале живота, посезање у којем мостови израстају у крајње симболе смисла и историје људског живота“ (Кољевић 2007: 52).

Овај интерпретацијски канон, који у свом огледу још једном есјистички продорно и сугестивно призива у сећање читаоцу, Кољевић ће обогатити разоткривањем најсуптилнијих нијанси Андрићевог хумора, и тиме отворити поглед ка доста сложенијим значењима која произлазе из напетости између „Вавилона мржње“ и „жеђи за људским разумевањем“. Тај хумор је андрићевска варијанта оне „двоструке иронији“ коју је критичар прогласио за амблем модерног европског „космополитског“ романа. Међу бројним његовим фасетама можда највише задивљује преображај хумора у парадокс: она места где Андрићева хуморна перспектива произведе такве парадоксалне констелације међу његовим јунацима, које замагљују границу између нетрпељивости и самилости, тачније: у којима исти језички облик успе да изрази и верску нетрпељивост према другоме и чудесну љубав према њему. Критичар то илуструје на примеру епизоде из приче „У мусафирхани“ у којој фра Марко лечи рањеног Турчина. Поред осетљивости за софистицираност Андрићевих приповедних тонова, одломак илуструје и сву раскош Кољевићевог есејистичког умећа и његову способност да анализу прожме јединственим поетским увидом:

> [Фра Марко] носи том мрском рањенику воду и млеко, носи што мора – али као да принудна геста пажње према туђој муци постаје извор разумевања, безмало излаз из Вавилона мржње. [...] он почиње и да се свађа с куваром тражећи бољи комад за свог болесника не стога што га воли него зато што му је пред очима. Па како он само вија ону жену држалицом кад њене димије толико окрепе болесника да се он придиже и пружа руке за њима доводећи тако у опасност своју душу! И зар није исто тако неодољиво аутентичан – беспоговорно аутентичан као што само сурове и смешне ствари могу данас да буду – онај његов позив самртнику да прими праву веру: „Зар ћеш, болан, и на онај свијет с оним шкембавим Кезмом?“ Као да традиционалне предрасуде, искази нетрпељивости према туђину постају овде облици изражавања неке дубље љубави за њега, док се у пуноћи ове метафизичке ироније опет огледа понорнички космополитизам Андрићевог осећања света, богатство дуге његовог језика у којој се преламају толике боје живота. Рањеник ће, истина, пљунути на крст, али трапави фра Марко ће остати да размишља како то ипак није стварно него више „као кад човјек усниje“ и са ове платонски озарене ироничне тачке отићи ће да гонета звезде и да их пита да ли је можда то небо, та божија лађа што вечно путује, довољно пространо да се на њему нађе места и за Турчина који на самрти на крст пљује (Кољевић 2007: 66–67).

Анализа епизоде с фра Марком умногоме је илустративна за Кољевићев критички метод у целости: то је најпре спој херменеутичке осетљивости и поетолошке анализе, који у конкретном слу-

чају успева да открије како Андрићев хумор није само стил, већ механизам унутар језика и нарације, у коме се разоткривају сами фундаменти пишчевог филозофског и уметничког велтаншаунга, „понорнички космополитизам Андрићевог осећања света". Али, почев од књиге *Хумор и мит*, у његовом критичком изразу почиње да се најављује и специфична емпатичка интонација, која у мало којој другој публикацији вибрира тако снажно као у *Вавилонским изазовима*. И као што Андрићев хумор није само стилско средство већ облик дубљег трагања за људским унутар граница ироније, и Кољевићев емпатички тоналитет превазилази ниво стилистичке обојености и постаје суштински део његовог херменеутичког поступка. Та емпатија није сентиментална, штавише, често се пројављује и у форми емпатијског хумора, не мање слојевитог од оног који Кољевић идентификује као стилско уобличење Андрићевог погледа на свет. Емпатија функционише као методолошки принцип – као начин разумевања књижевног текста изнутра. У основи Кољевићевог читања лежи уверење да се значење не може обухватити искључиво споља, аналитичком дистанцом, него само уколико се критичар привремено „пребаци" у духовни хоризонт аутора и његових ликова, односно у унутрашњу логику књижевног језика. Тако схваћена, Кољевићева есејистичка емпатија представља продужетак његове тежње ка разумевању као основном задатку критике. Може се, најзад, појмити и као заједничка мера књижевног и међуљудског разумевања, као критичарев допринос ублажавању последица вавилонског хибриса.

У светлу досадашњих увида могуће је још нешто ближе дефинисати основну подваријанту Кољевићеве есејистичко-компаративне критике. Њено методолошко језгро чини поетолошки усмерена компаративна херменеутика: Кољевић разматра биографске, културне и историјске контексте који обликују књижевно дело, али их не узима за коначну меру његове вредности, већ их сагледава као оквир унутар којег књижевност изграђује сопствену визију. У том смислу, његова критика спаја широку културолошку (контекстуалну) осетљивост са поетичком анализом, показујући како се књижевни текстови истовремено могу читати у светлу својих контекста и унутрашњих естетичких поступака, тачније: како књижевно дело управо преображајем контекста постаје књижевност.

Светозар Кољевић је једним, додуше знатно мањим делом исписивао своје есејистичко-компаративне радове и у традицији „класичнијих" филолошких компаратистичких истраживања. Њихови примери могу се наћи међу есејима разасутим у неколиким ауторовим публикацијама, а као илустрација могу послужити студије из збирке *Путеви речи*, садржани у другом поглављу књиге, насловљеном „У туђини". Као репрезентативна за ову варијанту ауторовог компаратистичког деловања издваја се студија „Наше јуначке

песме у енглеској и америчкој критици“ (1974). Аутор се овде придржава бројних параметара који сржно детерминишу класичнији научно-истраживачки приступ. То су: тежња ка објективној презентацији расположивих научних резултата, документарност, акрибичност. Захваљујући тим карактеристикама овај критичарев рад добрим делом остаје у обзорју методологије научне компаратистике, унутар које су се у домаћој науци о књижевности теме попут иностране рецепције српске народне поезије традиционално и обрађивале.

Кољевић у овој студији пружа заправо малу књижевноисторијску синтезу насловом назначене тематике. Реч је о прегледном осврту на дотадашњу (1974) енглеску и америчку рецепцију српске народне епике; у њему аутор издваја све најзначајније етапе и тренутке, услове и контексте рецепцијских токова, нижући их хронолошки, према већим периодима („Први помени и извори“, „Романтизам“, „У знаку источног питања“ и „Двадесети век“) и коментаришући унутар њих доприносе појединачних књижевних и културних посредника. Притом се само по себи разуме да такво синтетичко заокружење једне по својој формулацији дисертацијске проблематике не би било могуће, или макар не уверљиво да Кољевић у области српске фолклористике није већ располагао ауторитативним компетенцијама, као и да није имао обухватан увид у међународну рецепцију српског усменог песништва.[1]

Ипак, чак и у раду научно-компаратистичког кроја, који налаже строжу методолошку објективност, Кољевић није вољан да се одрекне есејистичког израза као препознатљивог обележја свог ауторског рукописа. Ту није толико реч о појединачним упечатљивим есејистичким фрагментима и бројним проблесцима критичаревог уникатног хумора (као када се за један врло несрећан, сладуњаво-сентиментални превод „Хасанагинице“ из пера Волтера Скота вели да је то „чорбине чорбе чорба“ – Кољевић 1978: 279), колико о несвакидашњој стилској, методолошкој и естетској синтези: о томе да у споју хумора, ненаметљивог есејизирања, синтетичког уопштавања богате књижевноисторијске грађе и поенти-

1 Године 1974, четири године пре публиковања књиге Путеви речи, Кољевић објављује *Наш јуначки еп*, прву у низу монографија из фолклористике као једне од истакнутих области његових критичких интересовања. Књига се 1980. године, у знатно проширеној и прерађеној форми, појављује и на енглеском језику под називом *The Epic in the Making*, и увелико доприноси популаризацији српског усменог стваралаштва на енглеском говорном подручју. У оквирима фолклористичких истраживања уследиће *Ка йоешици народної йесништва* (1982), *Йосшање еūа* (1998) као превод на српски језик монографије *The Epic in the Making* и *Вјечна зубља. Одјеци усмене у йисаној књижевносūи* (2005), у којој Кољевић разматра везе српске усмене и писане књижевности кроз симболику „игре језичког памћења“, ослушкујући одјеке народног песништва у делима С. Милутиновића, П. П. Његоша, Б. Радичевића, Ј. Ј. Змаја, али и прозаиста Р. Домановића, П. Кочића и И. Андрића.

раних критичких судова настаје атрактивна форма научног есеја, подједнако ауторитативна као прилог компаратистичкој фолклористици и приступачна, чак примамљива, и читалачкој публици изван уских дисциплинарних простора научне компаратистике. Из таквог укрштаја научно-компаратистичке оријентације и високо индивидуализованог есејистичког израза настаје и Кољевићева обимнија студија *Његош у енглеској и америчкој култури* (1999).

У светлу претходних разматрања показује се да опус Светозара Кољевића представља репрезентативан пример *есејистичке компаратистике* као оног критичког модела у којем се компаративни поступак и есејистички нерв сливају у аутентичну, поетички осетљиву, интелектуално заводљиву интерпретацију књижевности. Највећи део ауторовог компаратистичког рада има јасно *херменеутичко-поетолошко* усмерење. У монографијама које припадају овој подваријанти критичке делатности *(Тријумф интелигенције*, *Хумор и мит*, *Вавилонски изазови* или *Хирови романа)*, Кољевић – некада из непосредне, а чешће из имплицитне упоредне перспективе – истражује поетичке специфичности и наративне технике модерне књижевности; реконструише кључне етапе у развоју модерног европског романа и његове конститутивне елементе, од жанровских својстава и законитости преко историјских и епистемолошких основа из којих модерни роман израста до заједничких поетичких одлика романескне прозе од Сервантесовог *Дон Кихота* до XX века; најзад, Кољевић предузима и искорак ка културолошкој тематици у роману (и то оној која спада у повлашћене области компаратистичких интересовања), али и тада, као и у свом преосталом опусу, контекстуално-културолошка сазнања користи да би остварио исти примарни критички циљ: разоткривање специфично књижевне физиономије књижевног дела и његових семантичких димензија. На мање прометном колосеку свог рада аутор исписује филолошки усмерене компаратистичке студије знатно ближе моделу *научне компаратистике*, у којима доминира тема рецепције српске књижевности – пре свега народне књижевности и Његоша – у енглеској и америчкој култури.

Ипак, независно од тематике којом се бави или методолошког регистра којем се приближава, све видове Кољевићевог рада повезује изворни есејистички импулс. Присутан и у филолошки најстроже заснованим студијама, он сваки ауторов херменеутички подухват претвара у мисаоно и естетски заокружену целину, која поседује не само интелектуалну већ и изражено стваралачку вредност. На многим страницама Кољевићевих књига та вредност се објављује као аутентична књижевнокритичка проза.

Извори

Koljević, Svetozar. *Trijumf inteligencije*. Beograd: Prosveta, 1963.

Koljević, Svetozar. *Humor i mit*. Beograd: Nolit, 1968.

Кољевић, Светозар. *Наш јуначки епо*. Београд – Суботица: Нолит – Биографика, 1974.

Кољевић, Светозар. *Путеви речи*. Сарајево: Свјетлост, 1978.

Koljević, Svetozar. *The Epic in the Making*. Oxford: Clarendon Press, 1980.

Koljević, Svetozar. *Ka poetici narodnog pesništva*. Beograd: Prosveta – BIGZ, 1982.

Koljević, Svetozar. *Hirovi romana*. Sarajevo: Svjetlost, 1988.

Кољевић, Светозар. *Постање епа*. Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Огранак, 1998.

Кољевић, Светозар. *Његош у енглеској и америчкој култури*. Подгорица – Ужице: Октоих – Лапчевић, 1999.

Кољевић, Светозар. *Вјечна зубља. Одјеци усмене у писаној књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Репрограф, 2005.

Кољевић, Светозар. *Вавилонски изазови*. Нови Сад: Матица српска, 2007.

Литература

Палавестра, Предраг. *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Нови Сад: Матица српска, 2008.

Puvačić, Dušan. „Putevi i stranputice modernog romana". *Književne novine*. 6. 3. 1964, 3.

Milica Mustur

The Essayistic-comparative Criticism of Svetozar Koljević

Summary

This paper examines the critical oeuvre of Svetozar Koljević with the aim of defining more precisely his place within the typology of Serbian literary criticism. Starting from Predrag Palavestra's observation that Koljević approached comparative literature from a "distinctive angle," the paper argues that the originality of his approach lies not primarily in his choice of topics or comparative perspective, but in the specific fusion of the comparative method with a highly individualized essayistic mode of expression. On this basis, the paper introduces the concept of *essayistic-comparative criticism*, understood as a mode of interpretation in which scholarly analysis and creative interpretation merge into a unified hermeneutic procedure. Drawing on an analysis of Koljević's representative books – *The*

Triumph of Intelligence, *Humour and Myth*, and *Babylonian Challenges* – the paper demonstrates that his comparative perspective is subordinated to fundamental poetic, hermeneutic, and aesthetic questions of literature. In his interpretations of modern European, Anglo-American, and Serbian literature, as well as Serbian oral literature, Koljević employs the comparative context as a means of illuminating broader problems of literary creation, poetic paradoxes, and of formulating his own evaluative criteria. The analysis further shows that, in Koljević's work, the essayistic form transcends the level of stylistic individuality and becomes a distinctive mode of critical thought. Finally, the paper identifies two principal subtypes within Koljević's essayistic-comparative oeuvre: the hermeneutic-poetical subtype, focused on interpreting the poetic structures of modern prose within a comparative framework, and the **scientific-comparative** subtype, characterized by greater methodological systematicity and broader comparative syntheses. The main contribution of the paper lies in establishing the concept of *essayistic-comparative criticism* as a distinct model within Serbian comparative literary studies, thereby offering a more precise understanding of Svetozar Koljević's place in the history of Serbian literary criticism.

Key words: Svetozar Koljević, Serbian literary criticism, typology of literary criticism, essayism, comparative literature, academic comparative studies, hermeneutics, poetics, literary creativity

Примљено: 15. 1. 2026.
Прихваћено: 8. 7. 2026.

ORCID 0009-0003-8730-2764
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.11

Књижевна исшорија (0350–6428), 58/189 (2026)
оригинални научни рад
821.131.1.09-1 Феличи К.
821.131.1.09-14

Nikolina GUNJEVIĆ KOSANOVIĆ

ngunjevi@unizd.hr

Sveučilište u Zadru

IZMEĐU MORA I UNUTARNJE TIŠINE: EGZISTENCIJALNA REFLEKSIJA U LIRICI CATERINE FELICI

Apstrakt: Rad se bavi analizom lirskog opusa Caterine Felici, pjesnikinje zadarskih korijena koja svoje stvaralaštvo razvija u kontekstu poslijeratnog egzila, s posebnim naglaskom na egzistencijalnu dimenziju njezine poezije. Polazeći od imanentne analize odabranih pjesničkih zbirki, rad istražuje temeljne motive i strukturalna obilježja lirike ove pjesnikinje, među kojima se izdvajaju melankolija, unutarnja napetost, kontradikcija i refleksivnost subjekta. Posebna se pozornost posvećuje ulozi prirode – osobito mora – kao simboličkog i emotivnog prostora u kojem se artikulira odnos između subjekta i stvarnosti. Analiza pokazuje kako se u poeziji Caterine Felici razvija suptilan, ali postojan dijalog između vanjskog svijeta i unutarnjeg iskustva, pri čemu se stvarnost ne prikazuje kao stabilna kategorija, već kao dinamično i često kontradiktorno polje percepcije. U tom se kontekstu ističe asketski, reducirani jezični izraz koji omogućuje visoku razinu semantičke koncentracije i simboličke višeznačnosti. Egzistencijalna refleksija u njezinoj lirici ne proizlazi isključivo iz iskustva egzila, nego se oblikuje kao univerzalna meditacija o ljudskoj osamljenosti, prolaznosti i nemogućnosti konačne spoznaje. Rad poetiku ove autorice smješta u širi kontekst suvremene talijanske lirike, ukazujući na njezinu specifičnost u spoju formalne disciplineranosti i tematske otvorenosti te na njezin doprinos književnosti koja nadilazi autobiografske impulse egzila i ostvaruje se na razini općeljudskog iskustva.

Ključne riječi: Caterina Felici, poezija, egzistencijalna refleksija, melankolija, kontradikcija, priroda, more, jezična redukcija, talijanska književnost, egzil

1. Uvod

Lirika Caterine Felici nastaje unutar šireg korpusa književnosti talijanskih autora zadarskih korijena u egzilu nakon Drugog svjetskog rata, u kojemu se egzil oblikuje kao temeljna egzistencijalna i književna matrica. Taj je korpus u hrvatskoj talijanistici već bio predmet sustavne književnopovijesne i teorijsko-kritičke obrade, pri čemu su utvrđene njegove ključne tematske i poetičke odrednice: fragmentarnost, melankolična tonalnost, centralnost memorije i simbolička rekonstrukcija izgubljenog prostora. U tom se kontekstu opus Caterine Felici izdvaja kao

specifična lirska dionica u kojoj egzil ne funkcionira uvijek kao eksplicitna tema, nego kao trajno stanje percepcije i interpretacije stvarnosti. Kritička recepcija njezina opusa jasno upućuje na dvostruku prirodu njezina pjesničkog izraza. S jedne strane naglašava se stilistička suzdržanost i jezična ekonomija, a s druge izražena refleksivna i simbolička dimenzija. Tako Giorgio Bàrberi Squarotti govori o „dragocjenom i elegantnom impresionizmu koji prelazi u meditaciju, u simboličko prikazivanje života, njegovih patnji i radosti" (Felici 2004), dok Mario Luzi ističe „jasnu i dirljivu poeziju" (Felici 2004). U istom smjeru Walter Mauro naglašava kako je „pokretačko središte [...] predstavljeno ljudskim životom", uz „jezik koji je bitan i ogoljen" (Felici 1997).[1] Takve ocjene upućuju na činjenicu da je riječ o poeziji koja se gradi na minimalizmu izraza, ali istodobno proizvodi visoku razinu semantičke i interpretativne složenosti. Već u ranoj recepciji uočena je i tematska konstanta melankolije, koja se pojavljuje kao temeljni ton poezije Caterine Felici. Marco Neirotti, analizirajući zbirku *Reciproco possesso*, govori o „iskrenim stihovima, većinom obavijenima tugom, a povremeno i pesimizmom", obilježenima „melankoličnim promatranjem ljudi, krajolika i osjećaja" (Neirotti 1976: 15). Međutim, ta melankolija ne ostaje na razini emocionalne reakcije, nego se razvija u refleksivni okvir kroz koji subjekt promatra i interpretira stvarnost. Takva se percepcija jasno očituje već u pjesmi „Giornata di settembre" iz zbirke *Reciproco possesso*, gdje se melankolija povezuje s motivima mora, vjetra i prolaznosti godišnjih ciklusa: „Nel vento / ascolto il mare / spumeggiante / settembrino / sugli scogli, / sulla spiaggia deserta / vado stendendo / la mia malinconia" (Felici 1975: 20). U prijevodu: „U vjetru / slušam more / zapjenjeno / rujansko / na hridima, / po pustoj plaži / rasprostirem / svoju melankoliju." Melankolija se ovdje ne oblikuje kao trenutačno emocionalno stanje, nego kao način percepcije svijeta. Vanjski pejzaž ne funkcionira kao dekorativni okvir, nego kao prostor projekcije unutarnjeg iskustva. More, pustoš plaže i rujanski ugođaj postaju elementi kroz koje subjekt artikulira svijest o prolaznosti i promjeni. Završni stihovi iste pjesme dodatno potvrđuju takvu refleksivnu dimenziju: „Penso al tempo / che vola / con ali di stagioni, / uguali in ogni anno / e mai le stesse. / Nell'uguaglianza / si cela il divenire, / si maschera la morte / col suo inganno" (Felici 1975: 20). U prijevodu: „Mislim na vrijeme / koje leti / s krilima godišnjih doba, / jednakih svake godine / i nikada istih. / U jednakosti / skriva se postajanje, / maskira se smrt / svojom obmanom." Vrijeme se pritom ne prikazuje linearno, nego kao proces stalnog preoblikovanja u kojemu se ponavljanje i promjena neprestano preklapaju. Upravo u toj napetosti između trajanja i nestajanja može se prepoznati jedna od ključnih egzistencijalnih koordinata poetike ove autorice. Ključan uvid u strukturu njezina pjesničkog svijeta daje Liana De Luca, koja naglašava princip kontradikcije kao organizacijski mehanizam značenja, definiran kao „suptilna igra iluzornih zrcala"

1 Svi prijevodi citata s talijanskoga jezika u radu autoričin su prijevod.

(De Luca 1982: 6). U takvoj strukturi stvarnost se ne pojavljuje kao stabilna i jednoznačna kategorija, nego kao prostor stalnog preokretanja i relativizacije, gdje je „među nama često različita ista stvarnost" (De Luca 1982: 6). Melankolična percepcija stvarnosti pojavljuje se i u pjesmi „Il passato presente" iz zbirke *Dentro la vita:* „Un tetto di cupe nubi il cielo. / Io malinconica / nella fievole luce; / non appartengo / a questo giorno. / M'imprigiona il passato / nei ricordi; / oggi è il mio presente" (Felici 2017: 21). U prijevodu: „Krov tamnih oblaka nebo. / Ja melankolična / na slaboj svjetlosti; / ne pripadam / ovome danu. / Zarobljava me prošlost / u sjećanjima; / danas je moja sadašnjost." Prošlost se pritom ne prikazuje kao zatvorena vremenska dimenzija, nego kao aktivna prisutnost koja prodire u sadašnjost i određuje percepciju svijeta subjekta. Vrijeme se destabilizira, a granice između prošlog i sadašnjeg postaju fluidne. Sličan osjećaj unutarnje nesigurnosti i prolaznosti prisutan je i u pjesmi „Nebbia" iz zbirke *Vastità nei frammenti*: „Avvolge la nebbia / ogni cosa / spandendo / il suo bianco fumoso" (Felici 1978: 11). U prijevodu: „Magla obavija / sve / šireći / svoju dimnu bjelinu." Magla pritom ne skriva samo fizički prostor, nego destabilizira samu mogućnost jasne percepcije. U nastavku pjesme subjekt promatra „campanili senza chiese, / chiome d'alberi / sospese nello spazio" (Felici 1978: 11), odnosno „zvonike bez crkava, / krošnje stabala / koje lebde u prostoru". Takve slike stvaraju dojam stvarnosti lišene čvrstoga uporišta, pri čemu pejzaž postaje odraz egzistencijalne nesigurnosti. Ovakav model jasno se potvrđuje i u pjesmi „Labili confini": „A volte fra uomini / labili confini / possono apparire / solide barriere; / e chi ci è simile / sembra da noi diverso" (Felici 1994: 11). U prijevodu: „Katkad se među ljudima / labave granice / mogu činiti / čvrstim pregradama; / i onaj tko nam je sličan / izgleda drukčiji od nas." Ovi stihovi pokazuju kako se percepcija u lirici ove autorice ne temelji na stabilnosti, nego na promjenjivosti i relativnosti iskustva. Granice među ljudima istodobno su „labilne" i „čvrste", dok se bliskost lako može preobraziti u osjećaj udaljenosti. Time se uspostavlja poetski model u kojemu subjekt ne posjeduje stvarnost, nego je neprestano preispituje. Unutar tog modela posebno mjesto zauzima priroda, koja u poeziji ove autorice ne funkcionira kao puki dekorativni element, nego kao refleksivni medij. Kako ističe De Luca, „priroda u cjelini sudjeluje u strukturama poezije [...] kao nebo, vjetar, sunce, plavetnilo" (De Luca 1982: 6), pri čemu se vanjski pejzaž uspostavlja kao prostor u kojem se artikuliraju unutarnja stanja subjekta. Motiv mora pritom zauzima osobito važno mjesto. Iako nije uvijek eksplicitno označen kao znak zavičaja, more djeluje kao trajna simbolička konstanta koja povezuje biografsko iskustvo egzila s univerzalnijom dimenzijom egzistencijalne refleksije. U pjesmi „Ampiezza di mondi" iz zbirke *Dentro la vita* more postaje prostor duhovne otvorenosti i unutarnjeg širenja: „una nave lontana / che scivola / sulla calma del mare / diretta all'orizzonte, / un rapido volo d'uccelli / verso l'alto. / Io: spiritualmente protesa / ad ampiezze" (Felici 2017: 27). U

prijevodu: „daleki brod / koji klizi / po mirnoći mora / prema obzoru, / brzi let ptica / prema visini. / Ja: duhovno usmjerena / prema prostranstvima." More se ovdje pojavljuje kao prostor prijelaza između konkretnoga i metafizičkog. Horizontalna linija mora i obzora povezuje se s vertikalom ptičjeg leta, dok se subjekt smješta upravo u prostor između tih dviju dimenzija. Takav odnos prema prostoru pokazuje kako njezina poezija nadilazi autobiografski okvir egzila i otvara se univerzalnijoj meditaciji o ljudskoj egzistenciji.

Polazeći od svih navedenih činjenica, ovaj rad usmjeren je na analizu lirike Caterine Felici iz perspektive egzistencijalne refleksije. Cilj rada, kako smo već istaknuli, nije ponovna rekonstrukcija njezina mjesta unutar književnosti egzila, već preciznije definiranje unutarnjih mehanizama njezine poetike, s posebnim naglaskom na odnos između melankolije, kontradikcije i jezične redukcije. Metodološki pristup temelji se na imanentnoj analizi pjesničkih tekstova, uz oslonac na postojeću književnokritičku recepciju. U nastavku rada najprije će se analizirati tematske konstante poetskog izričaja ove autorice, potom njezina poetika kontradikcije i refleksije, zatim uloga prirode kao simboličkog prostora te naposljetku jezične i stilističke osobitosti koje omogućuju artikulaciju takvog pjesničkog modela.

2. Tematske konstante: između melankolije i refleksije

Tematski horizont lirike Caterine Felici oblikuje se oko nekoliko stabilnih i međusobno povezanih konstanti koje se ponavljaju kroz različite zbirke i pjesničke faze, koje pritom ne gube svoju semantičku složenost. Među njima se osobito izdvajaju melankolija, svakodnevica i refleksivni odnos subjekta prema stvarnosti. Te se sastavnice ne pojavljuju kao odvojeni motivski slojevi, nego kao međusobno prožeti elementi koji zajedno oblikuju prepoznatljiv poetski model. Melankolija se pritom nameće kao temeljni tonalitet. Već je u ranoj recepciji istaknuto kako su njezini stihovi obilježeni „iskrenošću, većinom obavijenom tugom, a povremeno i pesimizmom", uz „melankolično promatranje ljudi, krajolika i osjećaja" (Neirotti 1976: 15). Međutim, takva melankolija ne može se svesti na emocionalnu reakciju na biografske okolnosti, uključujući i iskustvo egzila. Naprotiv, riječ je o stabilnom perceptivnom okviru koji određuje način na koji subjekt uspostavlja odnos prema svijetu. Melankolija u lirici Caterine Felici nije zatvoren afektivni registar, nego početna točka refleksije – stanje koje omogućuje distancu, ali i produbljeno razumijevanje stvarnosti. Ova se dimenzija jasno očituje u već spomenutoj pjesmi „Il passato presente" iz zbirke *Dentro la vita:* „Un tetto di cupe nubi il cielo. / Io malinconica / nella fievole luce; / non appartengo / a questo giorno. / M'imprigiona il passato / nei ricordi; / oggi è il mio presente" (Felici 2017: 21). U prijevodu: „Krov tamnih oblaka

nebo. / Ja melankolična / u slaboj svjetlosti; / ne pripadam / ovome danu. / Zarobljava me prošlost / u sjećanjima; / danas je moja sadašnjost." Melankolija se ovdje oblikuje kao osjećaj nepripadanja sadašnjem trenutku. Prošlost ne djeluje kao zatvorena vremenska dimenzija, nego kao aktivna sila koja prodire u sadašnjost i određuje percepciju svijeta lirskog subjekta. Upravo zbog toga vrijeme u lirici Caterine Felici rijetko funkcionira linearno; sadašnjost je neprestano prožeta memorijom, dok se granice između prošlog i sadašnjeg destabiliziraju. Sličan odnos prema vremenu i prolaznosti pojavljuje se i u pjesmi „Nella nebbia" iz zbirke *Nei giorni*: „Malinconia in me / nel vedere scomparire / strade, alberi e case / nella nebbia" (Felici 2020: 45). U prijevodu: „Melankolija u meni / dok gledam kako nestaju / ceste, stabla i kuće / u magli." Magla pritom nema samo pejzažnu funkciju, nego postaje simbol nestabilnosti stvarnosti i nesigurnosti percepcije. Nestajanje prostora u magli odgovara osjećaju unutarnje dezorijentacije subjekta i njegove egzistencijalne nesigurnosti. U tom se okviru melankolija povezuje s trajnim osjećajem unutarnje napetosti. Subjekt poezije Caterine Felici rijetko zauzima stabilnu poziciju; njegova percepcija obilježena je kolebanjem, nesigurnošću i stalnim preispitivanjem. Ta se napetost očituje u odnosu između unutarnjeg iskustva i vanjskog svijeta, pri čemu se stvarnost ne prihvaća kao zadana, nego kao problematična i višeznačna kategorija. Takav odnos osobito dolazi do izražaja u pjesmi „Contrasti" iz zbirke *Oltre le parole*: „Fermo, austero / sembri a tanti questa roccia; / ma è tua, lo so, / pure la dolcezza / di questo suo rivoletto d'acqua / che incerto cerca la sua via" (Felici 1982: 43). U prijevodu: „Čvrsta, stroga / mnogima se čini ova stijena; / ali tvoja je, znam, / i nježnost / ovog njezina potočića / koji nesigurno traži svoj put." Kontradikcija između čvrstoće stijene i nesigurnosti vode ne pojavljuje se kao retorički ukras, nego kao način razumijevanja ljudske osobnosti. Identitet se ne definira jedinstveno, nego kroz istodobno postojanje suprotstavljenih obilježja: snage i ranjivosti, stabilnosti i nesigurnosti. Važnu ulogu u artikulaciji takve refleksije ima svakodnevica. Za razliku od poetika koje egzistencijalna pitanja oblikuju kroz izvanredne ili dramatične situacije, Felici ih smješta u prostor naizgled običnog i neupadljivog. Predmeti, geste i rutine svakodnevnoga života postaju nositelji značenja, ali ne kroz simboličku prenapregnutost, nego kroz diskretnu sugestivnost. Takva poetika osobito je vidljiva u pjesmi „L'orticello a Zara": „Zappavo la terra cantando, / con entusiasmo seminavo, / immaginando contenta / il mio piccolo raccolto" (Felici 2017: 59). U prijevodu: „Kopala sam zemlju pjevajući, / s oduševljenjem sijala, / radosno zamišljajući / svoju malu žetvu." Dječji čin obrađivanja vrta pritom nadilazi autobiografsku razinu i postaje metafora životnog iskustva. Završni stihovi pjesme dodatno potvrđuju takvu simboličku transformaciju svakodnevice: „la gioia della semina, / col suo apporto di speranze, / è importante, / forse più di quella / per il raccolto" (Felici 2017: 59). U prijevodu: „radost sjetve, / sa svojim doprinosom nade, /

važna je, / možda više od one / zbog žetve.“ Na taj način jednostavna svakodnevna radnja poprima egzistencijalno značenje: važnost se ne pridaje konačnom rezultatu, nego samom procesu, očekivanju i nadi. Takav odnos prema svakodnevici povezan je i s načinom na koji se u lirici Caterine Felici oblikuje iskustvo egzila. Premda je ono implicitno prisutno kao biografska i kontekstualna pretpostavka, egzil se rijetko tematizira izravno. Umjesto toga, očituje se kroz osjećaj diskontinuiteta, blage izmještenosti i suptilnog nepripadanja prostoru. Ova dimenzija osobito je vidljiva u pjesmi „Stanziale e nomade“: „Mi sento stanziale. / Ma spesso le mie emozioni, / i miei pensieri, / la mia immaginazione / sanno abbattere pareti / e confini che mi chiudono / e divento nomade nel mondo“ (Felici 2020: 75). U prijevodu: „Osjećam se sjedilački. / Ali često moje emocije, / moje misli, / moja mašta / znaju srušiti zidove / i granice koje me zatvaraju / i postajem nomad u svijetu.“ Egzil se ovdje više ne pojavljuje kao povijesna ili geografska činjenica, nego kao unutarnje stanje svijesti. Subjekt istodobno pripada prostoru i nadilazi ga, ostajući trajno između ukorijenjenosti i kretanja. Unutar tog okvira posebnu funkciju ima odnos između subjekta i stvarnosti. Lirika ove autorice počiva na principu kontradikcije i stalnog preispitivanja jedinstvenosti percepcije. Stvarnost se ne prikazuje kao homogena cjelina, nego kao niz parcijalnih i često proturječnih iskustava. To se jasno očituje u pjesmi „Potenza e debolezza“: „È d’una grossa potenza, spesso, / l’enorme debolezza“ (Felici 2003: 27). U prijevodu: „Velika je snaga, često, / golema slabost.“ Takvi stihovi pokazuju kako se u poeziji ove autorice značenje oblikuje upravo kroz supostojanje oprečnih kategorija. Snaga i slabost ne isključuju jedna drugu, nego se međusobno nadopunjuju i preoblikuju. Upravo u dinamici između melankolije, svakodnevice i refleksije može se prepoznati temeljna tematska os lirike ove autorice. Riječ je o poeziji koja ne teži razrješenju napetosti, nego njezinu očuvanju, koja ne nudi konačne odgovore, već otvara prostor za trajno preispitivanje iskustva, vremena i identiteta.

3. Poetika kontradikcije i zrcaljenja

Jedan od temeljnih strukturnih principa lirike Caterine Felici jest poetika kontradikcije, odnosno način oblikovanja pjesničkog iskaza koji počiva na istodobnom supostojanju različitih, često međusobno napetih ili proturječnih perspektiva. Riječ je o postupku koji nadilazi razinu tematske opozicije i zahvaća samu organizaciju značenja, određujući odnos između subjekta, jezika i stvarnosti. Kritička recepcija prepoznala je ovu dimenziju kao jednu od ključnih osobitosti poetike Caterine Felici. Liana De Luca opisuje je kao „suptilnu igru iluzornih zrcala“ (De Luca 1982: 6), čime upućuje na strukturu u kojoj se stvarnost ne reproducira neposredno, nego se reflektira, umnaža i relativizira kroz niz perceptivnih pomaka. Takav model podrazumijeva odustajanje od jedinstvene i stabilne interpretacije svijeta te uspostavu diskurzivnog prostora u kojemu značenje nastaje

upravo u napetosti između različitih perspektiva. U tom kontekstu pojam zrcaljenja poprima središnje mjesto. Zrcalo u poeziji Caterine Felici nije tek metaforički motiv, nego princip organizacije iskustva: ono označuje odnos u kojemu se stvarnost uvijek pojavljuje kao odraz, nikada kao neposredna datost. Subjekt ne zahvaća svijet izravno, nego ga promatra kroz slojeve refleksije koji ga istodobno približavaju i udaljavaju od njega. Takav odnos jasno se očituje u pjesmi „Specchi": „A volte nelle persone / cerchi alcuni specchi di te, / ne sfuggi altri" (Felici 2003: 33). U prijevodu: „Katkad u ljudima / tražiš neka svoja zrcala, / od drugih bježiš." Zrcalo ovdje ne funkcionira kao sredstvo potvrđivanja identiteta, nego kao mjesto njegove nestabilnosti. Subjekt se prepoznaje u drugima, ali istodobno od tih odraza pokušava pobjeći. Identitet se stoga ne pojavljuje kao zatvorena i samodostatna kategorija, nego kao proces neprestanog prepoznavanja i udaljavanja. Takva struktura nužno uključuje i element kontradikcije. U lirici ove autorice kontradikcija ne djeluje kao retorički ukras, nego kao temeljni način spoznaje. Subjekt istodobno prihvaća i dovodi u pitanje vlastitu percepciju, što rezultira trajnim kolebanjem između različitih značenjskih polova. Ova dinamika osobito dolazi do izražaja u pjesmi „Importanti contrasti": „Avverto le mie forti radici / che m'uniscono alla terra / e mi donan linfa preziosa; / mi permetton anche / saldezza d'ali / per raggiungere altezze" (Felici 2017: 43). U prijevodu: „Osjećam svoje snažne korijene / koji me povezuju sa zemljom / i daju mi dragocjeni sok; / dopuštaju mi također / čvrstoću krila / da dosegnem visine." Korijen i krilo, zemlja i visina, ukorijenjenost i težnja prema uzdizanju ovdje ne djeluju kao suprotstavljeni elementi, nego kao međusobno ovisni aspekti identiteta subjekta. Kontradikcija se ne razrješava, nego ostaje trajno prisutna kao temelj unutarnje dinamike. Ista pjesma dodatno produbljuje takav model: „Cerco la solitudine / su strade deserte, / la compagnia in quelle affollate. / Ha per me fascino il sereno, / a volte anche la tempesta. / La contentezza e la malinconia / posson diversamente rendermi viva" (Felici 2017: 43). U prijevodu: „Tražim samoću / na pustim cestama, / društvo na onima prepunima ljudi. / Privlači me vedrina, / katkad i oluja. / Zadovoljstvo i melankolija / mogu me na različite načine učiniti živom." Ovi stihovi posebno jasno pokazuju kako se u lirici Caterine Felici egzistencija oblikuje kroz istodobno prisustvo oprečnih stanja. Samoća i zajedništvo, vedrina i oluja, zadovoljstvo i melankolija ne isključuju jedno drugo, nego zajedno sudjeluju u oblikovanju iskustva života. Važno je naglasiti da kontradikcija u ovom kontekstu ne vodi razrješenju, nego njegovu odgađanju. Poezija ove autorice ne teži uspostavi konačne istine, nego održavanju otvorenosti značenja. Upravo u toj otvorenosti može se prepoznati njezina egzistencijalna dimenzija: stvarnost se ne prikazuje kao stabilna i spoznatljiva cjelina, nego kao prostor neprestane reinterpretacije. Takav odnos prema stvarnosti povezan je i s načinom na koji se u lirici ove autorice oblikuje iskustvo vremena. Prošlost i sadašnjost ne pojavljuju se kao jasno odvojene kategorije, nego kao međusobno prožeti slojevi

koji se reflektiraju jedan u drugome. Sjećanje ne reproducira prošlost, nego je preoblikuje kroz prizmu sadašnjeg iskustva. To se osobito jasno očituje u pjesmi „Oggi, nel passato": „Avvolta dal grigiore della luce, / assalita dai ricordi, / m'estraneo oggi dal presente, / rivivo nel passato" (Felici 1994: 13). U prijevodu: „Obavijena sivilom svjetlosti, / obuzeta sjećanjima, / danas se udaljujem od sadašnjosti, / ponovno živim u prošlosti." Granica između sadašnjosti i prošlosti ovdje postaje nestabilna. Subjekt ne „pamti" prošlost iz distance, nego je ponovno proživljava, dok sadašnjost gubi svoju čvrstoću i sigurnost. Zrcalna struktura očituje se i na razini jezika. Jezik u ne funkcionira kao transparentan medij, nego kao prostor u kojemu se značenje konstruira kroz elipsu, redukciju i višeznačnost. Upravo zbog toga isti izraz često ostaje otvoren različitim interpretacijama. Takav postupak vidljiv je u pjesmi „Rapporti": „So di barriere / tra chi è insieme, / d'invisibili fili / che ci uniscono / ai lontani" (Felici 1982: 17). U prijevodu: „Znam za prepreke / među onima koji su zajedno, / za nevidljive niti / koje nas povezuju / s udaljenima." Blizina i udaljenost ovdje se međusobno preokreću: oni koji su fizički blizu mogu ostati odvojeni, dok se istinska povezanost može ostvariti upravo s odsutnima i dalekima. Takva semantička nestabilnost dodatno potvrđuje da je kontradikcija u Felicinoj lirici ne samo tematska, nego i formalna kategorija. Minimalistički stil pritom ne vodi pojednostavljenju značenja, nego upravo suprotno – omogućuje njegovu višeslojnost. Redukcija izraza postaje sredstvo semantičke gustoće, dok kratki stihovi otvaraju prostor za složenu refleksiju. U konačnici, poetika kontradikcije i zrcaljenja omogućuje da se lirika ove autorice sagleda kao sustav u kojemu se stvarnost ne prikazuje, nego neprestano preispituje. Subjekt se ne nalazi izvan tog procesa, nego je njegov sastavni dio: on sudjeluje u oblikovanju značenja, ali ga nikada ne može u potpunosti stabilizirati. Time se uspostavlja poetski model koji odgovara egzistencijalnom iskustvu obilježenom nesigurnošću, relativnošću i trajnim traženjem smisla.

4. Priroda kao simbolički i refleksivni prostor

U lirici Caterine Felici priroda zauzima istaknuto mjesto, ali ne kao autonomna tematska cjelina niti kao dekorativna pozadina pjesničkog iskaza, već kao funkcionalni element u procesu oblikovanja značenja. Prirodni motivi – more, nebo, vjetar, svjetlost, magla – pojavljuju se kao posrednici između vanjskog svijeta i unutarnjeg iskustva subjekta, omogućujući artikulaciju egzistencijalnih stanja koja se ne mogu izravno izraziti. Kritička recepcija već je uočila ovu dimenziju, ističući kako „priroda u cjelini sudjeluje u strukturama poezije [...] kao nebo, vjetar, sunce, plavetnilo" (De Luca 1982: 6). Priroda se pritom ne pojavljuje kao statični okvir, nego kao dinamičan sustav znakova koji sudjeluje u oblikovanju pjesničkog značenja. Ona nije predmet promatranja, nego refleksivni prostor kroz koji subjekt interpretira vlastito iskustvo. Takav

odnos jasno se očituje u pjesmi „Familiarità“: „Familiari certi luoghi / avvolti dal silenzio, / ricchi di bellezza / in cui amo stare“ (Felici 2020: 7). U prijevodu: „Poznata neka mjesta / obavijena tišinom, / puna ljepote / u kojima volim boraviti.“ Prirodni prostor ovdje nije opisan realistično ni detaljno, nego kroz emocionalnu i perceptivnu bliskost. Tišina, ljepota i osjećaj smirenosti djeluju kao elementi unutarnje stabilizacije subjekta. Međutim, priroda ne ostaje isključivo prostor harmonije; ona istodobno omogućuje udaljavanje od stvarnosti i ulazak u imaginarni prostor refleksije: „Sembra annullarsi / il mio presente; / e vago serena / dentro immaginari mondi“ (Felici 2020: 7). U prijevodu: „Čini se da nestaje / moja sadašnjost; / i spokojno lutam / imaginarnim svjetovima.“ Priroda se tako pojavljuje kao prijelazni prostor između konkretnoga i imaginarnoga, između stvarnosti i unutarnjeg iskustva. Posebno mjesto unutar tog simboličkog sustava zauzima more. Iako se rijetko izravno tematizira kao znak zavičaja, ono u lirici ove autorice djeluje kao trajna simbolička konstanta koja povezuje biografsko iskustvo s univerzalnijom dimenzijom egzistencijalne refleksije. Njegova semantička funkcija je višestruka: more je istodobno prostor otvorenosti i nesigurnosti, privlačnosti i prijetnje, trajanja i promjene. Takva ambivalentnost osobito je vidljiva u pjesmi „Nel ricordo della gioia“: „Sei come il mare, / che lambisce / e travolge / con la violenza / dell’onda“ (Felici 1978: 17). U prijevodu: „Ti si poput mora, / koje dodiruje / i preplavljuje / silinom / vala.“ More se ovdje pojavljuje kao figura emocionalne dvoznačnosti. Ono istodobno privlači i ugrožava, donosi nježnost i razaranje. Takav odnos dodatno se produbljuje u nastavku pjesme: „Sai rendermi felice / e far soffrire“ (Felici 1978: 17). U prijevodu: „Znaš me usrećiti / i učiniti da patim.“ Prirodni motiv pritom nadilazi vlastitu pejzažnu funkciju i postaje sredstvo artikulacije unutarnjih emocionalnih napetosti. Slična simbolička višeznačnost pojavljuje se i u pjesmi „Il fascino della mutevolezza“: „come di quella del mare / che sembra palude / nella bassa marea, / un lago quand’è calma distesa, / e si gonfia minaccioso, / ci aggredisce con furore / nella tempesta“ (Felici 2003: 39). U prijevodu: „kao i onoga mora / koje izgleda poput močvare / za oseke, / poput jezera kada je mirno, / a prijeteći se nadima / i napada nas silinom / u oluji.“ Ovdje more postaje izrazito dinamičan simbol. Njegova promjenjivost odgovara nestabilnosti percepcije i emocionalnog iskustva subjekta. Priroda se ne pojavljuje kao stabilan oslonac, nego kao prostor stalne transformacije. Važnu ulogu u poetici Caterine Felici imaju i motivi svjetlosti i tame. Svjetlost se često povezuje s mogućnošću unutarnjeg otvaranja i duhovnog širenja, dok tama označuje nesigurnost, zatvorenost ili introspektivno povlačenje. Međutim, ni ovdje ne dolazi do jednostavne opozicije; svjetlost i tama djeluju kao međusobno povezani aspekti iskustva. To je osobito vidljivo u pjesmi „Come germoglio“: „germoglio che ha lasciato il buio / rompendo la terra / per incontrare la luce“ (Felici 2003: 29). U prijevodu: „klica koja je napustila tamu / probijajući zemlju / kako bi

susrela svjetlost.“ Slika klice pritom funkcionira kao metafora unutarnjeg preporoda. Priroda ovdje ne predstavlja vanjski prizor, nego simbolički model egzistencijalnog iskustva: izlazak iz tame prema svjetlosti označuje mogućnost duhovne transformacije nakon boli i zatvorenosti. Prirodni elementi u poeziji ove autorice sudjeluju i u artikulaciji iskustva vremena. Godišnja doba, magla, vjetar ili pokret vode upućuju na prolaznost i nestabilnost, ali bez naglašene dramatike. Vrijeme se ne tematizira izravno, nego se očituje kroz promjene u pejzažu. Takva temporalna dimenzija osobito je izražena u pjesmi „Nebbia“: „Avvolge la nebbia / ogni cosa / spandendo / il suo bianco fumoso“ (Felici 1978: 11). U prijevodu: „Magla obavija / sve / šireći / svoju dimnu bjelinu.“ Magla pritom ne skriva samo fizički prostor, nego destabilizira samu mogućnost jasne percepcije. U nastavku pjesme subjekt promatra: „campanili senza chiese, / chiome d’alberi / sospese nello spazio“ (Felici 1978: 11). U prijevodu: „zvonike bez crkava, / krošnje stabala / koje lebde u prostoru.“ Takve slike stvaraju dojam stvarnosti lišene čvrstoga uporišta. Pejzaž postaje fragmentaran i gotovo nestvaran, čime priroda dodatno sudjeluje u oblikovanju egzistencijalne nesigurnosti. Unatoč tome, priroda u lirici Caterine Felici ne djeluje isključivo destabilizirajuće. Ona istodobno omogućuje određeni oblik unutarnje koncentracije i refleksivne jasnoće. U pjesmi „Desidero camminare sola“ prirodni prostor postaje mjesto privremenoga sklada između subjekta i svijeta: „Desidero camminare sola, / abbandonarmi / a questa giornata di sole, / sentirmi colma di luce“ (Felici 2017: 35). U prijevodu: „Želim hodati sama, / prepustiti se / ovom sunčanom danu, / osjećati se ispunjena svjetlošću.“ Priroda pritom ne uklanja egzistencijalnu napetost, ali omogućuje njezino privremeno smirivanje kroz iskustvo svjetlosti, prostora i tišine. U konačnici, priroda u lirici Caterine Felici funkcionira kao simbolički i refleksivni prostor u kojem se susreću vanjsko i unutarnje, konkretno i apstraktno, iskustveno i misaono. More, magla, svjetlost, vjetar i horizonti ne pojavljuju se kao dekorativni elementi, nego kao sastavni dijelovi poetskog sustava u kojem se egzistencijalna refleksija oblikuje kroz neprestanu interakciju subjekta i svijeta.

5. Jezična redukcija i semantička gustoća

Jedna od najuočljivijih osobitosti lirike Caterine Felici jest izrazita jezična redukcija. Njezina poezija odlikuje se kratkim stihovima, sintaktičkom discipliniranošću i odsutnošću retoričke prenaglašenosti. Međutim, takva formalna suzdržanost ne vodi pojednostavljenju značenja; naprotiv, upravo zahvaljujući reduciranom izrazu lirika ove autorice postiže visoku razinu semantičke koncentracije i sugestivnosti. Kritika je više puta naglasila ovu dimenziju njezina pjesničkog jezika. Walter Mauro govori o „bitnom i ogoljenom jeziku“ (Felici 1997), dok Giorgio Bàrberi Squarotti ističe sposobnost da se kroz „elegantni impresionizam“ razvije

simbolička i meditativna razina pjesničkog iskaza (Felici 2004). Takve ocjene upućuju na poetiku koja odbacuje retoričku ekspanzivnost i temelji se na ekonomiji izraza, elipsi i koncentriranom značenju. Njezina poezija pritom ne teži ornamentalnosti. Slike su kratke, često fragmentarne, a emocionalni ton suzdržan. Subjekt rijetko eksplicitno objašnjava vlastita stanja; umjesto toga, značenje nastaje kroz sugestiju, kontrast i simboličku rezonanciju pojedinih motiva. Takav postupak jasno je vidljiv u pjesmi „Schiavitù": „Nel nostro vivere / non sempre distinguiamo / le schiavitù imposte / da quelle da noi scelte" (Felici 2017: 13). U prijevodu: „U našem življenju / ne razlikujemo uvijek / nametnuta ropstva / od onih koja sami biramo." Pjesma se sastoji od svega nekoliko stihova, ali upravo kroz tu sažetost ostvaruje snažan refleksivni učinak. Izostanak dodatnih objašnjenja omogućuje višestrukost interpretacije: „ropstvo" se može odnositi na društvene, emocionalne ili egzistencijalne oblike ograničenja, dok kontrast između nametnutog i izabranog otvara pitanje odgovornosti i slobode subjekta. Slična se jezična ekonomija pojavljuje i u pjesmi „In tragitti diversi": „In tragitti diversi / non riconosci a volte / uguali vie del tuo passato, / non immagini / lo stesso punto d'arrivo" (Felici 1994: 7). U prijevodu: „Na različitim putovima / katkad ne prepoznaješ / iste staze svoje prošlosti, / ne zamišljaš / isto odredište." Minimalistička struktura pjesme omogućuje izrazitu otvorenost značenja. Put, prošlost i odredište ne određuju se konkretno, nego ostaju simboličke kategorije kroz koje se oblikuje iskustvo promjene, udaljavanja i reinterpretacije vlastitog identiteta. Važno je pritom naglasiti da redukcija u lirici ove autorice ne proizlazi iz težnje prema hermetičnosti. Njezini stihovi ostaju komunikativni i jasni, ali upravo zahvaljujući suzdržanosti izbjegavaju zatvaranje značenja u jednoznačnu interpretaciju. Jezik ne objašnjava stvarnost, nego je sugerira. Takav odnos prema jeziku osobito je vidljiv u pjesmi „Rapporti": „del mutismo, a volte, / di parole, parlarsi / senza voce" (Felici 1982: 17). U prijevodu: „o nijemosti, katkad, / riječi, razgovaranja / bez glasa." Sintaktička fragmentarnost i reducirana formulacija omogućuju da tišina postane jednako važna kao i izgovorena riječ. Komunikacija se ne ostvaruje isključivo govorom; upravo odsutnost glasa može postati oblik dubljeg razumijevanja ili udaljenosti među ljudima. Takva poetika šutnje i redukcije povezana je i s načinom na koji Felici oblikuje emocionalni izraz. Emocije se rijetko iznose eksplicitno ili retorički pojačano; umjesto toga, pojavljuju se posredno, kroz kratke slike ili simboličke pomake. Upravo zbog toga emocionalni učinak njezine poezije često proizlazi iz suzdržanosti, a ne iz intenzivnog verbalnog iskaza. To se jasno očituje u pjesmi „L'assenza": „Ci sfugge spesso / l'assenza dei presenti" (Felici 1982: 47). U prijevodu: „Često nam izmiče / odsutnost prisutnih." Kratka formulacija pritom nosi izrazitu semantičku složenost. Prisutnost i odsutnost pojavljuju se kao istodobna stanja, dok se emocionalna udaljenost izražava bez ikakve retoričke dramatizacije. Upravo kroz takvu discipliniranost izraza postiže se snažan refleksivni

učinak. Sličan postupak prisutan je i u pjesmi „Specchi“: „A volte nelle persone / cerchi alcuni specchi di te, / ne sfuggi altri“ (Felici 2003: 33). U prijevodu: „Katkad u ljudima / tražiš neka svoja zrcala, / od drugih bježiš.“ Minimalizam izraza ovdje omogućuje koncentraciju značenja oko nekoliko ključnih riječi: „zrcala“, „traženje“ i „bijeg“. Između tih pojmova razvija se čitava mreža odnosa vezanih uz identitet, samoprepoznavanje i nesigurnost percepcije subjekta. Važan aspekt poetike Caterine Felici predstavlja i ritam. Kratki stihovi, česta opkoračenja i odsutnost sintaktičke prenatrpanosti stvaraju spor, meditativan ritam koji odgovara refleksivnoj prirodi njezine lirike. Takva ritmička organizacija omogućuje zadržavanje na pojedinim slikama i mislima, dok tišina između stihova postaje jednako važna kao i same riječi. U pjesmi „Essere vivi“ ritam dodatno naglašava egzistencijalnu napetost: „Vivere / è tentare la fuga / da due morti“ (Felici 1975: 18). U prijevodu: „Živjeti / znači pokušavati pobjeći / od dviju smrti.“ Sažetost iskaza pojačava njegov filozofski karakter. Izostanak dodatnog objašnjenja omogućuje da izraz „dvije smrti“ ostane otvoren interpretaciji: može označavati fizičku i duhovnu smrt, prošlost i budućnost, ili pak stanje unutarnje nepokretnosti nasuprot stvarnom življenju. Redukcija izraza povezana je i s autoričinom sklonošću fragmentarnosti. Mnoge pjesme djeluju kao kratki misaoni ili perceptivni fragmenti koji ne teže zatvorenosti ni konačnosti. Upravo zbog toga njezina poezija ostavlja dojam trajne otvorenosti, kao da se refleksija nastavlja i izvan granica samoga teksta. Takva poetika fragmenta osobito dolazi do izražaja u pjesmi „Proiezioni“: „proiezioni del nulla, / d’umanità sfuggente, / d’ansie di arrivi, / di inutili fughe“ (Felici 1978: 15). U prijevodu: „projekcije ništavila, / izmičućeg čovještva, / tjeskoba dolazaka, / beskorisnih uzmaka.“ Pjesma ne nudi zaključak ni razrješenje; ostaje otvorena slika fragmentirane i nestabilne stvarnosti. U konačnici, jezična redukcija u lirici Caterine Felici ne predstavlja stilsku jednostavnost, nego precizno oblikovan poetski postupak kojim se ostvaruje visoka razina semantičke gustoće. Minimalistički izraz omogućuje otvorenost značenja, dok fragmentarnost, elipsa i simbolička kondenzacija stvaraju poeziju koja svoju egzistencijalnu dubinu ostvaruje upravo kroz disciplinu i suzdržanost jezika.

6. Egzistencijalna refleksija između samoće, vremena i identiteta

Egzistencijalna dimenzija lirike Caterine Felici ne oblikuje se kroz eksplicitno filozofsko promišljanje, nego kroz niz suptilnih refleksivnih pomaka u kojima subjekt nastoji razumjeti vlastiti položaj unutar vremena, prostora i odnosa s drugima. Upravo zbog toga njezina poezija ne djeluje deklarativno ni konceptualno, nego meditativno: egzistencijalna pitanja proizlaze iz svakodnevnih situacija, emocionalnih stanja i percepcije prolaznosti. Jedna od temeljnih koordinata takve

refleksije jest iskustvo samoće. Samoća se u lirici ove autorice ne prikazuje isključivo negativno niti se poistovjećuje s potpunom izolacijom; ona istodobno može predstavljati prostor unutarnje tjeskobe i mogućnost introspektivnog produbljenja. Subjekt se često nalazi između potrebe za bliskošću i potrebe za povlačenjem u vlastiti unutarnji prostor. Takva ambivalentnost jasno je prisutna u pjesmi „Estraneo": „Mi sei vicino / e lontano. / Quando l'uomo / è solo con se stesso, / gli è estraneo / anche chi ama" (Felici 1975: 13). U prijevodu: „Blizu si mi / i daleko. / Kada je čovjek / sam sa sobom, / stran mu je / čak i onaj koga voli." Bliskost se ovdje ne pojavljuje kao jamstvo razumijevanja. Čak ni ljubavni odnos ne može u potpunosti prevladati unutarnju izolaciju subjekta. Samoća nije posljedica fizičke odsutnosti drugoga, nego stanje svijesti koje proizlazi iz nemogućnosti potpune komunikacije. Sličan motiv pojavljuje se i u pjesmi „Rapporti", gdje se odnosi među ljudima definiraju kroz istodobnu prisutnost povezanosti i udaljenosti: „So di barriere / tra chi è insieme, / d'invisibili fili / che ci uniscono / ai lontani" (Felici 1982: 17). U prijevodu: „Znam za prepreke / među onima koji su zajedno, / za nevidljive niti / koje nas povezuju / s udaljenima." Takvi stihovi potvrđuju da je subjekt ove poezije trajno suočen s nestabilnošću međuljudskih odnosa. Granica između blizine i udaljenosti ostaje fluidna, dok se osjećaj pripadanja neprestano dovodi u pitanje. Egzistencijalna refleksija pritom je usko povezana s iskustvom vremena. Vrijeme u lirici Caterine Felici ne djeluje linearno ni stabilno; ono je fragmentirano, prožeto memorijom i obilježeno stalnim preklapanjem prošlosti i sadašnjosti. Prošlost nije zatvorena dimenzija, nego aktivna prisutnost koja oblikuje percepciju sadašnjega trenutka. Ovakav odnos prema vremenu jasno se očituje u pjesmi „Nell'improvvisa sventura, il tempo": „Nella disperazione / del presente / il passato / è spesso inutile giornale / che si macera nell'acqua / e il futuro / una pagina bianca / che guardiamo con paura" (Felici 1975: 27). U prijevodu: „U očaju / sadašnjosti / prošlost / je često beskorisna novina / koja se raspada u vodi, / a budućnost / prazna stranica / koju gledamo sa strahom." Prošlost i budućnost ovdje gube stabilnost i sigurnost. Prošlost se raspada, dok budućnost ostaje prazna i zastrašujuća. Subjekt se nalazi u vremenskom prostoru obilježenom nesigurnošću i nemogućnošću čvrstog uporišta. Važno je pritom naglasiti da autorica ne dramatizira prolaznost patetičnim tonom. Naprotiv, svijest o vremenu često se oblikuje kroz smirenu i disciplinirani refleksiju. Upravo ta suzdržanost omogućuje snažniji egzistencijalni učinak. Takva se dimenzija osobito jasno pojavljuje u pjesmi „Mosaico": „Ho sofferto. / Spensierata / vorrei godere / la gioia del presente, / non immaginare nei fiori / i petali appassiti" (Felici 1975: 43). U prijevodu: „Patila sam. / Bezbrižno / željela bih uživati / radost sadašnjosti, / ne zamišljati na cvjetovima / uvenule latice." Subjekt je svjestan prolaznosti čak i u trenucima ljepote. Cvijet već u sebi nosi sliku uvenuća, što pokazuje da svijest o nestajanju trajno prati iskustvo života. Egzistencijalna refleksija u poeziji Caterine Felici

povezana je i s pitanjem identiteta. Subjekt se ne pojavljuje kao stabilna i dovršena cjelina, nego kao biće trajnog unutarnjeg kretanja, obilježeno nesigurnošću i promjenjivošću. Identitet se ne definira konačno, nego se oblikuje kroz odnos prema drugima, prema prostoru i prema vremenu. Takva se dinamika jasno očituje u pjesmi „La logica del filo": „Ma a volte in essa io: / malinconica, / smarrita prigioniera / d'un indefinito bozzolo, / di cui m'è oscura / la logica del filo" (Felici 1982: 23). U prijevodu: „Ali katkad u njoj ja: / melankolična, / izgubljena zatočenica / neodređene čahure / čija mi je nejasna / logika niti." Metafora čahure pritom upućuje na stanje zatvorenosti i nesigurnosti, ali i na mogućnost transformacije. Subjekt ne razumije u potpunosti „logiku niti" koja određuje njegovo iskustvo, što dodatno naglašava egzistencijalnu dimenziju nespoznatljivosti. Pitanje identiteta dodatno se produbljuje kroz iskustvo unutarnje podijeljenosti. Subjekt poezije često istodobno pripada različitim emocionalnim i misaonim stanjima, bez mogućnosti njihova konačnog pomirenja. Takvu unutarnju napetost sažeto izražava pjesma „Potenza e debolezza": „È d'una grossa potenza, spesso, / l'enorme debolezza" (Felici 2003: 27). U prijevodu: „Velika je snaga, često, / golema slabost." Opozicija snage i slabosti pritom se ne razrješava. Naprotiv, upravo njihovo supostojanje određuje egzistencijalnu kompleksnost subjekta. U kasnijim zbirkama refleksivna dimenzija lirike poprima i izraženiju duhovnu komponentu. Međutim, ni tada poezija ne prelazi u religioznu deklarativnost; duhovnost ostaje povezana s potrebom za smislom i unutarnjom harmonijom. To je osobito vidljivo u pjesmi „Il senso della vita": „Sei vivo veramente / se hai il senso della vita" (Felici 2017: 9). U prijevodu: „Istinski si živ / ako imaš smisao života." Nastavak pjesme pokazuje kako se taj smisao ne nalazi u materijalnom ili društvenom uspjehu, nego u sposobnosti ljubavi, stvaranja, učenja i duhovnog otvaranja prema svijetu. Egzistencijalna refleksija ovdje se postupno približava etičkoj i duhovnoj dimenziji ljudskoga iskustva. U konačnici, lirika Caterine Felici oblikuje se kao poezija trajnog preispitivanja ljudske egzistencije. Samoća, vrijeme, identitet i prolaznost ne pojavljuju se kao izolirane teme, nego kao međusobno povezane dimenzije iskustva. Subjekt pritom ne pronalazi konačne odgovore ni stabilna uporišta; njegova se egzistencija ostvaruje upravo u trajnoj napetosti između potrebe za smislom i svijesti o nesigurnosti svijeta.

Zaključak

Poezija Caterine Felici predstavlja osobitu dionicu unutar književnosti talijanskih autora zadarskih korijena u egzilu, ali njezina se vrijednost ne iscrpljuje u pripadnosti tome povijesnom i kulturnom kontekstu. Premda iskustvo egzila ostaje važna pozadinska koordinata njezina stvaralaštva, analiza pjesničkog korpusa pokazuje kako se poetika ove autorice razvija prema univerzalnijoj egzistencijalnoj refleksiji u kojoj pitanja identiteta,

vremena, samoće i prolaznosti nadilaze autobiografsku razinu i zadobivaju općeljudsku dimenziju. Temeljna osobitost njezine lirike očituje se u spoju formalne redukcije i semantičke složenosti. Kratak stih, discipliniran jezik i odsutnost retoričke prenaglašenosti ne vode pojednostavljenju pjesničkog izraza, nego omogućuju izrazitu koncentraciju značenja. Upravo zahvaljujući toj jezičnoj ekonomiji Felici uspijeva oblikovati poeziju visoke sugestivnosti u kojoj se refleksija razvija kroz fragment, simbol i diskretne perceptivne pomake. Analiza je pokazala kako se njezin pjesnički svijet organizira oko nekoliko međusobno povezanih tematskih osi. Među njima posebno mjesto zauzimaju melankolija, kontradikcija i osjećaj unutarnje nestabilnosti. Melankolija se pritom ne pojavljuje kao zatvoren emocionalni registar, nego kao način percepcije stvarnosti i temelj refleksivnog iskustva. Subjekt poezije ove autorice trajno je suočen s promjenjivošću svijeta, nesigurnošću identiteta i nemogućnošću konačne spoznaje, zbog čega se značenje neprestano oblikuje u prostoru između suprotstavljenih stanja: blizine i udaljenosti, ukorijenjenosti i nomadizma, vedrine i tjeskobe, snage i slabosti. U tom kontekstu osobito važnu funkciju ima poetika kontradikcije. Stvarnost se u lirici Caterine Felici ne prikazuje kao stabilna i jednoznačna cjelina, nego kao dinamično polje percepcije obilježeno relativnošću i višestrukošću iskustva. Suprotnosti se ne poništavaju niti razrješuju, nego ostaju trajno prisutne kao sastavni dio egzistencijalnog iskustva. Upravo zbog toga subjekt ne zauzima poziciju sigurnog promatrača, nego ostaje uključen u proces neprestanog preispitivanja vlastitoga odnosa prema svijetu. Važnu ulogu u oblikovanju takve refleksije ima priroda. More, nebo, magla, svjetlost i vjetar u poeziji Caterine Felici ne djeluju kao dekorativni motivi, nego kao simbolički i refleksivni prostori kroz koje se artikuliraju unutarnja stanja subjekta. Posebno mjesto zauzima more, koje istodobno označuje otvorenost i nesigurnost, privlačnost i prijetnju, trajanje i promjenu. Ono se pritom ne reducira na znak zavičaja ili egzila, nego postaje univerzalni simbol ljudske egzistencije i njezine trajne izloženosti promjeni. Jednako je važna i uloga svakodnevice. Caterina Felici egzistencijalna pitanja ne oblikuje kroz izvanredne ili dramatične situacije, nego kroz male geste, kratke prizore i fragmente svakodnevnog iskustva. Upravo u toj diskretnoj poetici svakodnevnoga njezina lirika postiže posebnu uvjerljivost: egzistencijalna refleksija ne odvija se izvan života, nego unutar njegovih naizgled najjednostavnijih oblika. Na formalnoj razini poezija ove autorice pokazuje izrazitu sklonost fragmentarnosti i otvorenosti značenja. Mnoge pjesme djeluju kao misaoni ili perceptivni fragmenti bez konačnog zaključka, što odgovara samoj naravi egzistencijalnog iskustva koje se u njezinoj lirici nikada ne prikazuje kao dovršeno ili potpuno razriješeno. Tišina, elipsa i praznina između stihova pritom postaju jednako važni kao i same riječi, omogućujući stvaranje poezije koja svoju dubinu ostvaruje upravo kroz suzdržanost. U konačnici, lirika Caterine Felici potvrđuje se kao poezija unutarnje refleksije i egzistencijalne osjetljivosti koja nadilazi

uske granice književnosti egzila. Riječ je o pjesništvu koje se ne temelji na velikim retoričkim gestama, nego na precizno oblikovanoj meditaciji o ljudskoj prolaznosti, nesigurnosti i trajnoj potrebi za smislom. Upravo u spoju formalne discipliniranosti, simboličke otvorenosti i refleksivne dubine može se prepoznati specifičnost i trajna vrijednost ove poetike.

Bibliografija

De Luca, Liana. "Letture di poesia di Liana De Luca: La zaratina Felici sul mare oltre le parole". *L'Arena di Pola*, 27. studenoga 1982., str. 6.

Felici, Caterina. *Reciproco possesso*. Padova: Rebellato, 1975.

Felici, Caterina. *Vastità dei frammenti*. Ravenna: Longo, 1978.

Felici, Caterina. *Oltre le parole*. Ravenna: Longo, 1982.

Felici, Caterina. *Labili confini*. Ravenna: Longo, 1994.

Felici, Caterina. *Confluenza*. Ravenna: Longo, 1997.

Felici, Caterina. Tessere di vita. Ravenna: Longo, 2003.

Felici, Caterina. *Tratti d'insiemi*. Ravenna: Longo, 2007.

Felici, Caterina. *Fogli di vita*. Ravenna: Longo, 2013.

Felici, Caterina. *Dentro la vita*. Ravenna: Longo, 2017.

Felici, Caterina. *Nei giorni*. Ravenna: Longo, 2020.

Neirotti, Marco. „Caterina Felici: *Reciproco possesso*". *La Stampa* – "TuttoLibri", 17. srpnja 1976., str. 15. Recenzija knjige: Caterina Felici. *Reciproco possesso*. Padova: Rebellato, 1975.

Nikolina Gunjević Kosanović

Between the Sea and Inner Silence: Existential Reflections in the Poetry of Caterina Felici

Summary

This paper analyses the lyrical oeuvre of Caterina Felici, a poet of Zadar origin whose literary work developed within the broader context of post-war Italian exile literature. The study focuses particularly on the existential dimension of her poetry and examines the main thematic and stylistic features of her poetic expression through an immanent reading of selected collections. Special attention is devoted to melancholy, contradiction, introspection, and the reflective position of the lyrical subject, as well as to the symbolic role of nature – especially the sea – as a space where inner experience and external reality intersect. The analysis demonstrates that Felici's poetry is characterized by a constant tension between emotional experience and reflective awareness. Reality is not presented as stable or unambiguous, but rather as fragmented, unstable, and often contradictory. Such a perception is expressed through a highly reduced poetic language based on short verses, semantic

condensation, and symbolic openness. The paper further shows that Felici's lyrical subject is marked by a persistent sense of inner displacement, uncertainty, and existential questioning, which transcends the autobiographical framework of exile and acquires a universal dimension Particular emphasis is placed on the poetics of contradiction and mirroring, through which the poet constructs a world governed by unstable boundaries between proximity and distance, memory and present time, rootedness and wandering. Natural elements such as the sea, mist, wind, and light function not as decorative motifs, but as symbolic mediators of existential states and introspective processes. The paper concludes that Caterina Felici's poetry represents a distinctive voice within poetry due to its combination of formal restraint, reflective depth, and semantic complexity. Her poetic discourse transforms personal and historical experience into a broader meditation on solitude, temporality, identity, and the human search for meaning.

Key words: Caterina Felici, poetry, existential reflection, melancholy, contradiction, nature, sea, exile, Italian literature, poetic language

Primljeno: 26. 2. 2026.
Prihvaćeno: 14. 7. 2026.

ORCID 0009-0002-5120-9202
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.12

Књижевна исшорија (0350–6428), 58/189 (2026)
оригинални научни рад
821.163.41.09 Андрић И.
821.131.1.09-14

Enrico DAVANZO

davanzo.enrico29@gmail.com

Univerzitet „G. D'Annunzio", Kjeti-Peskara
Odsek za Moderne jezike, književnosti i kulture

UNO SCRITTORE *POPOLARE*. IVO ANDRIĆ E LA NARRATIVA DI CONSUMO

Abstract: Questo articolo analizza uno dei testi relativi alla produzione non-narrativa di Ivo Andrić, ovvero il breve articolo *O petparačkoj literaturi* (Sulla letteratura da cinque soldi), uscito nel 1953. L'articolo, riconducibile al periodo in cui Andrić sostenne il regime socialista jugoslavo, affronta la questione della letteratura di consumo sviluppatasi in Jugoslavia soprattutto dopo lo scisma con l'Urss e il conseguente avvicinamento al blocco occidentale e ai suoi modelli culturali. Nel testo Andrić condannava lo scarso valore artistico tradizionalmente attribuito a questo tipo di letteratura, mantenendosi vicino alle posizioni della cultura ufficiale; egli però rivendicava allo stesso tempo il diritto dei lettori all'intrattenimento. Da ciò si svilupperà una riflessione sull' "esigenza del racconto" nella produzione narrativa di Andrić, e sulla rappresentazione della sua figura nella cultura di massa jugoslava; in tale ottica si analizzerà brevemente il racconto *Il debito* (Dug) di Danilo Kiš, che immagina gli ultimi istanti di vita dello scrittore.

Parole chiave: Ivo Andrić, letteratura di consumo, cultura di massa, Danilo Kiš

Introduzione

Questo breve saggio si propone di commentare la figura pubblica e la produzione letteraria di Ivo Andrić (1892–1975) da una prospettiva apparentemente poco considerata dagli studi in materia, ovvero il rapporto dello scrittore con la cultura di massa e la sua principale manifestazione in campo letterario, ovvero la narrativa di consumo. Partendo dal conciso articolo *O petparačkoj literaturi* (Sulla letteratura da cinque soldi), che l'autore pubblicò nel 1953 sul settimanale sarajevese d'attualità *7 dana*,[1] si vuole esaminare il ruolo di Andrić nel dibattito culturale jugoslavo dell'epoca, collegando inoltre le posizioni espresse nell'articolo con alcuni temi ricorrenti nella sua produzione letteraria; a ciò si aggiungerà una breve disamina delle raffigurazioni dell'autore nel contesto mediatico e letterario locale, che prenderà in considerazione soprattutto il racconto *Il debito (Dug)* dello scrittore Danilo Kiš (1935–1989), uscito nella raccolta postuma *Il liuto e le cicatrici* (*Lauta i ožiljci*, 1994). Obiettivo di questo

1 Andrić, I. „O petparačkoj literaturi", *7 dana*, 2. 7. 1953.

testo, dunque, è esplorare le particolari intersezioni fra la scrittura di Andrić, il suo ruolo di intellettuale organico al regime socialista jugoslavo nel secondo dopoguerra e la sua celebrità personale, sancita soprattutto dal premio Nobel per la letteratura conferitogli nel 1961 (Đukić Perišić 2012: 494–495). A ciò si riconduce il titolo del saggio, che si richiama all'ambiguità polisemica dell'aggettivo "popolare" nella lingua italiana; esso infatti può riferirsi tanto alle tradizioni e alle prassi culturali che definiscono l'identità di un popolo, quanto al successo riscosso da determinate personalità o prodotti.[2] Entrambe le accezioni possono essere accostate alla figura e all'opera di Andrić, se si considerano l'influenza del folklore bosniaco su gran parte della sua opera e l'ininterrotta centralità dell'autore nel discorso culturale e mediatico, sia regionale che internazionale. La lingua serba evita invece questa confusione terminologica esprimendo tali significati attraverso due aggettivi differenti, ovvero *narodni* – riferito a tutto ciò che è espressione del *narod* (il popolo) –[3] e *popularni;* quest'ultimo, derivato dall'analoga espressione anglosassone *popular*, designa quei prodotti culturali e d'intrattenimento finalizzati alle più ampie possibilità di fruizione, solitamente in opposizione al carattere ristretto ed esclusivistico della "cultura alta" o "d'élite" (Rolandi 2015: 6). La sfumatura classista dell'anglismo originario – che sottintende un richiamo agli strati medio-bassi della società, ritenuti più interessati al divertimento che alla propria elevazione culturale (Glover, McCracken 2012: 1–2) – si ricollega al carattere uniforme e collettivo di tali prodotti, enfatizzato nella denominazione alternativa *mass culture*, o "cultura di massa" (MacDonald 1983: 3). In particolare, Theodor Adorno (1903–1969) riconduceva tale uniformità al complesso da lui spregiativamente definito come "industria culturale", volto a generare – in nome del profitto – prodotti seriali privi dell'originalità creativa propria dell'arte autentica, mirati al consumo acritico da parte di un pubblico sempre più ampio (le "masse") e reclamizzati dal pervasivo sistema mediatico sviluppatosi nell'Occidente novecentesco (1979: 6–7).

A tale ambito vengono generalmente ricondotti i fenomeni letterari commentati da Andrić nel suo breve articolo del 1953, ovvero pubblicazioni in serie finalizzate a intrattenere i lettori tramite uno stile accessibile e contenuti legati a determinati generi e sottogeneri (come l'avventura, il western, il poliziesco, la fantascienza, l'horror, il *romance* o romanzo rosa, la *spy fiction*, ecc.), contraddistinti da ambientazioni, personaggi e strutture narrative ricorrenti. Lo studioso John Cawelti (1929–1922) riteneva che la soddisfazione del pubblico si basasse proprio sul rispetto di

2 "POPOLARE", significati 5.b. e 6.a. *Vocabolario Treccani*. <https://www.treccani.it/vocabolario/popolare1_(Sinonimi-e-Contrari)/?search=popolare%C2%B9%2F> (Tutte le fonti Internet citate in questo articolo sono state verificate per l'ultima volta in data 8. 7. 2026.)

3 „НАРОДНИ", значење бр. 1. *Речник српскохрватскога књижевног језика К–О. Друго фототипско издање*. Нови Сад: Матица српска, 1990, 613.

tali strutture, o formule (e sulla loro combinazione in varianti di volta in volta diverse), che dovevano garantire al contempo un'evasione dalla noia della routine quotidiana e un rassicurante ritorno a una situazione di normalità iniziale (1976: 6). Tale caratteristica, che spinse Cawelti a coniare la denominazione *formula stories* (ibid.), marcava tradizionalmente la differenza tra queste produzioni e la letteratura "alta", espressione creativa dei singoli autori-artisti e perciò libera dalle costrizioni imposte dai generi, dalle relative aspettative del pubblico di massa, dalle finalità commerciali e dal criterio industriale della serialità (Cawelti 1976: 17). Tale dicotomia generò una serie di denominazioni spregiative in ambiti linguistici differenti, che s'imposero nel dibattito critico internazionale e trovarono dei corrispettivi anche nella terminologia letteraria serba e regionale.

In particolare, nell'ambiente germanofono si sviluppò l'espressione *Trivialliteratur*, che enfatizzava il carattere schematico e ripetitivo di queste narrazioni riferendosi al *trivium*, ovvero il primo ciclo di studi nell'istruzione medievale, dove s'imparavano gli argomenti più semplici e scontati (Škreb 1974: 140); a questa denominazione – da cui derivò l'equivalente serbo e croato *trivijalna književnost* – si opponeva quella di *Hochliteratur*, che invece indicava la letteratura artistica e "autentica" (Škreb 1987: 12). Un ulteriore esempio dell'influenza germanofona in area regionale fu la diffusione dell'espressione *šund*, derivata dal sostantivo tedesco *Schund*, cioè "spazzatura, ciarpame"[4] (Škreb 1987: 13) e adoperata per indicare i prodotti letterari di scarsa qualità, tra cui venivano collocati anche i fumetti (Vučetić 2011: 197). La stessa differenziazione generò in ambito francofono la definizione *paralittérature*, o "paraletteratura", dove il prefisso "para-" (accanto) enfatizzava come tali pubblicazioni si avvicinassero alle forme della "vera" letteratura senza tuttavia possederne il valore artistico (Tortel 1977: 49–51); l'espressione italiana *letteratura di consumo* poneva invece l'accento sulla principale finalità di questi prodotti (Bordoni 1993). Nel campo anglofono, le espressioni analoghe *popular literature*[5] e *mass literature* (Dovbush 2009: 141) ribadivano la loro fascia sociale di riferimento e l'ampiezza della loro distribuzione, similmente agli equivalenti serbi e croati *popularna književnost* e *masovna književnost* (Milutinović 2013: 827). Può invece essere considerato autoctono l'epiteto spregiativo *petparačke priče* (letteralmente: storie da cinque soldi),[6] che enfatizzava il basso costo di tali pubblicazioni, dimostrando un'affinità con le denominazioni *penny dreadful* e *dime novels*,[7] riferite a

4 "Schund". *DIT – Il dizionario Tedesco-Italiano / Italiano-Tedesco*. Torino: Paravia, 2002, 861.

5 "POPULAR LITERATURE". *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/popular-literature>.

6 „ПЕТПАРАЧКИ". *Речник српскохрватскоīа књижевноī језика О–П*. Друго фототипско издање. Нови Сад: Матица српска, 1990, 404.

7 Dagli anni Settanta dell'Ottocento l'espressione *penny dreadfuls* venne impiegata per definire spregiativamente pubblicazioni settimanali di genere orrorifico e criminalistico,

determinate pubblicazioni legate rispettivamente al contesto britannico e statunitense; esso veniva inoltre impiegato per tradurre l'espressione *pulp fiction*,[8] utilizzata talvolta impropriamente per indicare l'intero ambito della narrativa di consumo (Glover, McCracken 2012: 10).[9]

Già il fatto che Andrić avesse impiegato proprio l'aggettivo *petparački* per il suo articolo suggerisce un'opinione apertamente negativa di tale letteratura; tuttavia, le posizioni espresse dallo scrittore restituiscono una prospettiva più complessa e consapevole delle dinamiche sociali e psicologiche alla base del fenomeno. Per comprenderla meglio, è necessario analizzare il testo contestualizzandolo nella produzione e nella biografia di Andrić, oltre che nel periodo storico in cui esso venne pubblicato.

Una condanna del cattivo gusto, una difesa del diritto alla fantasia

Il brevissimo articolo *O petparačkoj literaturi* è riconducibile al periodo nel quale lo scrittore sostenne apertamente il regime socialista jugoslavo e le sue politiche culturali. Il testo viene citato solo marginalmente da Ratko Peković e Slobodan Kljakić nel loro studio sull'impegno politico di Andrić (2012: 243), oltre che nella coeva biografia redatta da Žaneta Đukić Perišić (2012: 461); tuttavia, esso sembra costituire una significativa testimonianza di come l'autore, pur appoggiando pubblicamente il regime, sapesse esprimere – seppur cautamente – una propria autonomia di pensiero su determinate questioni culturali. Per meglio comprendere la sua posizione, è opportuno ricostruire brevemente i rapporti di Andrić con il socialismo jugoslavo.

Il sostegno dello scrittore al regime era stato causato da molteplici circostanze. Di fatto, come intellettuale egli non era cresciuto in seno al milieu comunista e la sua produzione letteraria era ben distante dai canoni del realismo socialista; inoltre, i prestigiosi incarichi diplomatici e politici che aveva ricoperto per conto dello stato monarchico jugoslavo (Đukić Perišić 2012: 345) rischiavano di spingere le autorità socialiste,

indirizzate al pubblico giovanile e vendute al costo di un *penny* (Carpenter 1983: 5); nello stesso periodo, l'espressione americana *dime novels* indicava prodotti analoghi – legati soprattutto al genere western – pubblicati a cadenza mensile, e acquistabili per un *dime*, ovvero dieci centesimi (Denning 1987: 11).

8 L'espressione *pulp magazine* indicava un tipo di pubblicazioni seriali (solitamente a tema avventuroso, poliziesco e supereroistico) diffuse negli USA tra il 1896 e il 1955, e stampate su una carta di bassa qualità *(pulp)*, da cui prendevano il nome; tale fenomeno fu successivo a quello dei *penny dreadfuls* e dei *dime novels*, limitati principalmente al tardo XIX secolo (Goulart 1973: 10–11).

9 Appare difficile stabilire con esattezza quando e dove sia stato introdotto l'aggettivo *petparački*,, la cui presenza risulta comunque attestabile nelle pubblicazioni relative all'area serba sin dai primi anni del XX secolo (Marjanović 1908: 232); la sua pervasività è comunque suggerita dal fatto che il titolo del celebre film *Pulp Fiction* (1994) di Quentin Tarantino sia stato coerentemente tradotto come *Petparačke priče* (Kostić 1994: 67).

insediatesi nel secondo dopoguerra, a non vederlo di buon'occhio. Anzi, un pedigree simile avrebbe potuto renderlo certamente inviso a quegli intellettuali di partito che reclamavano la purificazione della letteratura jugoslava dagli elementi "borghesi", anche e soprattutto con mezzi violenti; di tale atteggiamento era prova soprattutto un editoriale pubblicato nel novembre 1944 sul quotidiano *Politika* dal poeta e combattente partigiano Marko Ristić (1902–1984), che invocava la fucilazione di numerosi intellettuali ritenuti conniventi con il regime precedente o con le autorità collaborazioniste (Đukić Perišić 2012: 421).

Tuttavia, Andrić si era messo al riparo da tali rappresaglie grazie al comportamento da lui tenuto durante l'occupazione nazifascista, che aveva perlopiù trascorso autoisolandosi in un appartamento di Belgrado (Đukić Perišić 2012: 382). In quel periodo egli aveva scritto i suoi tre romanzi *La cronaca di Travnik*, *Il ponte sulla Drina* e *La signorina* – tutti usciti a Sarajevo a guerra finita, nel 1945 –, rifiutandosi di autorizzare la pubblicazione delle sue opere fin tanto che l'occupazione fosse durata; inoltre, aveva declinato di firmare l'*Apel srpskom narodu* (Appello al popolo serbo) emesso dal governo collaborazionista nell'agosto 1941 per invitare la popolazione a non sostenere i partigiani comunisti (Peković, Kljaković 2012: 31; Đukić Perišić 2012: 370). Tale atteggiamento fu interpretato favorevolmente dalle nuove autorità come una sorta di "resistenza passiva", facilitando la cooptazione dello scrittore nelle politiche culturali del neonato regime (Đukić Perišić 2012: 432–433). L'inclusione di Andrić, che ancora nel periodo tra le due guerre aveva raggiunto un forte successo di critica e pubblico grazie alla sua nutrita produzione di racconti e saggi (Đukić Perišić 2012: 283), serviva però soprattutto al regime comunista; esso infatti necessitava di legittimarsi culturalmente anche tramite l'arruolamento di alcuni intellettuali già affermati, data la modesta istruzione formale di numerosi quadri dirigenti e la percepita scarsa qualità della produzione dei più giovani fra gli scrittori allineati al partito (Kljaković Peković 2012: 97). Tale sinergia portò Andrić ad assumere numerose funzioni pubbliche e posizioni di prestigio nelle nuove istituzioni culturali fondate dal regime; la più importante fu senz'altro quella di presidente della Società degli scrittori di Jugoslavia *(Savez književnika Jugoslavije)*, da lui ricoperta fra il 1946 e il 1952 (Đukić Perišić 2012: 431).

La collaborazione dello scrittore con i comunisti rimase sempre nei limiti di una prudente e rispettosa adesione, senza sfociare nel protagonismo o nella partecipazione a dibattiti politico-ideologici che avrebbero potuto avere delle conseguenze serie (Peković, Kljaković 2012: 136). Tuttavia, diversi ex colleghi, amici e antichi sostenitori di Andrić di orientamento conservatore interpretarono il suo riposizionamento come un gesto di mero opportunismo, volto a garantirgli la sopravvivenza e ad aumentare la sua rilevanza nel mutato contesto politico e culturale (Đukić Perišić 2012: 462). Si può comunque ipotizzare che tale decisione fu motivata anche da una genuina approvazione delle politiche titoiste,

che avevano rinnovato su basi repubblicane e federali quegli ideali jugoslavisti nei quali Andrić aveva creduto strenuamente sin dalla gioventù, al punto da finire nelle carceri asburgiche durante la stretta repressiva seguita all'attentato di Sarajevo (Đukić Perišić 2012: 172). In particolare, lo scrittore espresse la sua vicinanza al regime inserendo tematiche accostabili al realismo socialista nella propria opera narrativa, come si evince da alcune storie brevi – come *Elektrobih* e *Sijeme iz Kalifornije* (Il seme dalla California) – incluse nella raccolta del 1948 *Nove pripovetke* (Nuovi racconti), che pare avesse sottoposto alla revisione di Radovan Zogović (1907–1986), scrittore comunista montenegrino (Kalezić 1985: 286). Ciò non fu interpretato come una rottura rispetto alla precedente produzione di Andrić, dato che anche questi racconti continuavano a privilegiare la natia Bosnia come luogo d'ambientazione (Peković, Kljaković 2012: 163); similmente, il suo reportage dalla miniera di carbone di Breza – uscito nel 1949 per la rivista *Književne novine* (Il giornale letterario), che fungeva da organo ufficiale della Società degli scrittori – ricostruiva nel dettaglio la vita quotidiana dei minatori bosniaci, celebrando al contempo l'impeto modernizzatore del socialismo (Peković, Kljaković 2012: 179). Lo scrittore espresse tale sostegno anche al di fuori del campo prettamente letterario, come dimostrano i suoi numerosi interventi pubblici in appoggio alle politiche del regime. Gli esempi più eloquenti furono il discorso a favore del piano quinquennale che Andrić tenne nel 1947 presso il parlamento bosniaco, e l'orazione di saluto pronunciata – senza troppa partecipazione emotiva – all'apertura del Quinto congresso del Partito comunista jugoslavo, svoltosi l'anno successivo (Peković, Kljaković 2012: 110, 128). Tali interventi esprimevano una generica adesione alla linea del partito – al quale Andrić si sarebbe ufficialmente iscritto nel 1954 (Peković, Kljaković 2012: 30) –, adoperando toni sommessamente propositivi che raramente lasciavano spazio ad aperte prese di posizione, o a condanne dirette (Peković, Kljaković 2012: 245–246).

Le stesse caratteristiche possono essere individuate anche in alcuni testi legati alle questioni d'attualità che Andrić pubblicò su svariati giornali e rotocalchi dell'epoca – dove tuttavia era solito esprimersi prevalentemente su faccende legate alla letteratura –, consolidando il proprio ruolo di intellettuale cosciente della società e dei suoi problemi (Đukić Perišić 2012: 437). A questa fase della sua produzione appartiene anche l'articolo *O petparačkoj literaturi*, nel quale lo scrittore si confrontò con quella che fu una conseguenza indiretta dell'avvicinamento di Tito al blocco atlantico dopo il conflitto diplomatico-ideologico con l'Urss stalinista e l'espulsione della Jugoslavia socialista dal Cominform nel 1948 (Hyder Patterson 2011: 128). Di fatto, l'instaurazione di rapporti commerciali con l'Occidente capitalista e la scelta di una posizione "non-allineata" nel contesto internazionale della Guerra Fredda aveva avuto delle ripercussioni inattese anche sulla vita culturale del paese. Tra queste, vi fu l'importazione di numerosi prodotti editoriali legati alla letteratura di

consumo e al fumetto, prevalentemente di matrice statunitense (Vučetić 2011: 186–187); sebbene tali fenomeni fossero già relativamente diffusi nel contesto jugoslavo prebellico,[10] la loro presenza subì un autentico balzo negli anni Cinquanta (Janjetović 2011: 33–34), spingendo all'imitazione numerosi autori locali (spesso giornalisti con velleità letterarie) che utilizzavano i circuiti di stampa e distribuzione dei giornali – nazionalizzati e riorganizzati nei conglomerati noti all'epoca sotto la sigla NIŠP (*novinsko-izdavačko i štamparsko preduzeće*, ovvero "azienda giornalistico-editoriale e di stampa") – per diffondere capillarmente la loro produzione (Vučetić 2011: 201). L'influsso occidentale era suggerito soprattutto dalla popolarità dei prodotti di genere western (Vučetić 2010: 131–142), oltre che dagli pseudonimi anglicizzanti con cui numerosi autori sceglievano di pubblicare le proprie storie; il caso più significativo fu probabilmente quello dello scrittore e giornalista serbo di origine montenegrina Mitar Milošević (1924–1995), che adottò lo pseudonimo di Rodžer Dunkan (Roger Duncan) per le sue storie di cowboys e quello di Fredrik Ešton (Frederic Ashton) per la serie di romanzi fantascientifico-polizieschi dedicati al vendicatore fuorilegge *Lun*, *kralj ponoći* (Lun, il signore della mezzanotte), iniziata nel 1959 e divenuta la sua creazione più celebre (Stevanov 2020: 91). In tal modo, la *petparačka literatura* poteva essere considerata un simbolo di quella peculiare società "ibrida" che si stava progressivamente creando nella Jugoslavia socialista, sospesa fra il rispetto della prassi ideologica marxista-leninista e la parziale appropriazione della cultura di massa consumista tipica dell'Occidente capitalista (Rolandi 2015: 5–6). Del resto, l'atteggiamento del regime nei confronti di questo fenomeno editoriale sembrava caratterizzato dalla stessa ambivalenza con cui esso si rapportò con lo sviluppo del consumismo locale, alternando permissivismo e condanna; ciò esprimeva la ricerca di un modello socialista diverso da quello sovietico, ma anche il timore di un influsso occidentale eccessivamente pernicioso (Hyder Patterson 2011: 229–230).

Di fatto, gli editori specializzati in questo tipo di pubblicazioni – indirizzate soprattutto alla fascia giovanile – furono inizialmente favoriti dalle politiche dello stato, e in particolare dalla riforma economica del 1965 che aveva promosso gli incentivi all'editoria e sviluppato un clima favorevole alla concorrenza (Janjetović 2011: 39). Tuttavia, la crescente presenza di contenuti violenti e talvolta pornografici (volti a stimolare ulteriormente l'acquisto) diede inizio già fra gli anni Cinquanta e Sessanta a una crescente ondata di riprovazione nei confronti della letteratura di consumo, di cui si temeva in particolare l'influsso negativo sui giovani lettori (Janjetović 2011: 43). Perfino lo stesso Tito, in un discorso

10 Tra i principali esempi prebellici di letteratura di consumo prebellica nel contesto regionale, va senz'altro menzionato il ciclo di romanzi storico-gotici *Gričke vještica* (La strega di Grič) pubblicati dalla scrittrice croata Marija Jurić Zagorka (1873–1957) a partire dal 1912 (Matić 1987: 136)); significativamente, essi furono inizialmente designati spregiativamente come *šund*, per poi incontrare una significativa rivalutazione critica a partire dagli anni Sessanta (Peternai Andrić 2018: 153).

tenuto durante il Settimo congresso della gioventù popolare jugoslava nel gennaio 1963, si lamentò dell'eccessiva presenza della letteratura *šund* nel contesto editoriale locale e del rischio che essa rappresentava per la morale giovanile (Vučetić 2011: 200). È curioso notare come tali condanne sembrassero paradossalmente rispecchiare le critiche mosse nel 1948 alla dirigenza jugoslava dagli intellettuali sovietici, i quali accusavano Tito di aver condannato il suo paese alla decadenza culturale proprio per aver autorizzato l'importazione dei romanzi polizieschi americani (Peković, Kljaković: 141). Tuttavia, perfino la condanna dello *šund* pareva rappresentare un ulteriore punto di vicinanza della Jugoslavia socialista al coevo clima culturale degli Stati Uniti, dove il saggio *Seduction of the Innocent* (1954) dello psichiatra Frederic Wertham (1895–1981) aveva suggerito una correlazione fra la delinquenza giovanile e la lettura di fumetti e letteratura *pulp;* ciò scatenò un movimento d'isteria collettiva, culminato in una serie di provvedimenti contro gli editori specializzati e in roghi pubblici di *comics* e altri prodotti ritenuti di cattivo gusto (Beaty 2005: 116). Picchi simili furono raggiunti nella federazione jugoslava soprattutto dopo il *Kongres kulturne akcije* (Congresso di azione culturale) svoltosi a Kragujevac nel 1971, dopo il quale furono approvate delle "leggi contro lo *šund*" mirate a ostacolare economicamente l'attività degli editori nelle singole repubbliche, accompagnate da roghi celebratori (Zupan 2007: 74).

L'articolo di Andrić, dunque, si collocava pienamente in questa prospettiva di condanna, appoggiando le critiche mosse alla letteratura di consumo e avanzando delle proposte per risolvere il problema culturale e morale da essa costituito. Con ciò Andrić confermava la sua formale sintonia con il partito, dimostrando tuttavia un approccio costruttivo che si distaccava da finalità meramente repressive e censorie, come si può evincere da una lettura approfondita.

Di fatto, il testo – la cui genesi veniva ricondotta dall'autore alle domande di un non meglio specificato giornalista – comincia ribadendo lo scarso valore culturale, artistico e morale della letteratura *šund*; in particolare, Andrić disapprovava l'impiego di questa denominazione, che ritiene un "prestito non proprio felice" *(ne baš srećno pozajmljena reč)* dalla lingua tedesca (Andrić 2011: 243), preferendole l'espressione *petparačka literatura* utilizzata nel titolo. L'impiego di tale epiteto enfatizzava i motivi economici alla base di questa produzione, che sembravano motivare in particolare la condanna dello scrittore:

> Sumnje nema da su namere izdavača, prevodilaca i priređivača takve književnosti lukrativne, dakle nečiste prirode i da je ta „književnost" sama kulturno bezvredna i moralno nikakva ili čak štetna, i da takvu izdavačku delatnost treba razbiti i onemogućiti svim sredstvima [...] (Andrić 2011: 244).[11]

11 "Non c'è dubbio che le intenzioni degli editori, dei traduttori e dei redattori di questa letteratura siano venali, quindi di natura impura, e che questa "letteratura" sia priva di valori culturali e moralmente nulla, o perfino dannosa, e che si debba interrompere e ostacolare quest'attività editoriale con tutti i mezzi […]" [traduzione: E. D.].

Dunque, era il carattere venale di questo tipo di ”letteratura” – anche l’impiego delle virgolette si ricollega all’opinione secondo cui tali prodotti non erano pertinenti alla letteratura autentica – che spingeva Andrić a dichiararlo senza mezzi termini un ”male” *(zlo)*, contro il quale egli reputava necessario intervenire. Tuttavia, era proprio nel descrivere le modalità auspicate d’intervento che l’autore esibiva una comprensione profonda del successo riscosso da tali narrazioni. Infatti, pur ribadendo fino alla fine il proprio disprezzo per ”streghe, corsari e fumetti insignificanti su argomenti inumani” (*veštice*, *i gusari i besmisleni stripovi sa neljudskim temama*, Andrić 2011: 246),[12] egli spiegava che questi prodotti appagavano il bisogno escapistico di fantasia e avventura insito in tutti gli esseri umani, soprattutto se giovani:

> U mladom čoveku – i ne uvek samo u mladom – postoji usađena žeđ za igrom mašte, za dodirom sa svetom avantura. [...] Postoji u čoveku, naročito u detetu, potreba za onim što ide ukorak dalje od čisto racionalnog načina mišljenja. [...] Ta potreba se zadovoljava fantastičnom pričom, poezijom svoje vrste, pristupnom određenom uzrastu i određenom intelektualnom nivou čitaoca. Negirati je bilo bi i štetno i nerazumno (Andrić 2011: 244).[13]

Andrić, dunque, difendeva il diritto all’evasione per mezzo della lettura; tuttavia, egli s’interrogava su quale fosse il modo di soddisfare tale necessità ”in un modo raffinato e costruttivo, adatto alla nostra gente e alla nostra società socialista” (*na kulturan i konstruktivan način*, *koji odgovara našem čoveku i našem socijalističkom društvu*, Andrić 2011: 245). Come risposta al quesito, lo scrittore proponeva d’introdurre una letteratura di consumo di maggior qualità, che egli denominava *zabavna literatura* (letteralmente: letteratura d’intrattenimento),[14] capace di appassionare e divertire i giovani lettori senza traviarne l’equilibrio morale e

12 Probabilmente in questo passaggio Andrić si riferiva agli esempi di *petparačka literatura* che erano maggiormente in voga durante la stesura del testo. Tra questi, vi era la riedizione di *Grička vještica* in fascicoli settimanali illustrati pubblicati dal quotidiano *Slobodna Dalmacija* (Đorđević 1979: 197) nei primi anni Cinquanta; il ciclo di romanzi sarebbe poi stato adattato dal celebre disegnatore Andrija Maurović come striscia a fumetti tra il 1960 e il 1963 (Sabol 2020: 254). Riscuotevano grande successo anche i prodotti a tema piratesco, come testimonia un adattamento a fascicoli mensili del romanzo *Il Corsaro Nero* (1898) di Emilio Salgari (1862–1911), pubblicato in Croazia nel 1953 (Zupan 2025: 71); l’osservazione sui fumetti a tema ”inumano” probabilmente era legata al fatto che numerose a strisce avevano degli animali antropomorfi come protagonisti.

13 ”Nei giovani – e non solo nei giovani – è impiantato il desiderio per il gioco della fantasia, per il contatto con il mondo dell’avventura […]. Negli esseri umani, soprattutto nei bambini, c’è il desiderio per quello che si trova un passo in avanti rispetto al pensiero razionale […] Questa necessità si soddisfa con il racconto fantastico, con un particolare tipo di poetica, che è accessibile ai lettori quando si trovano a una determinata età e a un determinato livello intellettuale. Negarlo sarebbe dannoso e irragionevole” [traduzione: E. D.].

14 La differenziazione terminologica operata da Andrić sembra essere venuta meno, come dimostrano recenti studi in materia che impiegano l’espressione *zabavna štampa* per riferirsi genericamente al complesso delle pubblicazioni che lo scrittore designava spregiativamente come *petparačka literatura* (Janjetović 2011).

il gusto estetico (Andrić 2011: 245). Significativamente, egli riteneva che il contesto jugoslavo fosse privo di una simile tradizione letteraria, e invitava editori e traduttori locali a guardare il più possibile agli esempi esteri, facendo però soltanto il nome del francese Jules Verne (1828–1905), celebre per i suoi romanzi d'avventura e fantascienza (Andrić 2011: 245). Nella conclusione, Andrić auspicava che tale soluzione si accompagnasse a una più ampia collaborazione fra insegnanti, genitori e operatori del mondo editoriale per debellare la presenza della *petparačka literatura* (Andrić 2011: 245–246).

L'articolo, dunque, si ricollegava alle più ampie discussioni sulla qualità delle pubblicazioni per i giovani che già nel dopoguerra avevano ottenuto una particolare rilevanza nel discorso pubblico jugoslavo; ne fu prova la Consulta delle redazioni delle riviste giovanili *(Savetovanje redakcija omladinskih časopisa)*, convocata nel novembre 1949 a Belgrado dalla Società degli scrittori presieduta dallo stesso Andrić, che tuttavia non presenziò all'incontro (Peković, Kljaković 2012: 152). Il testo comunque si distingueva per lo sguardo propositivo sul fenomeno trattato, e il riconoscimento della necessità di una letteratura finalizzata allo svago appariva in sintonia con le trasformazioni che la rottura con l'Urss aveva contemporaneamente provocato sulla scena culturale jugoslava. Per marcare un effettivo allontanamento dagli schemi ideologici sovietici, durante un discorso all'Accademia slovena delle scienze nel dicembre 1949 l'ideologo del regime titoista Edvard Kardelj (1910–1979) aveva infatti proposto una maggior libertà per i "lavoratori culturali" nelle loro creazioni (Peković, Kljaković 2012: 153). A questa parziale apertura fecero seguito i discorsi dei letterati Ervin Šinko (1898–1967) e Petar Šegedin (1909–1998), che durante il secondo congresso della Società degli scrittori – tenutosi a Zagabria appena due settimane più tardi – reclamarono rispettivamente il diritto dei critici letterari al gusto personale, e l'abolizione della prassi politica come criterio di valutazione estetico–letteraria (Peković, Kljaković 2012: 156, 158). Ciò rappresentò il graduale inizio di una relativa liberalizzazione nel contesto letterario locale, che fu sancita dall'intervento di Miroslav Krleža (1893–1981) al terzo congresso della Società a Lubiana nel 1952, durante il quale egli ribadì il diritto degli scrittori jugoslavi a perseguire una letteratura socialista creativamente autonoma e libera dai canoni ždanoviani (Cavallini 2019: 129–130). Questo rinnovamento, estesosi all'ambito prettamente critico, portò gradualmente anche all'adozione di nuove prospettive sul fenomeno della letteratura di consumo; da semplice oggetto di spregio, tra gli anni Sessanta e Ottanta essa divenne il focus di indagini sociologiche e narratologiche (Janjetović 2011: 50), come dimostrano studi di Zdenko Škreb (1904–1985) e Viktor Žmegač (1929–2002) e dei serbi Dušan Ivanjić (1946) e Mihajlo Pantić (1957).

L'articolo di Andrić si poneva dunque in relazione con questo clima, dato che l'idea di *zabavna literatura* promossa dallo scrittore,

per quanto nebulosa, sembrava decisamente lontana dai rigidi schemi propagandistici ed edificanti del realismo socialista; inoltre, le considerazioni espresse dallo scrittore sulla "necessità" del racconto di fantasia e di una letteratura di qualità suggerivano dei collegamenti più profondi con la sua opera narrativa.

Assedio della letteratura di massa e necessità della narrazione nella scrittura di Andrić

Determinati esempi della produzione letteraria di Andrić possono essere infatti accostati alla sua riflessione sulla *petparačka literatura*. In particolare, il racconto del 1951 *Autobiografija* (L'autobiografia), sembra tematizzare il rapporto conflittuale fra scrittura "alta" e "di massa" in un'ottica di personificazione allegorica. La storia, narrata in prima persona, è incentrata su di un celebre scrittore – del quale viene taciuto il nome – che si ritrova perseguitato da un certo Nikolić; costui, reduce di guerra e giudice in pensione, ha scritto la propria autobiografia e pretende che il protagonista lo aiuti a pubblicarla, intercedendo presso quegli editori che hanno già respinto il suo manoscritto. Questo consiste in un insieme caotico di capitoli redatti in uno stile grossolano, sormontati da titoli grottescamente evocativi e magniloquenti, in contrasto con la vita apparentemente banale di Nikolić:

> Prva glava, valjda opis rođenja autorovog, nosila je naslov „Nije se javila kometa niti su pucali topovi, pa ipak...". Dalje su seređale glave pod čudnijim naslovima: „Obično detinjstvo koje nije obično", „Duh božji i ruka naroda" [...]. Devedeset i šest glava i svega osam stotina i šezdeset stranica rukopisa! (Andrić 2011b: 98).[15]

Il narratore, imbarazzato, sceglie di tergiversare; il pensionato comincia quindi a tempestarlo di lettere ossessive e vagamente minacciose, per poi presentarsi direttamente a casa sua. Qui Nikolić si produce in un'esibizione lacrimevole, lamentandosi per la scarsa considerazione dimostratagli dal circuito editoriale e spiegando al protagonista che la pubblicazione della sua autobiografia riscatterebbe finalmente la sua esistenza dall'anonimato. Rassegnato e confuso, il narratore si siede a parlare col pensionato, senza sapere cosa dirgli di preciso.

I personaggi del racconto paiono rappresentare due diversi tipi di letteratura: se il protagonista – autore già affermato e in grado di riconoscere e condannare la scrittura di scarsa qualità – appare come una personificazione della *Hochliteratur* raffinata ed elitaria, determinati tratti del

15 "Il primo capitolo, forse una descrizione della nascita dell'autore, portava il titolo "Non apparve una cometa e non spararono i cannoni, eppure…". Seguivano poi altri capitoli, con titoli ancor più bizzarri: "Un infanzia comune che non fu comune", 'Lo spirito di Dio e il braccio del popolo" […]. Novantasei capitoli e ottocentosessanta pagine manoscritte in tutto!" [traduzione: E. D.].

personaggio di Nikolić lasciano supporre che egli possa rappresentare la letteratura di massa. Ciò è suggerito in particolare dalla mole eccessiva del suo manoscritto, dalla pervasività inarrestabile delle sue lettere e dai toni patetici e grandiosi – mirati spudoratamente a far presa sui sentimenti di chi lo legge, o ascolta – che contraddistinguono tanto la sua scrittura quanto i suoi discorsi. Tali caratteristiche possono essere messe facilmente in relazione con quegli elementi che la critica tradizionalista rinfacciava alla letteratura di consumo, come la produzione in serie – che privilegiava la quantità a scapito della qualità – e lo stile eccessivamente facile e sensazionalista. Dunque, Nikolić è uno scrittore che scrive tantissimo e male. Non è difficile ricondurre la sua pessima scrittura – esemplificata soprattutto dai titoli dei capitoli della sua autobiografia – al gusto letterario scontato e banale che veniva attribuito ai lettori di ceto basso; ciò sembra essere ribadito anche dallo snobismo che egli ritiene di aver subito dagli editori "che contano", verosimilmente legati a un pubblico più colto ed esclusivo. Inoltre, l'assedio piscologico cui egli sottopone il protagonista pare alludere all'onnipresenza dei prodotti letterari di massa grazie agli strumenti di riproducibilità tecnica e alla pubblicità fornita dal complesso mediatico moderno. In questo modo, il rapporto fra il narratore e Nikolić sembra quasi raffigurare il rischio di una sconfitta della letteratura "autentica" di fronte alle banalità prodotta in serie, contro il quale, due anni più tardi, Andrić avrebbe scritto *O petparačkoj literaturi*.

Un ulteriore legame fra l'articolo del 1953 e la produzione narrativa di Andrić può essere individuato nelle considerazioni espresse dallo scrittore sul bisogno di fantasia che la letteratura di consumo soddisfaceva con mezzi ritenuti volgari e lontani dai criteri di qualità artistica. Esso sembra ricollegarsi a quella "necessità del racconto e del raccontare" *(potreba za pričom i pričanjem)* che lo scrittore, nel discorso tenuto in occasione della cerimonia per la consegna del premio Nobel nel 1961, identificava come una costante dell'esperienza umana nel corso dei secoli (Andrić 2011c: 378).

Di fatto, anche il racconto d'immaginazione – garantendo una temporanea evasione dalle angustie della quotidianità – può assolvere quella funzione che Andrić attribuiva alle narrazioni sul passato tramandate dal genere umano sin dalla notte dei tempi, ovvero: „Izdržati atmosferski pritisak svega oko sebe, sve sudare, neprevidljive i nepredviđene postupke svoje i tuđe, koji ponajčešće nisu po meri naših snaga" (Andrić 2011c: 379).[16]

Nella parte più celebre della produzione di Andrić, permeata dal folklore epico della natia Bosnia, tale necessità viene appagata dai rac-

16 "Resistere alle pressione e ai colpi di tutto quello che ci circonda, alle azioni imprevedibili e impreviste – sia nostre che altrui – che il più delle volte superano le nostre forze" [traduzione: E. D.].

conti tramandati oralmente dalla popolazione locale; ciò si evince soprattutto ne *Il ponte sulla Drina*, dove i miti narrati per generazioni dagli abitanti della città di Višegrad sulla costruzione del ponte eponimo forniscono unità e fondamenta morali alla comunità, consentendole di trovare un senso alle diverse e difficili esperienze storiche che essa si ritrova a vivere (Hawkesworth 1984: 237). In altri esempi, l'istanza narrativa sembra essere direttamente rappresentata da determinati personaggi. Nel caso del racconto lungo *La corte del diavolo* (1954), ambientato nel carcere di Istanbul da cui deriva il titolo, il prigioniero mitomane Zaim racconta incessantemente una serie di elaboratissime fandonie agli altri detenuti, finendo per credere egli stesso alle bugie con le quali ingigantisce e abbellisce la realtà; in tal modo, egli pare ricorrere alla fantasia e alla narrazione per garantirsi una libertà che nella vita concreta gli viene brutalmente negata (Andrić 1992: 18–22).

Un ulteriore spunto di riflessione è poi offerto dall'inizio del romanzo breve *La signorina*, incentrato sull'ossessiva avarizia della protagonista Rajka Radaković, dove si enfatizza come nel tardo febbraio 1935 tutti i quotidiani belgradesi avessero riportato la notizia della morte in solitudine di Rajka (Andrić 2008: 1); ciò parrebbe suggerire una consapevolezza di come, nella moderna società sempre più dominata dagli strumenti di comunicazione di massa, fossero proprio i mass media ad aver ereditato dagli antichi narratori orali il compito di tramandare le storie alla popolazione.

Del resto, lo stesso Andrić, dopo aver vinto il Nobel, si ritrovò al centro del discorso mediatico locale e internazionale, diventando un'icona della cultura e della letteratura jugoslava tanto in patria quanto all'estero (Hawkesworth 1984: 29–30). Non è difficile notare come la frequente esposizione mediatica dello scrittore – proseguita anche dopo la sua morte, e tuttora rilevante nel contesto serbo – abbia ispirato uno degli ultimi racconti di Danilo Kiš, che rivela dei significativi punti di contatto con le riflessioni di Andrić sulla letteratura di consumo.

Il debito e l'ambigua immortalità di Andrić nella cultura di massa (ex) jugoslava

Il debito, concepito verosimilmente nel 1986 mentre Kiš preparava la prefazione all'edizione francese de *La signorina* (Kiš 2014: 151) immagina gli ultimi istanti di vita di un celebre scrittore, che risulta facilmente identificabile con Andrić; egli si ritrova su di un letto d'ospedale, e passa mentalmente in rassegna tutte le persone che lo hanno aiutato nel corso della sua esistenza. Per sdebitarsi, decide di ricompensare ognuna di loro dividendo simbolicamente il compenso della borsa di studio ottenuta in gioventù dal governo austro-ungarico. I nomi dei beneficiari consentono di riconoscere con certezza il protagonista; tra

loro, per esempio, vi è Tugomir Alaupović (1870–1958), ex professore di Andrić al liceo che negli anni Venti favorì gli inizi della sua carriera diplomatica come ministro del regio governo jugoslavo (Kiš 2014: 120; Đukić Perišić 2012: 125). Al capezzale dello scrittore vi è soltanto un'infermiera, intenta a leggere un racconto d'amore su una rivista, del quale viene riportato un estratto che pare sovrapporsi alla narrazione principale. L'ambientazione statunitense e lo stile banale – che facilitano l'immedesimazione della lettrice – collocano chiaramente il racconto nell'ambito della *petparačka literatura:*

> [...] assorta nella lettura di un romanzo rosa su *Bazar*; era in auto e viaggiava su una larga strada asfaltata; accanto a lei sedeva Nick Chester, la camicia sbottonata sul petto robusto e villoso. "Nick teneva la mano destra sulla sua coscia soda; la macchina scivolava silenziosa lungo l'ampia strada asfaltata in direzione del Colorado. […]" (Kiš 2014: 126–127).

Significativamente, l'infermiera non sta leggendo un libro del paziente da lei accudito, del quale sa solo che si tratta di un "malato importante" (Kiš 2014: 127); probabilmente, lo scrittore le è noto soltanto per via dei resoconti dei mass media e forse ignora la sua opera. Quando le condizioni del malato improvvisamente si aggravano, il medico che si occupa del malato le ordina di porgli due monete sugli occhi, così da pagargli "il passaggio sulla barca di Caronte" (Kiš 2014: 128) e garantirgli un trapasso sereno.

La conclusione del racconto lascia spazio a molteplici commenti. Da una parte, la deposizione delle monete sembra sovrapporre alla morte di Andrić le connotazioni epiche delle tradizioni folkloriche orali che ispirarono la sua produzione. Tuttavia, il fatto che l'infermiera – viste le sue letture, e il suo apparente disinteresse per l'opera dello scrittore – possa essere vista come una personificazione della cultura di massa suggerisce un'ulteriore possibile interpretazione. Pagandogli simbolicamente il tragitto all'altro mondo, essa sancisce contemporaneamente la sua dipartita terrena e la sua ascesa nel pantheon ultraterreno dei grandi: ciò potrebbe essere letto come un'allegoria delle molteplici iniziative mediatiche che nel corso dei decenni hanno mantenuto Andrić virtualmente immortale, tenendolo perpetuamente al centro del discorso pubblico. A tale ambito possono essere ricondotti diversi prodotti multimediali (realizzati anche in periodi successivi alla composizione del racconto di Kiš), intesi per un consumo di massa e concentrati più sulla figura dello scrittore che sulla sua opera letteraria.

Tra questi, si cita in particolare il film generazionale *Lajanje na zvezde* (Abbaiare alle stelle, 1998) di Zdravko Šotra (1933–2025), tratto dall'omonimo romanzo del 1977 di Milovan Vitezović (1944–2022) e incentrato sulle vicende di un gruppo di liceali serbi nei primi anni Sessanta (Stevčić 1998–1999: 7). Durante una gita a Belgrado, i protagonisti incontrano Andrić nel parco di Kalemegdan e gli propongono di

scattarsi una foto assieme. Lo scrittore – interpretato dall'attore Tihomir Stanić, che nel 2024 ha nuovamente prestato il suo volto ad Andrić nel biopic televisivo *Nobelovac* (Ratković 2024) – acconsente, e in quel momento uno dei ragazzi gli confessa la propria ammirazione; tuttavia, non è in grado di nominare nessuno dei suoi libri che comunque spergiura di aver letto.[17] Questa scena, ispirata a un passaggio del libro di Vitezović (2007: 181), sembra esemplificare le peculiari conseguenze della notorietà proiettata su Andrić dal conferimento del Nobel, che lo fece diventare addirittura più famoso delle opere per le quali era stato premiato. L'appropriamento della figura di Andrić da parte dei meccanismi della cultura di massa risulta poi particolarmente evidente nell'odierno contesto serbo, come dimostrano i numerosi prodotti di merchandising decorati col suo volto[18] e il complesso edilizio costruito in suo nome *(Andrićgrad)* dal regista Emir Kusturica nei pressi di Višegrad (Turjačanin 2016: 17). Tali fenomeni evidentemente capitalizzano sulla celebrità dello scrittore come personaggio pubblico, ma al contempo sembrano marginalizzare la sua opera letteraria, principale motivo della sua fama.

Conclusioni

Dunque, questi esempi dimostrano quanto la figura di Andrić sia ancora appetibile per circuiti mediatici su cui si basano i prodotti legati al concetto di *popularni*, di cui lo scrittore seppe commentare le manifestazioni letterarie nel suo articolo del 1953, adottando una prospettiva relativamente più ampia della mera e semplicistica condanna; allo stesso tempo, oggi la sua produzione viene celebrata soprattutto per aver saputo indagare e rinnovare i motivi epico-folklorici riconducibili all'ambito culturale designato come *narodni*, e cioè alle tradizioni "autentiche" del popolo.

Tale situazione, dunque, rende tuttora Andrić uno scrittore particolarmente *popolare*.

Bibliografia

Adorno, Theodor. "Rapporto sull'industria culturale". *Letteratura di massa, letteratura di consumo. Guida storica e critica*. A cura di Giuseppe Petronio. Bari: Editori Laterza, 1979. 5–15.

17 Queste sono le parole pronunciate dal ragazzo: „*Ja sam pročitao od Vas mnoge knjige, recimo, kao, na primer, ono…*" ["Ho letto molti suoi libri, come, per esempio, quello…"; traduzione: E. D.]. È possibile visualizzare la scena su Youtube al seguente link: < https://www.youtube.com/watch?v=-aox3XY5WJk>.

18 A puro titolo d'esempio, si vedano le t-shirt con l'effige dello scrittore disponibili sul portale di e-commerce Redbubble: <https://www.redbubble.com/shop/ivo+andric>.

Andrić 2011a: Andrić, Ivo. „O petparačkoj literaturi". *Eseji i kritike II*. Podgorica: Štampar Makarije, 2011. 243–246.

Andrić 2011b: Andrić, Ivo. *Priče o osobenjacima i malim ljudima*. Beograd: Laguna, 2011.

Andrić 2011c: Andrić, Ivo. „O priči i pričanju". *Eseji i kritike II*. Podgorica: Štampar Makarije, 2011. 377–381.

Andrić, Ivo. *La corte del diavolo.* Trad. it. Lionello Costantini. Milano: Adelphi, 1992.

Beaty, Bart. *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.

Bordoni, Carlo, *Il romanzo di consumo. Editoria e letteratura di massa*. Napoli: Liguori Editore, 1993.

Carpenter, Kevin. "Introduction". *Penny Dreadful and Comics. English Periodicals for children from Victorian times to the present day.* London: Bethnal Green Museum of Childhood. 5–10.

Cawelti, John G. *Adventure, mystery, and romance: formula stories as art and popular culture.* Chicago: The University of Chicago press, 1976.

Cavallini, Ivano. *Fango pannonico. Un paradigma populista per Miroslav Krleža*. Trieste: Eut, 2019.

Dowbush, Olga. "The ideology of mass literature: American model vs. Soviet". *Studia Anglica Resoviensia* 60. 6 (2009): 141–150.

Denning, Michael. *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America*. London–New York: Verso, 1987.

Đorđević, Bora. *Zagorka: kroničar starog Zagreba*. Šišak: „Jože Rožanković", 1979.

Đukić Perišić, Žaneta. *Pisac i priča. Stvaralačka biografija Ive Andrića*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2012.

Glover, David, Scott McCracken, "Introduction". *The Cambridge Companion to Popular Fiction*. Ed. David Glover, Scott McCracken. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Goulart, Ron. *An Informal History of the Pulp Magazine*. New York: Ace Books, 1973.

Hawkesworth, Celia. *Ivo Andrić: Bridge Between East and the West*. London and Dover, N. H: The Athlone Press, 1984.

Hyder Patterson, Patrick. *Bought & Sold. Living and Losing the Good Life in Socialist Yugoslavia*. Ithaca: Cornell University Press, 2011.

Janjetović, Zoran. „Zabavna štampa u socijalističkoj Jugoslaviji". *Studia lexicographica* 1. 6 (2010): 33–59.

Kalezić, Vasilije. *Andrić u našim sporovima*. Beograd: Partizanska knjiga, 1985.

Kiš, Danilo. *Il liuto e le cicatrici*. A cura di Mirjana Miočinović. Trad. it. di Dunja Badnjević. Milano: Adelphi, 2014.

Kostić, Aleksandar D. „Petparačke priče". *Ritam* 5. 4 (1994): 67.

MacDonald, Dwight. *Against the American Grain*. Boston: Da Capo Press, 1983.

Marjanović, Čedomir. „Jedna značajna proslava. Četrdesetogodišnjica Resavske biblioteke“. *Svetlost*, 7–8 (1908): 232–239.

Matić, Alida. „Pripovjedački postupak Marije Jurić Zagorke“. *Trivijalna književnost. Zbornik tekstova*. Prir. Svetlana Slapšak. Beograd: Institut za književnost, 1987. 133–144.

Milutinović, Dejan D. „Popularna/zabavna/trivijalna/žanrovska/masovna ili samo književnost“, *Књижевна истορија*, 151 (2013). 815–831.”

Peković, Ratko e Slobodan Kljakić. *Angažovani Andrić 1944–1954*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.

Peternai Andrić, Kristina. 2018. „Skica za pojam popularne književnosti“, *Dani hrvatskog kazališta*, 44. 152–170.

Ratković, Marija. „Počinje emitovanje serije „Nobelovac“: Autor scenarija Ivan Velisavljević za Journal otkriva sve detalje priče o Ivi Andriću“, *Journal*, 5. 10. 2024, <https://www.journal.rs/kultura/film-pozoriste-i-tv/nobelovac-ivan-velisavljevic-za-journal/>.

Rolandi, Francesca. *Con ventiquattromila baci. L'influenza della cultura di massa italiana in Jugoslavia (1955–1965)*. Bologna: Bononia University Press, 2015.

Škreb, Zdenko. „Trivijalna književnost“. *Trivijalna književnost. Zbornik tekstova*. Prir. Svetlana Slapšak. Beograd: Institut za književnost, 1987. 11–16.

Škreb, Zdenko. *Trivijalna književnost*. Zagreb: Umjetnost riječi, 1974.

Sabol, Tea. „Maurovićeva obrada djela hrvatskih pisaca (Zlatarovo zlato, Čuvaj se senjske ruke i Gričke vještice)“. *Croatica et Slavica Iadertina*, 1. 16 (2020). 249–273.

Stevanov, Aleksandar. „Lun, novosadski kralj ponoći“, *Gradina*, 92–93 (2020). 89–106.

Stevčić, Gordana. „Godina uspeha: Milovan Vitezović, književni i filmski ozon“. *Borba*, 31.12. 1998 – 3. 1. 1999.

Tortel, Jean. ”Che cos'è la Paraletteratura”. *La paraletteratura: il melodramma*, *il romanzo popolare*, *il fotoromanzo*, *il romanzo poliziesco*, *il fumetto*. Traduzione italiana di Marina Pisaturo. Napoli: Liguori, 1977.

Turjačanin, Zorica. „Lična dimenzija poetskog govora“. *Književne novine*, 123.54 (2016): 17.

Vitezović, Milovan. *Lajanje na zvezde*. Beograd: Laguna, 2007.

Vučetić, Radina. „Diznizacija detinjstva i mladosti u socijalističkoj Jugoslaviji“. *Istorija 20. veka*, 3 (2011): 185–204.

Vučetić, Radina. „Kauboji u partizanskoj uniformi. Američki vesterni i partizanski vesterni u Jugoslaviji šezdesetih godina 20.veka“, *Tokovi istorije*, 2 (2010): 130–151.

Zupan, Zdravko. *Maurović*, *Lobačev*, *Jules*, *Sulić*. Prir. Veljko Krulčić. Zagreb: Art 9, 2025.

Zupan, Zdravko. *Vek stripa u Srbiji*. Pančevo: Kulturni centar – Galerija savremene umetnosti, 2007.

Enrico Davanzo

The Popular Writer. Ivo Andrić and Pulp Literature

Summary

This article examines the short article by Ivo Andrić *O petparačkoj literaturi* ("On pulp literature"), published in 1953 in the Sarajevo-based weekly magazine [7 Days]. Dating from the period when Andrić supported the Yugoslav socialist regime, the article addresses the issue of popular fiction that emerged in Yugoslavia – particularly following the split with the Union of Soviet Socialist Republics (USSR) and the subsequent move toward the Western bloc and its cultural models. In the text, Andrić condemned the low artistic merit traditionally ascribed to this kind of literature, aligning himself with the stance of the cultural establishment; at the same time, however, he asserted the readers' right to entertainment. This discussion leads to a broader reflection on the "need for storytelling" in Andrić's narrative work and on his portrayal within Yugoslav mass culture; in this context, the article briefly analyzes the short story *Dug* (*The Debt)* by Danilo Kiš, which imagines the writer's final moments**.**

Key words: Ivo Andrić, pulp literature, popular culture, Danilo Kiš

Primljeno: 20. 1. 2026.
Prihvaćeno: 18. 7. 2026.

ORCID 0009-0007-8593-6148
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.13

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
прегледни рад
821.163.41.09-3 Андрић И.

Борјан МИТРОВИЋ

borjan.mitrovic@ffuis.edu.ba

Универзитет у
Источном Сарајеву
Филозофски факултет

ПУТ КА МОРУ – АНДРИЋЕВИ ЛИМИНАЛНИ ПРОСТОРИ ИЗМЕЂУ БАЛКАНА И ЈАДРАНСКОГ МОРА

Апстракт: У раду се настоји указати на лиминалне просторе у Андрићевим дјелима. Ријеч је о топосима/хронотопима који функционишу између просторних и вриједносних крајности песимистички устројеног Андрићевог свијета балканске унутрашњости, доминантног у његовој прози, с једне стране, и неспутаних и материјализмом историјског прогреса ослобођених морских пејзажа, које сусрећемо у једном другом дијелу Пишчевог опуса. Рад ће се усмјерити на истраживање идејног контекста који ови међупростори формирају у Андрићевом свијету, те на давање одговора на питање колико та значењска компонента варира у односу на жанровске типове исказа кроз који се остварује.

Кључне ријечи: Иво Андрић, Херцеговина, приморје, копно, море, хронотоп, Балкан, Босна, лиминалност

I

С обзиром на то да смо се насловом рада усмјерили на просторност унутар једног дијела Андрићевог опуса, сасвим је природно интерпретативно се ослонити на књижевнотеоријске поставке вријемепростора Михаила Бахтина и сличних студија уопште, и то поглавито на спацијалну компоненту ове бинарне опозиције. У науци је већ примијећено да је у досадашњим (књижевнотеоријским) истраживањима, унутар комплекса вријемепростор, спацијалним компонентама посвећена слабија пажња (в. Лазић 2012: 165), вјероватно с обзиром на већу *видљивост* и *стабилност* саме просторности. Премда и сам Бахтин више пажње посвећује *типовима времена* (циклично, линеарно, есхатолошко вријеме) и релативности времена (с обзиром на тачку гледишта јунака и сл.), он се, дакако, бави и мјестом/простором хронотопа. У својим студијама овај руски мислилац (в. Bahtin 1989 1: 353; Бахтин 1995: 6) одређене просторне маркере везује с одређеним идејним *типовима времена*, тј. одређени простори постају носиоци извјесних типова доживљаја

времена и трајања у њему. Тако конципирани мјесни аспекти хронотопа имају функцију својеврсних објективних корелатива, будући да, маркирани и(ли) интензификовани, освијетљени временом, носе значењски потенцијал који се црпи из реалних топоса, сада семантички пренапрегнутих: „Место је та тачка стицања, сабирања и скупљања (Versammlung) у којој се, као у зашиљеном врху копља, концентрише простор, услед неодољиве силе привлачења“ (Resta 2017: 117).

За хронотопску компоненту простора важна је и концепција хетеротопије Мишела Фукоа, изнесена у његовом есеју „Друга мјеста“ (1967/1984). Премда не користи термин хронотоп, Фуко указује на нераскидиву везу времена и простора, те хетеротопије веже за хетерохроније (в. Fuko 2005: 29). И док под хетеротопијом подразумијева стварна, али специфична, привилегована, изузетна мјеста, која се конфронтирају обичним, немаркираним топосима, хетерохроније доживљава као временске исјечке/доживљаје времена супротстављене обичном, свакодневном доживљају времена, као „прекид са традиционалним временом“ (Fuko 2005: 34). Таква идеја – да одређени топоси побуђују одређене, специфичне доживљаје времена, врло је блиска схватањима простора у Бахтиновој концепцији хронотопа. Као хетеротопије Фуко види, рецимо, мотеле, сакралне просторе, гробља, санаторијуме, возове и друге топосе који у друштву имају јасну, специфичну, несвакодневну функцију, а осим тога и посебан симболички потенцијал (нпр. башта као слика раја). По истом принципу Бахтин је, знатно прије Фукоа, издвојио топосе воза, дворца, провинцијског града и др. Фуко упозорава и на то да је природа хетеротопија, у зависности од епохе, друштва, тачке гледишта и сл. мијења, што је начело блиско Бахтиновој/бахтинолошкој идеји о полифокусном доживљају простора, да, у зависности од тачке гледишта, исти простор може бити сасвим друкчије доживљен.

Крећући се од средњовјековног доживљаја топоса као локалитета, тачке, преко Галилејеве револуције, у којој Фуко види општу динамизацију и одмицање од локације ка простирању (в. Fuko 2005: 30), актуелизовање спацијалности отвара и, са временом повезано, питање односа статичности и динамичности простора. С тим у вези, студија „Ка теорији простора у наративу“, аутора Габријела Зорана, анализира приказивање, тј. начине структурисања простора у свијету књижевних дјела. Када је ријеч о просторности као изолованој категорији унутар наратива, Зоран је види као сферу која почива на препознатљивим, примарно опозитним маркерима: хоризонтала – вертикала, близу – далеко, центар – периферија и сл. Елементе просторности који почивају на овој мапи Зоран дефинише као просторне јединице – spacial units (в. Zoran 1984: 322), у суштини – places. Самостални у својој изолованости, просторни елементи се контекстуализују временом и карактерима (јунацима) који у њима

обитавају. Тако се долази до другог, хронотопског нивоа структурисања простора према Зорану. Хронотопски ниво структурисања простора наступа онда када се изоловани просторни ентитети интензификују акцијом, динамизмом, догађајношћу. Догађање, кретање и промјена, према Зорану (а притом сасвим у складу са Бахтиновим идејама), основни су елементи којима се изоловани просторни елементи временски покрећу градећи хронотоп.

Овако теоријски постављене координате просторности, унутар којих се остварује сижејни и идејни (аксиолошки) приказ, доживљај и разумијевање времена, тј. егзистенције, сасвим су погодне за анализу лиминалних простора између копна и мора у Андрићевом опусу. У конкретним текстовима нашег нобеловца, који ће бити предмет интересовања овог рада, та ће се прелазна пространства, готово по правилу, пружати између босанског залеђа, с једне стране, и јадранског приморја и мора, с друге. Доживљај реалних чинилаца мјесности као симболички потентних топоса и пространстава, приближава наше истраживање геофилозофском приступу спацијалности, под чиме подразумијевамо „вишеструке аспекте односа између човека и простора на коме живи, у уверењу да је мисао увек укорењена у одређеној територији, те да су, с друге стране, и географски елементи и сами испуњени значењем које превазилази чисто географску датост, задобијајући симболичну, историјску, филозофску димензију од изузетне вредности“ (Resta 2017: 14).

II

Вијековна миграциона кретања становништва из средишњих простора Балканског полуострва била су, грубо речено, усмјерена у два доминантна правца – ка плоднијим и неријетко мирнијим подручјима на сјеверу (сјеверозападу, сјевероистоку), с једне стране, и ка приобаљу, поглавито оном јадранском, с друге. Премда су се копнена метанастазичка струјања, иначе најјача у нововјековној историји српског народа (в. Cvijić 2011: 131), показала врло инспиративним за многе наше писце – који са разноликим идејним фокусима узимају одређене историјске етапе поменутих сеоба нашег народа (и народа њему блиских) и књижевно их оваплоћују (узмимо само Црњанског, Настасијевића, Ћопића или Пекића), за Андрића ће пак кретање Балканца ка мору бити историјски факт који ће га далеко више заинтересовати, и којем ће се, из различитих углова и кроз различите фикцијске и нефикцијске жанрове, посветити у дијелу свога опуса. Тиме се наш нобеловац, премда континенталац по рођењу и по својој основној просторно-временској тематској преокупацији, прикључује и оној линији српске књижевности коју чине Ћипико, Матавуљ, или рецимо Десница, а која у свијет књижевног дјела доноси јадранско приморје и његову сталну, колико инспиративну и

плодотворну толико и неуралгичну кохабитацију са ближим или даљим балканским залеђем.

Над Андрићевим просторима копна – његове доминантне књижевне позорнице, писано је о томе већ много и опширно, надвија се, претежно, тамни облак животног песимизма (в. Korać 1989; Брајовић 1993; Цацић 1995 и др.). Изузмемо ли дио Андрићеве ангажоване прозе настале у првим годинама након Другог свјетског рата, а у којој се слави друштвени прогрес, у пишчевим се дјелима, међу балканским брдима, особито оним босанским, смисао и сврховитост тек спорадично, и готово никада до краја, пројављују у моћи стваралачког чина, или пак у илузорној загледаности ка осивијетљеним просторима даљине – просторима који неријетко воде управо ка мору.[1] Насупрот таме и трагике континенталних зона, на супротном полу, код Андрића тријумфује дематеријализовани, сотериолошки комплекс мора, које у своме утапању у небеске сфере представља основу пантеистичког пута појединца ка смислу.[2] Такав доживљај мора дио је Пишчевог реалног доживљаја свијета, о чему свједоче бројни примјери из његове кореспонденције (в. Антонић 1992: 22, 64, 74, 102; Андрић 2000: 81, 82, 104; Димитријевић 2010: 73; Андрић 2003: 25, 44; Дрљић 1962: 375), сјећања и разговора (в.

1 О временско-просторним и свјетлосним својствима Андрићеве прозе, у свјетлу теорије хронотопа Михаила Бахтина, а са посебним освртом на дихотомију копно–море, писали смо у својој докторској дисертацији: *Теорија хронотопа и саоднос времена, простора и свјетлости у прози Иве Андрића*, одбрањеној 18. јула 2025. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду, под менторством проф. др Корнелија Кваса. Запажања изнесена у овом раду умногоме се базирају на резултатима постигнутим у оквиру истраживања теме докторске дисертације.

2 Визуелно, плаветнило мора стапа се са плаветнилом неба, што прати идеја превазилажења трагике овостраног у вјечности оностраног трајања. „Море се узима као отјелотворење и мјера физичког свијета, али истодобно оно је Граница и симбол транссупстанцијације физичког у духовно и човјечјег у божанско“ (Grčević 2002: 193). Доживљај мора као смирујућег топоса утапања у праискон носи и квалитете повратка у стање мајчине утробе, у сигурни и умирујући, исконски прапростор: „Море је материнско, вода је чудотворно млеко; [...] на обалама су набрекле дојке које ће свим створењима давати масне атоме. Оптимизам је обиље“ (Башлар 1998: 153).

Уго Влаисављевић, на основу теоријских поставки Карла Шмита, тумачећи Андрићеве морске теме (превасходно причу „Летовање на југу“), море дефинише као простор који не потпада под категорије подјела, граница, мјерења, дијељења; морем не влада ниједан закон (за разлику од копна), море је један јединствени елемент (в. Влаисављевић 2022: 121–130). Осим тога, море је, наспрам копна, оно што је митско наспрам реалног, овоземаљског; оно је пут ка својеврсној метафизици (в. Влаисављевић 2022: 127–133). Такво море, у којем се догађа јунаково „трансцендирање према празнини“ (в. Вучковић 2011: 116), постаје код Андрића својеврсно метафизичко пространство (в. Roganović 2018: 111), у којем се одвија „прожимање човека космичком хармонијом“ (Деретић 2007: 1076). У својеврсном пантеистичком етеризму појединац – „соларно биће“ (Шеатовић 2020: 13) спасава се од трагике бесмисла, што је блиско ономе што Гастон Башлар назива преображајем „који ће од нашег бића направити мање земаљско, а више ваздушно биће, биће које се лакше изобличава и мање је блиско јасним облицима“ (Башлар 2001: 117).

Jandrić 1982: 242; Митровић 2009: 79), као и поједини записи у *Знаковима поред пута* (нпр. 1978: 495, 522). Слично показује и Андрићева есејистика – текст „Вино“ (1940), путопис „Португал, зелена земља“, есејистичко-фикцијски текст „Тренутак у Топлој“ (1963), или пак, сасвим очекивано, текстови о Матавуљу – „Четрдесет година од смрти Симе Матавуља“ (1948) и „О мајстору приповедачу“ (1952). Ни Андрићева лирика неће остати инертна на овакав доживљај мора, о чему, на различитим нивоима, свједоче како *Ex Ponto* и *Немири* (в. Андрић 1978: 53, 97) тако и пјесме попут „Свитања“, „Сан Марина“ и др. На пољу прозне фикције, такав доживљај мора сусрећемо већ у причи „Животи“ (1976), из збирке *Кућа на осами*, готово у потпуности је изражен у „Жени на камену“ (1954), а најуспјелије остварен у причи „Летовање на југу“ (1959). Такав, позитиван концепт мора укоријењен је, дакле, како у Пишчевим животним свјетоназорима, о чему нам свједоче поменута нефикцијска свједочанства, тако и у свијету приче Андрићеве прозе, при чему се, јасно, не могу искључити биографски подстицаји, тј. позитивистички приступ. Тако се може рећи да се лични сензибилитети и искуства Аутора у доживљају простора преображавају у аналогне фикцијске пејзаже мора у једном дијелу његових остварења.

Но, о том и таквом мору у Андрићевој прози такође се већ доста писало у андрићолошкој литератури (в. Вучковић 1966; Vučković 1977; Вујновић 2004; Раичевић 2017; Kvas 2019; Влаисављевић 2022 и др.), те се може рећи да је такво интерпретативно препознавање/разумијевање већ заживјело у читању Андрићевог дјела. Овом пак приликом, наша је намјера по страни оставити већ солидно проучене просторе континента и мора у Андрићевом опусу, те осветлити прелазне зоне између тих двију крајности, тј. пут ка мору, које је код нашег писца готово преовлађујуће Јадранско. Посриједи су лиминални простори чежње и наде, којима се његови јунаци, *стварно* или *имагинарно*, крећу у својој накани да се, у коначном сусрету с морем, избаве из бесмисла који оличавају тамни и скучени простори континента. Дакле, насупрот крајњих тачака – трагике копна и дематеријализоване сотериологије мора – наш ће фокус бити на медијалним стадијумима које препознајемо у сљедећим видовима:

1) Континентални наговјештаји југа/приморја/мора

2) Прелазни простори између копна и мора

3) Варљиво приморје.

III

У низу Андрићевих дјела чија је радња смјештена у континенталним зонама, провијавају, као периферни али знаковити, простори југа/приморја/мора. Већ у првом дијелу „Пута Алије Ђерзелеза“

– „Ђерзелез у хану“, објављеном још 1918, лиризованог и раслабљеног, некоћ епског јунака, растрзаног на друмовима између Травника и Стамбола, на лудило наводи, не случајно, поглед странкиње приморкиње – лијепе Венецијанке. Другост, притом другост која носи квалитете мора и љепоте, интерполирана је, захваљујући хронотопима пута и хана, у простор континенталне и конзервативне Босне.

Уколико пак јунаци Андрићевих текстова нису локалци, већ странци који се први пут сусрећу са Босном, трагика преласка у таму континенталних зона потцртава се њеном супротношћу – осунчаним зонама мора. Тако у *Травничкој хроници* Дефосе у Босну одлази растајући се од свијетлих и питомих простора мора, и пењући се уз планине улази, кроз мећаву, у нови простор, који би требало да буде степеница успона у његовој каријери: „[...] младић је кренуо прашним друмом и голим камењаром који се дизао у позадини Сплита, удаљавајући се све више од мора, од посљедњих складних грађевина и посљедњег племенитог растиња, да се с друге стране камените косе спусти, као у ново море, у ту Босну, која је за њега била прва велика проба на уласку у живот“ (Андрић 1978 2: 97). Исти вид преласка из приморја у Босну, у *Омерпаши Латасу*, задесио је и у вртлог трагике увукао и младог и амбициозног Мићу Латаса.

Једним дијелом Андрићевих прича трагици балканског копна супротставља се источни Медитеран, поглавито Цариград – вијековни топос повремених миграција балканских муслимана. Слободног и пространог босфорског мора, крај којег се школовао и провео драге године, живо се у конзервативном и страхом преплављеном родном Сарајеву сјећа Ибрахим Јамак, у причи „Разговор пред вече“: „Страх га хвата од овог града који му често, овако пред вече, долази као тамница шумова и звукова, предео загонетне и опасне тишине, недоречених мисли и прећутаних речи. У исто време сећање га преноси натраг у велики Стамбол на мору, где је све гласно и отворено, јасно и одређено, и људи и њихов говор, и небо над њима“ (Андрић 2012: 584).

Дихотомија између таме Босне и ширине (источно)медитеранског мора не јавља се само код босанских муслимана који су окусили *сласт* Мраморнога мора, већ и код турских великодостојника који су, силом службе и игром судбине, завршили у Босни. Већ у раној Андрићевој причи „За логоровања“ даје се, кроз пашине мисли, слика Босне као вријемепростора песимистичког циклуса, тјескобе и мрака, којем се супротставља море: „У таквим часовима паша није скривао своју одвратност према Босни и Босанцима. [...] Он је мрзио ту земљу, мрачну и горовиту, с растрганим пејзажима, као и њене становнике, вјечно немирне и завађене, јер му је било одвратно све што је гласно, оштро и неумјерено. [...] Покаткад би сву ноћ сањао море, пуно бијелих једара, а сутра би онда двоструко мрзио плећате и бркате Бошњаке око себе и силовите линије планина изнад Трав-

ника, које су му затварале видик“ (Андрић 2012: 33). Ово је сасвим блиско слици коју у *Травничкој хроници* носи Мехмед-паша, човјек који воли море и који се осјећа сасвим заробљеним у босанским планинама: „Разговара дуго о безначајним стварима да би уђуткао своје сећање на Египат, и растерао мисли о будућности и жељу за морем“ (Андрић 1978: 139).

Предмет чежње континенталца каткад могу бити и најудаљенији, егзотични морски простори. На панорамском платну, у причи „Панорама“, насупрот таме и скучености града јављају се освијетљени и широки предјели уз море. Свијетлим сликама Цејлона, Рио де Жанеира и Лисабона, које се посматрају у панорами, супротстављена је реалност континенталне таме (в. Андрић 2012: 498). Штавише, море је у Андрићевим *босанским* причама не само далека чежња, већ и општа метафора преображавајућег добра. У „Ћоркану и Швабици“, безазлени и нишчи протагониста приче, са невиним осмијехом и веселошћу гледа на чаршију која му је учинила много зла, штавише, са својеврсним животним еланом силази у њу, поистовјећујући је управо са морем: „Све му у ушима шуми и све му се у очима слијева и таласа. Није то чаршија, него радосно море, тако је дуга и широка“ (Андрић 2012: 29).

IV

Онда када се Андрићеви јунаци, али и Андрић сам (видјећемо то из његових исказа) упуте ка мору, у дискурсу наступају медијални простори нарочите важности. У раније поменутим кретањима јунака из смјера мора ка (босанском) копну, медијална путања је путања интензификације таме, студени и трагике (видјели смо то на примјерима из *Травничке хронике* и *Омерпаше Латаса*). Но, уколико пажњу обратимо путу од копна ка мору, који је чест у Андрићевој прози, ту је медијално подручје, по правилу, простор оваплоћења свијетлих и осунчаних видика, који су својеврсни предукус сотериолошки замишљене суштине мора.

Другим ријечима, на путу ка мору већ се постепено улази у сфере пантеистичког концепта. У путописном тексту „Долином Радике, и даље“ (в. Митровић 2024), кретањем кроз осунчани предио крај ријеке све се, кинетичким потенцијалом текуће воде, усмјерава ка мору: „Али оно што је главно и стално и најзначајније на овом друму, ма куда он пролазио, то је да сваки видик са њега обећава – море. Не даје га, али поиграва његовом сликом негде у даљини, и кад пут иде право и кад се заокреће. [...] Море се не укаже никад, али сте га наслутили и замислили толико пута на хоризонту да најпосле ни сами нисте сигурни да ли сте путовали са морем на видику или само кроз свој сан о мору, који чека негде на југу као радосно обећање“

(Андрић 1981: 246). Штавише, Андрић овом приликом експлицитно казује да море за њега представља – ширину и слободу: „Или, ко зна да ли је то баш и било море, истинско море, или сам ја у свом младалачком заносу тим именом називао у себи ту слутњу ширине и слободе белог света...“ (Андрић 1981: 247).

Но, од кретања кроз македонске предјеле, нашем писцу много су ближи и у његовом животу и у његовој прози дакако чешћи они путеви који континенталца (најчешће Босанца) ка мору воде кроз Херцеговину – веранду Медитерана. Од свих континенталних простора, Херцеговина – само предворје мора, заузима и у Андрићевом животопису посебно мјесто. Љубо Јандрић казује о томе како се Андрић одушевљавао чак и самим преласком из Босне у Херцеговину, преко превоја Иван (в. Jandrić 1982: 287). Нарочито ће га привлачити узвишени Почитељ, са којег се пружа широк и осунчан поглед (в. Антонић 1992: 134; Поповић 2021: 106–107). Уосталом, и сам Писац говорио је: „Кад сам у Херцеговини, увек се осећам као да се помало налазим у бестежинском стању. Овде се некако брже хода, лакше дише и боље мисли“ (Jandrić 1982: 417). „Можда би за уметника било најбоље да последње године проведе негде на пола пута између Мостара и Стона, негде у Житомислићу или у Требињу. Чини ми се да се тамо најлакше дише“ (Jandrić 1982: 424). Пишући о Зуки Џумхуру, у предговору књизи *Некролоī једної чаршији*, Андрић не пропушта да каже: „Он је родом из Коњица, мјеста изнад којег се БХ земља нагло прелама у своју другу, медитеранску, како многи мисле, бољу половину“ (Андрић 1978: 308). Таквом доживљају Херцеговине припада и његова опсервација Мостара у *Знаковима ūоред ūуīа:* „Кад човек стигне с мраком у Мостар, па се сутрадан пробуди, не с првим зраком него тек око седам сати – он тада може најбоље да осети разлику између светлости у Мостару и, на пример, оне у Сарајеву. Светлост је у Мостару елемент за себе; она је снажна, жива, свуда присутна, продорна и свирепа“ (Андрић 1978: 338). И у публицистичком тексту „На камену, у Почитељу“, у Херцеговини, премда оскудној и сушној, кроз слику стаменитог града Почитеља, и смокве, која се за свјетлост и живот одлучно бори пробијајући се из тврђавског зида, Андрић слави живот оваплоћен у овом предјелу окупаном снажном свјетлошћу. Осим тога, срећа се и овдје, као и у прозним дјелима, видјећемо то нешто касније, везује за медијалне соларне мотиве женске бјелине и јужњачког мостарског вина (в. Андрић 1978: 254–255).

Каткад се у Андрићевој прози, као што је случај са причом „Проба“, сусрећу читаве дигресије наратора посвећене Херцеговини: „Херцеговина, нарочито јужна и југоисточна, има по правилу добар сој људи. То је земља са много камена а мало свега осталог, али то мало што роди храњиво је и племенито, и са водом и ваздухом даје здраве и разумне људе. Они су више склони рачуну него

осећању, али њихова је рачуница тако добра и сигурна да су редовно и кориснији и пријатнији и целини и појединцу него многи осећајни људи замагљена разума и наопаке рачунице“ (Андрић 2012: 465). У погледу Пишчеве посвећености географији и антропологији лиминалних простора, коју он не занемарује при стварању свог књижевног свијета (што је, уосталом, опште мјесто његове поетике), претходни је исказ сасвим умјесно упоредити са сличним опсервацијама о јужној Херцеговини које сусрећемо у географско-историографским студијама.[3]

Но, за разлику од благости и љепоте саме Херцеговине, њен предукус у тегобној босанској стијешњености далеко је сложенији. Ти ће, *бољи*, јужни, медијални простори ка мору, у тами босанских брда бити призвани уз помоћ два маркера – алкохола и женске љепоте. Наиме, у поглављу „Вино звано жилавка“, у *Омерпаши Латасу*, страни официри (муртадлије) окупљају се једног љетњег дана на узвишеном осунчаном топосу више Сарајева. Тек уз алкохол – и то уз мостарску, јужњачку жилавку, муртадлије имагинирају „златне и зелене видике, са слутњом плавог великог јужног неба у даљини и поворком обећања од којих се блажен осмејак јавља на лицу“ (Андрић 1978: 78). Насупрот омамљујућег дејства јужњачког пића, реалност пак не пружа никакав излазак из континенталне таме, тј. из мрака личног, али и општег трајања; отрежњење ће јунаке сваки пут враћати у пакао егзистенцијалног безизлаза. Готово истовјетну слику сусрећемо и у причи „Свечаност“, у којој протагониста Алојзије Мишић Бан осјећај стијешњености, нужне покорности и сталног страха у сарајевској котлини, једном годишње, за свој рођендан, превазилази уз помоћ алкохола. „Ширина око мене свуда, све већа. И видици се неки отварају, као да су се брда око Сарајева размакнула. А лаган сам, лаган, морам да се придржавам да од те лакоће не полетим увис“ (Андрић 2012: 546). Не случајно, пиће које, макар и накратко, пружа такву утјеху, јесу „две флаше доброг мостарског вина“ (Андрић 2012: 545).

Осим пића, други репрезент осунчане Херцеговине у тами Босне јесте жена – дјевојка с Југа. У причи „За логоровања“, насупрот опште таме вишеградске касабе, обиљежене ружним временом, ратним стањем и свакојаким полусвијетом који се у мјесту у таквим

3 „Херцеговци из карсне Херцеговине, из околине Требиња, из Шума и Повrши, који станују на старом трговачком путу из Дубровника у унутрашњост Полуострва, одликују се од околног динарског становништва врло развијеним даром за трговину. Супротно осталом становништву своје околине, које није ценило богатство већ јунаштво и чојство, ови су Херцеговци сматрали сиромаштво за срамоту. Исељавају се у све крајеве где сазнају да може бити велике зараде. Док су се у завичају бавили виноградарством, гајењем дувана па и сточарством, у областима колонизације мењају занимање и готово су искључиво трговци, често велики трговци. У њиховим је рукама један део трговине у Далмацији, у Босни и у Србији, нарочито у Београду; да би боље напредовали, брзо приме обичаје и погледе нове друштвене средине“ (Cvijić 2011: 175).

околностима искупио, једини свијетли елемент је дјевојка из Требиња, која се силом прилика обрела у Вишеграду. И док је некрофил Мула Јусуф убија, да би потом блудничио над њеним тијелом, само рвање жртве и злочинца потцртано је елементима њене јужњачке свјетлости/бјелине (њено раме је „бијело, обло и велико“) и његове таме (мула је „црн и танак“). Другу дјевојку Јужњакињу, која страда у тами Босне, сусрећемо у Андрићевим „Олујацима“. Поменуто село простор је скучености сваке врсте; то мрачно мјесто даје несрећне, ниске људе црних очију, међу које, као невјеста, долази лијепа и висока Мостарка – дјевојка с Југа. Тиме се сударају два простора, два кроз јунаке представљена свијета: стијешњени, мрачни простор Олујака и осунчани, пространи свијет југа (Мостара): „Прозори су јој гледали у бријег. Авлија је стрма, као све у Олујацима и око њих. А кад подигне главу и угледа јесење модро небо и дивље голубове спора лета, сети се свога села у питомој равни крај Мостара и одмах се заплаче немо, гутајући сузе“ (Андрић 2012: 168). Свјетлосним елементима је озрачен и тренутак када јој, из Мостара, у посјету долази брат, њена једина нада да ће се избавити из пакла Олујака: „Снаха занеможе од радости кад се на олујачкој стрмини, на светлом небу, указа коњаник у ком кроз сумрак и сузе познаде брата“ (Андрић 2012: 168). Ипак, у коначници, соларно маркирана млада жена страда у пожару мржње који ће покосити цијело село.

Дакле, уколико се елементи Херцеговине/Југа и јаве, као опоненти, тами Босне/континента, они, док год је јунак заробљен у осојним зонама континенталних дубина, на крају бивају потчињени песимистичкој тами. Ни утјеха јужњачког вина ни љепота јужњачке жене не успијевају тријумфовати над несрећом и злом скучених и мрачних простора копнених дубина, који су уобичајени подијум за животне драме већине Андрићевих јунака.

V

Историјски гледано, миграциона кретања која се тичу Јадранског приморја подразумијевају заправо вијековно насељавање из смјера динарског залеђа (ближег или даљег), ка обали (в. Cvijić 2011: 134). Такво приморје, у сталној кохабитацији, али и конфронтацији са планинским пространствима Балкана, смјештено између двије крајности – мора и горја – посебно је интересантно нашем нобеловцу као специфична лиминална зона. О таквом доживљају приморја и примораца свједочи и Андрићева кореспонденција (в. Караулац 2000: 60), али и запажања у *Знаковима поред пута*, као вид пишчевог директног суда и исказа, непосредованог било наратором било јунацима. Наиме, морска обала у *Знаковима поред пута* није простор срећног живота, континенталац је на њој уљез и неснађен, она не може бити његово крајње боравиште (в. Андрић 1978: 523, 528).

Андрић у овим медитативним записима потцртава оштру разлику између континенталца и приморца, дефинишући првог као трагичног непрестаног трагаоца, док је други, рођен на обалама на којима су дати сви одговори, миран и дефинитиван, али и без трагалачког елана помоћу којег би прекорачио материјалне оквире у којима почивају: „Приморац је човек довољан сам себи. За разлику од људи са копна, они су лишени љубопитства које мучи континенталце, нагони их да читају књиге, да путују и да се упознају с људима, да траже шта било како би растерали чамотињу која се рађа са њима и не напушта их до смрти“ (Андрић 1978: 470). Сходно томе, Андрићев фокус у *Знаковима поред пута* није на приморцима, већ управо на континенталцу, чије су борбе и пориви за симболичким изласком из таме и затворености копна ка отворености и бескрају мора симболички много потентнији.

Када је ријеч о прози, насупрот доминантно континенталних, претежно босанских простора копна, с једне стране, и малобројнијих, али препознатљивих Андрићевих морских прича, с друге, дио његових фикцијских текстова левитира између копна и морских простора и, аналогно – између песимизма континента и пантеистичког смираја који код Андрића пружа море.[4] То су текстови који су обично смјештени у приморске просторе, али уз снажно присуство континенталних маркера (тамница, планина, Босна) који се супротстављају мору, који са морем антагонистички дијалогизирају.

Неуралгичност медијалног стања почива на његовој транзитности; посриједи је међупростор који треба да опредијели јунака између два крајња стања – у случају Андрићевог прозног свијета, изразито поларизована. Стога је, у *Омерпаши Латасу*, тежња горштачког сина – Миће Латаса из Јање Горе, за успјехом, бољим и лагоднијим животом, покретач који га, из почетне тачке његовог личког села усмјерава у срећније и за успјех податније просторе приморја. Наиме, млади Латас свој је друштвени успон чврсто везао за војну каријеру, коју, након Госпића као прелазне тачке, усавршава на приморју, тачније у Задру, као својеврсном аркадијском простору: „[...] прелаз из Госпића у Задар, то је била највиша степеница у његовом дота-

4 Концепт хронотопа мора, као завршне тачке на којој се налази континенталац на своме путу, суштинска алегорија човјека и човјековог битисања у апсурдном свијету, те смислености у својеврсном утапању у свјетлосни бескрај који свједочи вјечно трајање и љепоту, такав хронотоп мора био је, сматра бугарски истраживач Светлозар Игов, Андрићева основа за један морски роман, роман о Балканцу, Босанцу и мору (в. Tošović 2019: 34–37). Штавише, Игов у својој књизи *Иво Андрић: Историјски песимизам и трансцендентални снови* тврди да му је Андрић својевремено сам рекао да планира написати такав роман. Дакако, то може имати везе с Андрићевим тежњама да пише о херцегу Стјепану, будући да је фокус овдје на причама о Дражеславу, но ту би ушле и друге морске теме. Тако је Игов 1989. и формирао конструкцију „ненаписани роман“, од 15 Андрићевих текстова о мору, сунцу, води и трансценденталним сновима, под називом *Летовање на југу* (в. Tošović 2019: 35).

дашњем успону. [...] И море, богата и тајанствена стихија, и достојанствена велелепна архитектура града, и бледолике горде лепотице, кћерке задарских патрицијских породица, и благост поднебља и плаветнило јужног неба – све то није имало за њега значења само по себи, све су то били само симболи његовог успона, његовог бежања од нижег ка вишем“ (Андрић 1978: 152, 153). Међутим, каријерни успон потом се неповратно урушава, те се испрва обећавајући осунчани топос града преображава у пакао из којег се мора бјежати, па макар и у Босну. Ријечју – умјесто ка смислу и свјетлости, до које се долази тек одбацивањем свега материјалног („Летовање на југу“), јунак који је утемељен у нади у историјски прогрес, неминовно не успијева прекорачити медијалну тачку између свјетлости и таме, тј. сопствена жеља враћа га у бесмисао континента.

И док се Задар тек у једној епизоди *Омерпаше Латаса* запажа као знаковита приморска тачка, дотле се Трст, велики трговачки град, у Андрићевој прози јавља чешће. Притом, нашем писцу Трст умногоме бива интересантан управо као град који је са својим великим јужнословенским залеђем вијековима имао разгранате и сложене везе. Будући да је као слободан град био тачка на којој су се несметано могли сусретати људи најразличитијег социјалног, етничког и конфесионалног поријекла, па тако и многи наши сународници са различитих српских простора (в. Медаковић Милошевић 1987: 12–13, 20), такав Трст јавља се и као књижевно податан вријемепростор.

Трговачке породице које су чиниле језгро моћне и богате српске тршћанске заједнице доселиле су се у овај град понајвише из подручја Босне (тј. Сарајева), Херцеговине, и пасивнијих зона Боке и Далмације (в. Медаковић Милошевић 1987: 21–46). Стога не чуди што наш писац, који ће се двадесетих година 20. вијека, као службеник краљевског конзулата, обрести у овом приморском граду, у причи „Створење“ ствара лик младог Сарајлије Ђаковића, који у Трсту, у сусрету са морем, бива опчињен женском љепотом, запостављајући притом породичне трговачке послове. Штавише, у овој се причи двије генерације мушкараца једне сарајевске породице, сукцесивно, заљубљују на мору. Посриједи је напуштање, барем тренутачно, сфера малограђанског живота у граду на копну, и својеврсно урањање у временску празнину и слободу карневалског времена које се остварује у топосу мора: „Ми кад изађемо на море, неминовно починимо какву глупост“ (Андрић 2012: 78). Ипак, приморски град тек је повремени предукус слободе – логика и нужда континенталног материјалистичког прогреса, у којем је судбина појединца непоправљиво трагична, и овдје неминовно побјеђује.

Кључну улогу у Андрићевој прози Трст игра у низу приповиједака које чине реконструисани, недовршени роман *На сунчаној страни* (в. Đukić Perišić 2 2017: 5–30). Гледано у цјелини, основу текста чини приморски град Трст с почетка Првог свјетског рата, сунце,

море и јунак Галус/Младић (судбоносно везан за Сарајево, посредно то сазнајемо) у њему. У овим текстовима посриједи је врло изражен дијалогизам двају временско-просторно-свјетлосних комплекса. С једне стране, ту је песимистички локалитет града (премда приморског) на почетку и током Великог рата, нарочито обиљежен топосом затворске ћелије. Таквим зонама, очекивано, доминирају тачке дна и таме. С друге стране, намеће се идеал мора, као вријемепростор свјетлости и слободе. И док ће затворски радници и шпијуни бити обликовани тамом дна (демонолошка фигура Постружника, прије свега), главни јунак се од њих разликује управо доживљајем свијета (и) у контексту морско-свјетлосних квалитета, чиме је он трагично растрзан између реалности ћелије и потенцијала мора. Кроз приче / поглавља романа, које се тичу јунаковог боравка у затворској ћелији, у којој се, у различитим нивоима удаљавања и приближавања од сунчеве свјетлости и оближњег мора,[5] формира сва трагика неостварених нада протагонисте („На сунчаној страни", 1952; „Сунце", 1960, као дио веће, за Пишчева живота необјављене цјелине „Постружниково царство", настале 1933; „У ћелији број 115", 1960; „Искушење у ћелији 38", 1924; „Проклета историја", настала 1933–1934).

Аналогно приморском Трсту на Јадрану, и Истанбул, на другој страни Медитерана, у *Проклетој авлији* (1954), показује исту конфронтацију приморског топоса, обиљеженог тамницом, и недостижног, соларног мора које му је трагички супротстављено. Сумирајући, можемо рећи да Андрићеве *тршћанске* приче, премда ситуиране у приморски град, доносе превласт простора дна, таме и мрачних временских секвенци, из којих се јунак настоји докопати узвишених, *љетњих* простора свјетлости (који пак асоцирају на рајски хронотоп мора – Адена), да би сваки покушај у коначници био осуђен на пропаст. Ријечју, јужни, морски простори свјетлости остају недостигнута чежња, а тама дна тријумфује.

Дубровник се јавља као Андрићев повлашћени топос како у дјелима фикцијског карактера, тако и у његовој публицистици. У тексту „Сан о граду", наш писац даје упечатљиву слику спуштања Балканца из брдовитих босанских и херцеговачких предјела ка мору, конкретизујући је у преласку са стрмих и оштрих планинских предјела ка питомом Дубровнику (в. Андрић 1978: 98). Дакле, овдје циљ није тежња ка дематеријализацији, остварива једино у спасоносном пантеистичком циљу који обећава море, већ се слика усмјерава ка осунчаном, широком, прољетњем погледу ка Дубровнику са градских узвишења – Дубровнику као симболу цивилизацијског напретка, „људској жељи да се кратки живот радом и смислом сублимира и овековечи" (Андрић 1978: 99).

5 „Ношена тим звуком, мисао му је одлазила у живот, на море, где се ради, жели, стиче и губи, где се живи слободним људским животом" (Andrić 2017: 70).

Но, за разлику од историјског оптимизма публицистике, Дубровник ће, сукладно Трсту и Задру, па и Цариграду, у Андрићевој прози одиграти улогу варљиве медијалне тачке. Чак и у периферним помињањима, какво је оно у *Госпођици*, тај град јавља се управо у овом виду. Наиме, Даица Владо, једина, из објективне тачке гледишта, свијетла тачка у Рајкином свијету, живот окончава не у родном Сарајеву већ, отишавши из њега – на приморју, у Дубровнику (в. Андрић 1978: 48, 49). Пут ка срећи водио је ка мору, али се није окончао у пантеистичком јединству с морем, већ у смрти у приморском граду.

У једном специфичном сету Андрићевих прича, госпарски позносредњовјековни / раноренесансни Дубровник, више него иједан други топос у Андрићевој прози, најактивнија је позорница на којој ће се сучелити два модалитета свијета, приморски и брђански, али опет у функцији медијалности континенталца који је заинтригиран морем, али који ипак, сучељен у суштини са приморјем, не прелази ограничавајуће оквире материјалног и не утапа се у смисленом смирају мора. Контраст Босна – Дубровник (притом Дубровник као град високе културе, историјског прогреса) доминира прозним текстовима „Предвечерњи час", „Вејавица", „Два записа босанског писара Дражеслава" и „Сусрет", постављајући у центар пажње дихотомију копно–приморје, а не копно–море, јер само море, ослобођено сваке *матерijалне* примјесе цивилизације, игра сасвим другу улогу у Андрићевом опусу, најпотпуније остваренoм, као што смо већ рекли, у „Летовању на југу".

Није случајно што Андрић овом приликом бира средњи вијек / рану ренесансу, јер је то период у којем је, менталитетски, Дубровник још израженије опонирао свом балканском залеђу. Та се дихотомија провлачи кроз хиљаде година, на релацијама Грци/Римљани – Илири, Римљани/Византинци/романски/романизовани грађани – Словени у залеђу. Но, у средњем вијеку, до пробоја Турака, приморски су се градови етнокултуролошки још увијек држали много затвореније, и миграције из залеђа ка њима, премда постојане, нису биле тако агресивне као касније (в. Cvijić 2011: 183, 186). Стога је и поларитет између приморја и залеђа тада засигурно морао бити далеко јачи него у потоњим временима. Управо у такво окружење Дубровника Андрић смјешта протагонисту својих дубровачких прича – Дражеслава, писара босанског изасланства у овом граду.

У причи „Предвечерњи час" (1961) овај брђанин на сљедећи начин дефинише Дубровчане: „Да, такви су мање-више сви ови становници приморских градова. Вешти, хладни, узносити у својој недостижности, као да из ове слане водурине, разливене у нељудским количинама, из ових разјапљених видика и безочног, неподношљивог сунчевог жара црпу магичну снагу и чаробну лакоћу које се не могу ни купити ни отети ни научити" (Андрић 2012: 565). Сасвим

слично протагониста приморце доживљава и у тексту „Два записа босанског писара Дражеслава“: „Ово је врста водоземаца. Живећи кроз наштаје на копну и на мору, и њихов начин мишљења, и њихов говор, и све што за себе и око себе стварају и чине – све је то постало двојако, двосмислено и дволично“ (Андрић 2012: 575). Овакве књижевне описе ваља упоредити с научним студијама о типовима наших људи (имајући у виду и необјективност и наративност које су и на самим научним текстовима одавно детектоване), па тако и о приморцима, нарочито у погледу њихове вјештине, прилагодљивости, способности, али и гордости: „Лако се [приморско становништво] сналази у разним приликама у животу и у разним начинима мишљења и делања. Али се понекад чини, да оно више воли да постигне циљ и да сачува своје интересе и право мудрошћу и вештим маневрисањем него отвореном борбом. [...] Овде су врло осетљиви на племићске титуле и на одликовања“ (Cvijić 2011: 440).

Приморски простор за Андрићевог јунака-брђанина зона је сталне двојности и смјене различитих, притом супротстављених, противурјечних доживљаја. Наиме, за нерасположеног и болесног Дражеслава, у прољећном дану без сунца (!), јер ово је његова фокална тачка, море је *водурина*, видик *разјапљен*, а сунце *безочно*. Штавише, узвишена тачка на којој се налази кућа босанског изасланства на *спеченој* је земљи, у кршу, на *нелијепом* мјесту. Међутим, локални љекар, који му је у посјети, даје дефиницију индивидуалног доживљаја свијета: „Вараш се, каже, све је исто у свету око тебе. А главна промена је у теби. Не ваља ти црна џигерица. Натекла је и задебљала. Ето, то је! Због тога ти све црно видиш“ (Андрић 2012: 564). Разлика између доктора и Дражеслава уједно је и разлика између два варијетета – приморског и брђанског: „Они [Приморци] имају уопште више сталности у начину живота и у узајамним везама, више равнотеже и уједначености, него што је то случај код неких делова динарског становништва, удаљених од приморја. Ови су у току последњих векова врло често морали мењати седишта, били су им познати нагло бежање и пљачке. Зато у многим њиховим деловима има нечег непостојаног“ (Cvijić 2011: 439).

И заиста, појава сунца у вријеме заласка мијења, у Дражеслављевим очима, и статус узвишене тачке и цијелог широког видика са градом и морем (чиме се у Андрићевој прози топос Дубровника утемељује као изразито амбивалентан локалитет): „Црвени сунчев залазак, тамо негде на мору, пробио је облаке и изненада обасјао цео град посредним, загаситим сјајем. [...] Није му се враћало у кућу чији су прозори били мрачни. Овде је свежије и светлије. Свежина је мирисна, последња светлост још мало ружичаста. А нечег као музика има у предвечерњој тишини. Њишући се лагано, заједно са отвореним крилом капија, Дражеслав је мислио. У ствари, леп је овај крај и добро је ово благо поднебље, нису тако рђави ни људи [...]. Још ћу

зажалити за свим овим кад се, за који дан, вратим у Босну и нађем међу својима“ (Андрић 2012: 565). И прича „Вејавица“ (1968/1969), такође са Дражеславом као протагонистом, понавља неухватљивост дубровачког зимског вријемепростора, будући да се јутарњи снијег и вијавица (хладноћа, одсуство свјетлости) нагло и непредвидиво преображавају у дневно сунце.

Несталност и непредвидива промјењивост карактеришу и причу „Сусрет“ (1965), гдје нам је сада дата слика писара Дражеслава у вријеме варљивог дубровачког прољећа, како га је емотивно привукла лијепа Дубровчанка. У ноћној загледаности у свјетиљку у узвишеној кући над градом, таквом Дражеславу овај град се чини простором среће („На мору је овај град и на прагу отвореног великог света!“ (Андрић 2012: 582), док се сама дјевојка јавља сва у свјетлосним квалитетима: „Све је било као данас после подне, ниједна ситница није изостала, али све издигнуто негде високо, свечано и значајно, окупано сјајем каквог тамо није било. Све је трајало много дуже, јер су покрети били успорени, а ретке речи продужене, све у неком дивном пространству без граница и времену без мере“ (Андрић 2012: 582). Дакле, посриједи су елементи свјетлости, надилажење временске пролазности и материјалне ограничености. Међутим, све то овдје је тек варка, будући да са гашењем свјетиљке „изгоре у исти мах и цео призор са тараце, заједно са мислима које су га пратиле“ (Андрић 2012: 582).

У другом дијелу текста „Два записа босанског писара Дражеслава“ (1963), можда и најупечатљивије у цјелокупном Андрићевом опусу, предочава се колебљивост јунака растројеног између родне планине и примамљивог приморја – широких простора који обећавају нови живот („Све нам изгледа као да смо могли постати нешто друго“ (Андрић 2012: 576). Међутим, напетост остаје неразријешена, трагични циклус непрекинут: „Тако, док гледаш заморну, сиву босанску голет, чезнеш за Југом и кајеш се због својих брзоплетих и погрешних судова о мору и Приморцима. И, ето, сад си помало, а болно, странац у свом родном крају због којег си се, тамо доле, у пределима под блажим небом, исто тако осећао усамљеним туђинцем. Тако нас живот, колебљиве и недоследне, обмањује, заноси и разуверава. Тако нас копно и море додају једно другом, и мрве и троше и глачају, без циља и видљива смисла“ (Андрић 2012: 577).

Као што се може видјети кроз анализу Андрићевих дубровачких прича, на идејном плану, само приморје, у непрестаној амбивалентности, иако афирмативније од таме залеђа, у коначници не обезбјеђује избављење од пакла континенталног песимизма, те је само по себи још увијек дио лиминалне зоне. Тек ће директни сусрет, а нарочито сједињавање с морем, које се пак у недогледу претапа у небо, бити коначни сусрет са једином постојећом вјечношћу

у Андрићевој прози. Другим ријечима, помирења копна и мора нема, нити га може бити (в. Шеатовић 2020: 86–96); спасење долази тек када се надиђу све категорије цивилизације (материјалне, историјске, менталитетске) и уплови у вјечно трајање морско-небеског плаветнила.

VI

Пратећи пут Андрићевих јунака, али и његове нефикцијске текстове, па чак и његову кореспонденцију, интервјуе и разговоре, те сјећања других људи на дружења са нашим нобеловцем, могли смо уочити неколико знаковитих чинилаца који доживљај лиминалних простора између копна и мора приказују различито, управо у односу на вид текста који га тематизује (аутобиографски исказ, разговор, запис, есеј, приповијетка/роман и сл.). Ту, у првом реду, имамо у виду разлику која постоји између Андрићеве публицистике/есејистике, с једне, и прозне фикције, с друге стране.

Наиме, у Андрићевим есејима/путописима који се дотичу лиминалних простора, доживљај свијета, управо кроз слику вријеме-простора о којем говори, доминантно је афирмативан. О том нам, видјели смо кроз анализу, особито свједоче путописи „Долином Радике, и даље“ и „На камену, у Почитељу“, или пак текст „Сан о граду“. С друге стране, у фикцијским текстовима, пропламсаји наизглед спасоносних лиминалних излаза у континенталној тами, као и сами простори прелаза, преображавају се, у коначници, у своју супротност, на начин да трагика носи убједљиву превагу. У то смо се могли увјерити у причама/поглављима која се тичу пропламсаја приморских или херцеговачких мотива у дубинама босанске *стварности* Андрићевих јунака, али и у низу дјела у којима се лиминални медитерански простори (Херцеговина, јадрански градови) показују као варљиве зоне у којима трагика континента и даље вреба, и на концу тријумфује. За разлику од публицистике, у којој се трагови материјалне цивилизације неријетко афирмативно валоризују, у Андрићевој фикцији сваки вид историјског и друштвеног контекста укључује непребродиву препреку јунацима његових дјела да се усмјере ка било каквом смислу који их изводи из егзистенцијалног безизлаза. И док је такво стање у континенталним причама нашег писца кристално једнозначно, дотле се у текстовима смјештеним у лиминалне зоне колеба, суочено са сотериолошким потенцијалом мора. Ипак, до урањања јунака у смисао који му обезбеђује пантеистички мир морско-небеских зона, када је ријеч о Андрићевој фикцији, доћи ће, рекли смо, тек у оним причама у којима су се актери, раскрстивши са сваким видом цивилизацијског контекста, храбро упутили у смислено нестајање у океану вјечности.

Извори

Андрић, Иво. *Сабрана дела*. Београд – Загреб – Сарајево – Љубљана – Скопје: Просвета – Младост – Свјетлост – Државна заложба Словениje – Мисла, 1978.

Андрић, Иво. *Свеске*. Београд – Загреб – Сарајево – Љубљана – Скопје: Просвета – Младост – Свјетлост – Државна заложба Словениje – Мисла, 1981.

Андрић, Иво. *Писма (1912–1973)*. Прир. Мирослав Караулац. Нови Сад: Матица српска, 2000.

Андрић, Иво. *Писма Војмиру Дурбешићу*. Прир. Мирослав Караулац. Нови Сад: Матица српска, 2003.

Андрић, Иво. *Сабране приповетке*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2012.

Andrić, Ivo. *Na sunčanoj strani*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2017.

Литература

Антонић, Здравко. *Иво Андрић у дневнику Родољуба Чолаковића*. Београд: Стручна књига, 1992.

Бахтин, Михаил. „Време и простор у Гетеовим делима“. *Кровови*, год. 9, бр. 33/35, 1995. 3–17.

Башлар, Гастон. *Вода и снови: оглед о имагинацији материје*. Прев. Мира Вуковић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.

Башлар, Гастон. *Ваздух и снови: оглед о имагинацији кретања*. Прев. Мира Вуковић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.

Бојовић, Злата. *Иво Андрић и Дубровник*. Вишеград: Андрићев институт, 2017.

Бојовић, Злата. „Андрићево поимање старог Дубровника: Дубровачка хроника“. *Дело Иве Андрића*, зборник радова. Београд: САНУ, 2018. 49–55.

Брајовић, Тихомир. „Андрићев хронотоп“. *Летопис Матице српске*, год. 169, књ. 451, св. 1, 1993. 71–81.

Влаисављевић, Уго. „Мито-поетика елемената и феноменологија мора: Карл Шмит и Иво Андрић“. *Феноменолошка читања Андрића*. Нови Сад: Адреса, 2022. 118–156.

Вујновић, Станислава. „Хронотоп летовања на југу код Андрића и Мана“. *Књижевна историја*, год. 36, бр. 122/123, 2004. 229–242.

Вучковић, Радован. „Пантеизам у Андрићевим приповеткама“. *Савременик*, год. 12, књ. 24, свеска 8–9, 1966. 211–219.

Вучковић, Радован. *Велика синтеза о Иви Андрићу*. Београд – Ниш: Алтера – Филозофски факултет у Нишу, 2011.

Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Зрењанин: Sezam Book, 2007.

Ђорђевић, Бојан. „Наративност предела: Андрићеви медитерански записи“. Зборник *Acqua alta. Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013. 507–518.

Јеремић, Љубиша. „Трагичко виђење у Андрићевим приповеткама“. *Глас из времена: огледи и критике*. Београд: БИГЗ, 1993.

Лазић, Небојша. „Развој представа о простору и времену у науци о књижевности“. *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*, 42–2, 2012. 163–183.

Медаковић, Дејан и Ђорђе Милошевић. *Летопис Срба у Трсту*. Београд: Југословенска ревија, 1987.

Митровић, Марија. „Други Андрић“. *Свеске Задужбине Иве Андрића*, бр. 26, 2009. 73–106.

Митровић, Борјан. „Саоднос простора, времена и свјетлости у Андрићевој публицистици“. *Андрићева публицистика*, зборник радова. Грац – Бањалука – Београд: Institut für Slawistik der Karl--Franzens-Universität – Народна и универзитетска библиотека Републике Српске – Комисија за славистику Међународног славистичког комитета – Свет књиге – Алетеа, 2024. 403–422.

Поповић, Радован. *Шетња са Андрићем*. Београд: Vukotić media, 2021.

Раичевић, Горана. „У потрази за професором Норгесом: *Летовање на југу* Иве Андрића“. *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. XLII-1, 2017. 411–425.

Цацић, Петар. *Митско у Андрићевом делу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1995.

Шеатовић, Светлана. *Андрић и Јадран*. Вишеград: Андрићев институт, 2020.

*

Bahtin, Mihail. „Oblici vremena i hronotopa u romanu“. *O romanu*. Prev. Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.

Cvijić, Jovan. *Balkansko poluostrvo i južnoslovenske zemlje*. Beograd: Marso, 2011.

Drljić, Rastislav. „Pabirci o životu i radu Ive Andrića“. *Dobri pastir: glasilo Udruženja katoličkih svećenika Narodne Republike BiH*, god. 11/12, sv. ¼, 1962.

Đukić Perišić, Žaneta. „Napušteno gradilište“. Predgovor u: Ivo Andrić. *Na sunčanoj strani*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2017.

Fuko, Mišel. „Druga mesta“. *Hrestomatija*. Prir. Pavle Milenković i Dušan Marinković. Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005. 28–36.

Grčević, Franjo. *Simbolizam*, *ekologija*, *eshatologija*. Zagreb: Matica hrvatska, 2002.

Jandrić, Ljubo. *Sa Ivom Andrićem*. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1982.

Kvas, Kornelije. „Simbolika svetlosti u Andrićevoj pripovetki *Letovanje na jugu*“. *Andrićeva sunčana strana*, zbornik radova. Graz – Banjaluka –

Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske – Svet knjige, 2019. 387–399.

Korać, Stanko. *Andrićevi romani ili svijet bez boga*. Zagreb: Prosvjeta, 1989.

Resta, Katerina. *Geofilozofija Mediterana*. Beograd: Geopoetika, 2017.

Roganović, Vladimir. *Andrić u Herceg Novom*. Beograd – Herceg Novi: Balkankult – Opština Herceg Novi, 2018.

Tošović, Branko. „Andrićev romanoid 'Na sunčanoj strani'". *Andrićeva sunčana strana*, zbornik radova. Graz – Banjaluka – Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske – Svet knjige, 2019. 19–100.

Tošović, Branko. *Andrićeva kriopoetika*. Beograd: Čigoja, 2023.

Šimudvarac, Mario. „Draženslavov zapis o Gradu: Dubrovnik u djelima Ive Andrića". *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 55 (1), 2017. 299–314.

Vučković, Radovan. „'Svetle' pripovedačke vizije". *Kritičari o Ivi Andriću*, zbornik radova. Sarajevo: Svjetlost, 1977. 158–171.

Zoran, Gabriel. "Towards a Theory of Space in Narrative". *Poetics Today*, vol 5, no. 2, 1984. 309–335.

Borjan Mitrović

The Road to the Sea – Andrić's Liminal Zones between the Balkans and the Adriatic

Summary

Taking into consideration Andrić's prose, his non-fictional texts, as well as his correspondence, interviews, conversations, and the memories of contemporaries who met with our Nobel laureate, we have identified several significant elements that depict the experience of liminal spaces between land and sea in varying ways, depending on the type of text through which they are thematized (autobiographical testimonies, conversations, notes, essays, short stories, novels, etc.). Through the three levels of liminality that we have recognized, a fundamental distinction becomes especially clear when contrasting Andrić's essayistic texts dealing with transitional zones, on the one hand, and his artistic fiction situated within liminal spaces, on the other.

In Andrić's essays and travelogues that explore liminal spaces, the experience of the world – as constructed through his image of the spatiotemporal setting – is predominantly affirmative, at times even in the context of historical progress. By contrast, in his fictional works, even the seemingly salvific breakthroughs of liminal spaces into the continental darkness, as well as the transitional spaces themselves, ultimately transform into their opposite, allowing the tragedy of a pessimistic cycle (as opposed to historical progress) to prevail decisively. This is clearly visible in stories and chapters in which coastal or Herzegovinian motifs appear within the Bosnian reality of Andrić's characters, as well as in a series of works where Submediterranean/Mediterranean liminal zones (Herzegovina, Adriatic

towns) prove to be deceptive spaces in which continental tragedy continues to lurk and, in the end, triumphs. In other words, in most of Andrić's fiction, every historical or social framework constitutes an insurmountable obstacle for his characters as they attempt to orient themselves toward any form of meaning that might lift them out of existential hopelessness. And while this condition is absolutely dominant in his continental narratives, in texts set within liminal zones it oscillates when confronted with the soteriological potential of the sea. Nevertheless, a complete immersion of the characters into the meaning provided by the pantheistic peace of the sea–sky expanse is achieved, in Andrić's fiction, only in those stories in which the protagonists, having severed all ties with the structures of civilization, resolutely move toward meaningful dissolution in the ocean of eternity.

Key words: Ivo Andrić, Herzegovina, chronotope, littoral, hinterland, sea, Balkans, Bosnia, liminality

Примљено: 4. 12. 2025.
Прихваћено: 1. 7. 2026.

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.14 оригинални научни рад
821.163.41.09-31 Петровић Г.

Слободанка Ч. ШАРЕНАЦ sarenac.slobodanka@gmail.com

Самостални истраживач

ПОЕТИЧКА ФУНКЦИЈА ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИХ МОТИВА КЊИГЕ И БИБЛИОТЕКЕ У РОМАНУ *СИТНИЧАРНИЦА „КОД СРЕЋНЕ РУКЕ“* ГОРАНА ПЕТРОВИЋА

Апстракт: У овом раду разматра се улога доминантних постмодернистичких мотива у роману *Ситничарница „Код срећне руке“* Горана Петровића, мотива књиге и библиотеке, удаљавање од семантичке основе мотива у познатим постмодернистичким делима, преобликовање мотива у складу са стваралачком замисли аутора, и поетичка функција мотива у организацији приповедања. Мотив књиге упућује на бескрајну, бесконачну књигу, „отворено дело“, одређује структуру приповедања и поетички кључ романа, импликује настајање новог романа, полазна је основа развијања поетике читања, уводи различите нивое текста, покреће питања стварања и стварности као поетичка питања, у историјској равни представљања апострофира идеолошку функцију, укључујући ширу слику друштвене стварности, али и антагонизам између приче и историје. Преплиће се са мотивом библиотеке, који представља симболички хронотоп живота једног од ликова романа, гђе Димитријевић, рајски врт, простор среће, бескрајан простор књижевности, и бесконачну књигу, али и друштвено омеђен простор борбе са непријатељима стварања и уметности.

Кључне речи: мотив књиге, мотив библиотеке, поетичка функција мотива

Роман *Ситничарница „Код срећне руке“* Горана Петровића, објављен на размеђи векова, овенчан Ниновом наградом, припада другој фази Петровићевог књижевног стваралаштва, у којој се заокружује улога постмодернистичке поетике и наговештава нова фаза, а манифестује се: хомогенијим приповедањем, увођењем нових тема, модификацијом фантастичких елемената, поетичком улогом мотива приче, проблемским постављањем односа приче и историје, развијањем поетичких питања: питања стварања и уметничке стварности, формирањем поетике читања надограђивањем познатих теорија рецепције, конфигурисањем чинилаца текста: читаоца, лика, аутора, критичара/тумача текста у сложеној организацији

текста, удаљавањем од семантичке основе познатих постмодернистичких мотива и преобликовањем постмодернистичких мотива.

О постмодернизму и поетици постмодернизма досад је доста писано, а теоријске премисе могу се посматрати у линији од филозофске експликације појма и почетне Лиотарове дефиниције (Liotar 1988) израсле на постструктуралистичкој теорији Фукоа, Делеза и Дериде, са тезом о немогућности великих нарација и прагматичкој, језичкој функцији, као главном одређењу нове, постмодерне културе, преко Иглтоновог (Иглтон 1997), иако критичког става према постмодернизму, ипак значајног, јер издваја кључне особине утемељене на сумњи у класичне појмове истине, разума, идентитета, великих нарација, и познате приче о крају историје, до систематичног и прегледног представљања постмодернизма Линде Хачион (Hačion 1996).

Линда Хачион сматра да постмодернизам реисторизује, а не деисторизује уметност и историју, како је уобичајено одређивана улога постмодернизма, и притом разликује немиметички и историјски постмодернизам, који одређује као прави, изворни постмодернизам, метафикционалан, контекстуалан и саморефлексиван. Постмодерни роман, као доминантан књижевни жанр, доводи у питање аутономију, трансцендентност, ауторитет, јединство, континуитет, хијерархију, хомогеност, јединственост, порекло. Појам „отвореног дела" везује се за постмодерни роман, као и идеја текста, врло важна за постмодерне дискурсе. Линда Хачион постмодерни роман или историографску метафикцију супротставља историјској фикцији, дајући предност роману као начину наративизације прошлости, и то тако што се поиграва истином или неистином историјског записа користећи детаље и историјске податке, и проблемски поставља историјске личности у споредне улоге, као и представу о знању: не само историјском, већ и друштвеном и идеолошком.

Питање обесмишљавања великих нарација, у полемици са Лиотаром, Батлер (Batler 2012) сматра неприменљивим на књижевност Србије, Северне Ирске и Блиског истока, тако да можемо говорити о разликама у формирању постмодернистичке поетике и нетипичном постмодернизму у српској књижевности. У српској књижевности најаву постмодернистичких елемената Јерков (Jerkov 1991) и Татаренко (Татаренко 2013) везују за период половине 60-их година двадесетог века, ослањајући се на књижевноисторијски контекст, и промене у српској прози. За почетак постмодернизма у српској књижевности Вучковић (Вучковић 2013) узима 1978. годину, и појављивање *Часа анатомије* Данила Киша, као дела које представља границу између неоавангардног и постмодернистичког романа. У периодизацији постмодернизма у српској књижевности Татаренко је Горана Петровића сврстала у представника високог постмодернизма, уз Милорада Павића, али запазила је и удаљавање

од постмодернистичке поетике у трећој фази периодизације (Татаренко 2013). Сава Дамјанов сматра да, у српској књижевности, последње две деценије двадесетог века обележава постмодернизам, иако постоји дисхармоничан однос тзв. „традиционалиста" и „постмодерниста"[1] (Дамјанов 2008). Дамјанов Горана Петровића убраја у једног од кључних представника постмодернизма, препознатљивог по модернизацији традиционалних видова фантастичког дискурса. Стојан Ђорђић у периодизацији савремене српске књижевности период од 1980. године до 1990. године одређује као период у коме доминира српски постмодернизам, произашао из неомодернизма (Ђорђић 2019). И он Горана Петровића сврстава у постмодернистичке писце.[2]

Структура и поетички кључ романа *Ситничарница „Код срећне руке"* израстају на трансформисаним и преобликованим постмодернистичким мотивима књиге и библиотеке. У роману су присутни и други постмодернистички мотиви: енциклопедија, лавиринт, палимпсест, огледало, једнорог. Наша пажња усмерена је на уочавање интертекстуалног прожимања постмодернистичких мотива књиге и библиотеке у овом роману, одређивање улоге тих мотива у структури приповедања и њихове поетичке функције.

Мотив књиге

У постмодернистичкој прози мотив књиге појављује се у делима Борхеса, Калвина, Павића, са различитим модификацијама. Борхесова приповетка „Пешчана књига" представља мотив књиге као бескрајне, бесконачне и чудовишне, добијене случајно, у размени за Библију (Borhes, *Peščana knjiga*, 2006). Свеопшта књига у његовој другој приповеци „Божји запис" говори о прапочецима света, и као што библиотека представља Свемир, тако и књига представља Свет (Borhes, *Alef*, 2006). У приповеци „Вавилонска библиотека" помиње се постојање Књиге у којој се понављају и из које настају све остале, именују се мотиви књиге, и енциклопедије као књиге свеобухватног знања (Borhes, *Mašatrije*, 2006).

Схему књиге-лавиринта са неограниченим бројем завршетака, Борхес представља у приповеци „Врт са стазама које се рачвају" (Borhes, *Mašatrije*, 2006). Доводи у везу врт са књигом, романом који се рачва у свим правцима времена, при чему се има у виду универзална, општа књига. Као таква, она је истовремено и слика Свемира,

1 Дамјанов има у виду познату полемику у *Књижевним новинама* из 1996. године.

2 Ђорђић период од 1980. до 1990. узима као период доминације постмодернистичке поетике, присутне и у деведесетим годинама, али не као преовлађујуће поетичке тенденције. Што се тиче књижевног дела Горана Петровића, већ у другој фази стварања присутни су наговештаји удаљавања од постмодернистичке поетике.

па се овај мотив повезује с мотивом Вавилонске библиотеке. Загонетка времена решена је паралелним, упоредним постојањем различитих времена, и временских низова, јер се време „стално рачва ка небројеним будућностима“ (Borhes, *Mašatrije*, 2006: 48).

Калвино у роману *Ако једне зимске ноћи неки путник* (Kalvino 2016) уводи мотив књиге/романа у настајању, и рецепције, са мултиплицирањем различитих прича и аутора, указује на могућност рачвања приповедања и на различите завршетке књиге/романа, што јасним чини концепцију отвореног дела, при чему издваја улогу читаоца. Павић је дао јединствену уметничку визију Књиге, иако се постојање интертекстуалних веза са Борхесовим књижевним делом може посматрати на нивоу увођења мотива књиге (Павић 2014). Код Борхеса је реч о општој енциклопедији у ванвременској Вавилонској библиотеци, а код Павића о настајању дела као тежњи досезања свеобухватне, Свете књиге, у сновидним трагалачким подухватима у којима борбу воде два противречна плана: божији и сатански.

Упоређујући интертекстуална прожимања у роману *Ситничарница „Код срећне руке“*, имамо у виду да интертекстуалност увек подразумева трансгресију семиотичког простора (Juvan 2011), али и удаљавање јер „претпоставља, актуелизује, призива и преобликује друге виртуелне или стварне текстуалне структуре“ (Juvan 2011: 151). У уводном делу романа, мотив књиге остварује полифункционалну улогу: постаје основа организације фабулативно-сижејних линија романа, уводи метатекстуалност као тему, најављује настајање нове књиге/романа, показује флуидну природу мотива, његову покретљивост, склоност променама – нпр. (не)могућност издвајања најављеног мотива палимпсеста (помињање измена у тексту романа *Моја задужбина*), иако се појављује касније, лудичким поигравањем као поетичком особеношћу. Извесне сличности постоје са мотивом књиге у роману *Ако једне зимске ноћи неки путник* Итала Калвина – у повезивању мотива књиге и улоге читаоца. Калвиново увођење стварног и имплицитног читаоца подудара се са тада актуелним теоријама рецепције, подривањем ауторитета аутора, наглашавањем улоге читаоца, у складу са знаменитим Бартовим есејом о смрти аутора, и Изеровом теоријом. Сличност ова два романа је и у томе што импликују мотив бескрајне, бесконачне књиге.

Мотив књиге у роману полазна је основа развијања поетике читања, читалачких искустава, и процеса стварања, писања као резултата читалачког искуства. Књига је персонификована, и један од ликова читалаца, Адам, посматра је као живо биће, „топла, плаховито жива“ (Петровић 2005: 23). Његове сусрете са другим читаоцима аутор покушава да разјасни теоријском литературом, имплицитно уводећи поетичку аргументацију. Теоријска литература, коју помиње Кусмук, обухвата распон од Изера до Јауса, по Компањону (Компањон 2001), две велике категорије теорија разли-

читог приступа – с једне стране радови који припадају феноменологији индивидуалног чина читања (Ингарден, Изер), а с друге стране херменеутика општег одговора на текст (Гадамер и, нарочито, Јаус). У суштини, полази се од Ингарденовог феноменолошког приступа читању, до Изеровог појма имплицитног читаоца као својеврсне конструкције текста, и концепције читаоца као путника простором текста[3] (Компањон 2001).

Читање подразумева интеграцију читаоца у текст, а у комуникацији с текстом активирају се пробуђена значења текста, што је још у роману *Атлас описан небом* у уводном, поетички доктринираном нацрту, аутор нагласио „обележеним и необележеним стазама" кретања читаоца текстом (Петровић 2008). У роману *Ситничарница „Код срећне руке"* „читање се представља као фундаментални, егзистенцијални, креативни, и, надасве, метафизички процес" (Алексић 2013).

Поетичка самосвест ликова и размишљања о природи читалачког искуства проблемски постављају и конституисање фантастичког жанра. Познато је и да, у периоду доминације постмодернистичких поетичких стратегија, увођење фантастичких елемената добија сасвим другу функцију јер фантастика „у постмодерној текстури више не представља 'очуђавајућу' компоненту већ функционише само као једна од многобројних немиметичких стратегија" (Дамјанов 2008: 29). Читалачка искуства у овом роману објашњавају се појмовима упоредног или потпуног читања. Појам упоредног читања помиње се у епилогу романа *Ако једне зимске ноћи неки путник* Итала Калвина. Читатељ и Читатељка читају књигу, без тематског развијања упоредног читања и оживљавања стварности прочитаног, што је присутно у роману *Ситничарница „Код срећне руке"*. У овом роману ликови коментаришу читалачка искуства, али и постављају питања о стварности уметничког дела, показујући да су поетички самосвесни и делатни. Гђа Димитријевић, као неко ко носи сенку коауторства романа *Моја задужбина*, објашњава читалачко искуство у тексту дела. Благо одсуство читаоца из стварности узрокује уверљиво присуство у тексту књиге, у зависности од личних или националних квалификатива. „Књиге су као сунђери" (Петровић 2005: 57), објашњава гђа Димитријевић, оне доносе слику епохе, средине, људи, универзалну слику историјске стварности, а из личне и националне перспективе читаоца / читалаца, и разликујемо их. Адам и Јелена, ликови романа, објашњавају читалачка искуства сходно теоријској дефиницији конституисања фантастичког жанра,

3 Читалац као путник намерник активан је чинилац романа Горана Петровића *Атлас описан небом*, и могуће је успоставити везу с Изеровим одређењем читаоца као путника, у фигуративном смислу речи. Читалац опажа само један део текста, нема целину пута пред собом, прихвата изазове које текст поставља пред њега. И Умберто Еко посматра узорног читаоца, који тражи пут у наративној шуми (Eko 2003).

уз магловит ефекат нејасне границе (Todorov 2010). Њихова искуства подударају се са читалачким искуствима у романсираној биографији аутора романа *Моја задужбина* Анастаса Бранице, с тим што постоји разлика између читалаца и њиховог одређења односа између стварности и света текста. Наиме, неки читаоци не успевају да премосте ту границу, и да стварност уподобе са светом текста, попут Натали Увил.

Мотив књиге у овом роману инкорпорира специфичну текстуалну организацију и три нивоа текста, који чине текст у коме се сусрећу читаоци, извантекстовна раван, и текст који настаје интеракцијом стварности / извантекстовне равни и света књиге. Ова текстуална организација подразумева и мултиплицирање текста у складу с мотивом бесконачне, бескрајне књиге. Постоји притом једно ограничење у текстуалној организацији, граница која не може да се пређе, симболизована у тајновитом путу ка Божјој речи.

Основна сигнификација мотива књиге односи се на генезу настајања романа *Моја задужбина* Анастаса Бранице, које се преплиће са кретањем читалаца у тексту роману, и романсираном биографијом аутора Бранице. Биографија аутора полако прелази у причу о настајању романа, а обухвата распон од несвакидашње читалачке страсти до стваралачког заноса, и писања необичног романа. Анастас Браница свој роман дефинише као дело у коме ће овековечити љубав према Натали Увил, и у коме ће њих двоје бити једини ликови и читаоци, у потпуности изоловани од временског и историјског контекста. Поетичка замисао аутора о роману без радње, времена и историјских околности, са ликовима Анастаса и Натали, представља утопијску замисао ствараоца/уметника да стварност у потпуности изједначи са романом. Међутим, различити доживљај времена у свету стварности и уметничког дела, видљив у фигурисању симболике сатова, наговестио је убрзано трошење времена и исцрпљивање простора приче, а све веће присуство стварности. Анастас је улагао велику енергију да одржи жар приповедања, одуговлачећи крај, желећи да приповедање траје бесконачно дуго, у чему је видљиво дејство мотива бесконачне књиге – која треба да симболизује Анастасову бескрајну љубав. Наталија Димитријевић, вођена залудном љубави према Анастасу, помагала му је и предлагала како да организује приповедање. Приповедање одржава залудне љубави, све док стварност, која прети да угрози причу, не покаже своје лице, и раскорак између два света учини несавладивим. Несносан Анастасов бол због краха љубави замењује жеља за писањем и поетичка самосвест, узрокована стваралачким надахнућем. Сматрао је да му само језик преостаје, и да тако његова љубав, овековечена у језику, у тексту књиге/романа постоји, и има своју вредност. Одлучује зато да од писама састави роман, уз извесне промене и скраћења, роман без ликова и догађаја, са описима излазака и залазака сунца, растом

биља, летом птица... да на тај начин стварност потчини књижевном, уметничком облику. Трагичан крај аутора романа *Моја задужбина* у простору романа представља понављање несрећне судбине уметника/стваралаца који, несхваћен, окончава живот, као и погубно дејство стваралачке, уметничке имагинације. У роману *Атлас описан небом* исти мотив варира се у причи о Адаму Спану, а у развијеном облику и у роману *Папир*.

Настајање романа *Моја задужбина* аналогно је градњи куће/виле у роману *Ситничарница „Код срећне руке"*. Иста паралела између градње куће и настајања романа присутна је у роману *Атлас описан небом*. У *Ситничарници* градња куће/виле/романа плод је великог љубавног и стваралачког заноса аутора Анастаса Бранице, који пажњу посвећује детаљним описима околине куће/виле, подизању врта, и за тај подухват користи литературу, енциклопедијско знање из различитих области. Мотив књиге се проширује, допуњују га мотив врта, енциклопедије и лавиринта, стварајући јединство постмодернистичких мотива који представљају књигу, бескрајну и бесконачну, као нпр. у Борхесовој прози. Уз акрибичан рад на изворима романа, уплиће се и дејство фантастичког жанра, јер речи саме „долазе", са различитих страна. И не само речи, већ и слике; митолошко биће једнорог, из старих средњовековних рукописа, често се појављује и нестаје, показујући слојеве старих текстова из књижевне историје у тексту романа који настаје.

Међутим, епистоларни роман, првобитно замишљен и написан у тренутку љубавне среће и заноса, аутор Анастас Браница након краха љубави мења у коначној верзији рукописа, а измене се тичу раскошних описа, ауторовог стила, и језичког израза који постаје рационалнији и смиренији. И у том делу романа варира се мотив палимпсеста, у оквиру промена текста романа, до коначне његове верзије. Роман остаје без важног дела, секретера од ружиног и лимуновог дрвета, који симболизује припадност романа постмодернистичким књижевним делима, и чињеницу да су део бескрајног корпуса дела Вавилонске библиотеке, па се у овом сегменту два мотива, књиге и библиотеке, комбинују, дајући јединствено значење. Секретер, без 70-е фиоке, чије се дупло дно ширило у простор без краја, упућује на мотив бескрајне и бесконачне књиге, са једном новином: простор подсећа на првобитно стварање Света. Првобитно створени Свет настао је од Божје речи, и све друге књиге, које су настајале, испуњавале су бескрајни простор у ком је нашла своје место и ова књига, бесконачна. Необични роман Анастаса Бранице садржи енциклопедијску синтезу научних и уметничких дела, па се у том делу варира мотив књиге/енциклопедије. Садржи он архитектонске нацрте, решења стручњака за хортикултуру, описе антикварних уметничких предмета, вајарска дела (попрсје Натали Увил, које је израдио вајар Платон Пилиповић), музичке композиције на

чудесној харфи која сама свира... Развијање мотива књиге укључује и књижевно-историјску ситуацију времена коме је припадао несхваћени аутор. Зато се као његов савременик и познаник помиње авангардни писац Станислав Винавер, па се, из те перспективе, маркира књижевна и друштвена клима времена. Цитирањем дела Винаверовог *Манифеста експресионистичке школе* упућује се на аутохтоност уметникове визије стварности, а стварност је за уметника увек флуидна, недефинисана и упитна.

Анастасов роман *Моја задужбина* варира мотив палимпсеста, отвореног дела, бескрајне, бесконачне књиге, и на његовим основама настаје нови роман, чији је аутор Адам Лозанић. Симболика Адамовог имена указује на библијски подтекст значења – што Адаму даје ореол моћи и снаге. У роману *Хазарски речник* Милорада Павића име Адам повезано је са стваралачким процесом у ком настаје књига, речник, као симболичко оживљавање тела Адама Кадмона и Адама Руханија. Имајући у виду симболичке интерференције и интертекстуалну трансгресију, у лику Адама интегрише се појам стваралаца, метафоричког посредника Књиге. Улогу стваралаца има и археолог текста, проф. Тиосављевић, који пише студију о роману *Моја задужбина*. Студија о роману проф. Тиосављевића открива више историјских слојева текста, што указује да је Анастасов роман – синоним бескрајне, бесконачне књиге. Осим фокусирања мотива бесконачне, бескрајне књиге, упућује се и на откривени пут ка првој, Божјој речи. Мотив књиге два пута у тексту иницира исто значење, посредовањем симболике секретера и Великог пута, који води Божјој речи. Прапочело стварања Света у Божјој речи присутно је и у Петровићевом роману *Опсада цркве Светог Спаса*.

Један од приљежних читалаца, Сретен Покимица, баштован и чувар књиге, захваљујући коме је читање одређено идеолошком функцијом, и друштвеном контролом, окушава се и као аутор, али неуспешан, одлуком да преправи рукопис Анастаса Бранице. Уклањање секретера било је немогуће, неизводљиво – имајући у виду симболичку шифру романа у мотиву бескрајне, бесконачне књиге. Припадник идеолошке матрице не може да угрози аутохтони свет уметничког дела и књижевности, али може да промени живот читалаца текста, и да неподобне казни нестанком и смрћу – као стрица, стрину, руске емигранте, Наталијиног оца, књижара Димитријевића.

Мотив књиге подразумева и представљање контрадикторног, симболичког односа приче и историје. Породица Лелек и домаћица Златана у тексту романа налазе уточиште, бежећи од историјских догађаја. Текст књиге простор је и историјског деловања / пласирања политичке и идеолошке моћи (шпијунска активност аустроугарске, француске, совјетске и југословенске службе).

Мотив библиотеке

Универзално значење библиотеке у математичко-симболичком конструкту функционисања свемира показује Борхесов доживљај света у приповеци „Вавилонска библиотека“ (Borhes, *Mašatrije*, 2006). Досезање значења књиге је неодрживо јер је библиотека бесконачна, иако периодична. Простирање библиотеке ка небу интерполира мотив Вавилонске куле, који потврђује мишљење мистика да иза кружне собе библиотеке стоји Бог. У библиотеци не постоје две истоветне књиге, иако је она потпуна, и у њој су забележене све комбинације 25 ортографских симбола. Чињеница да библиотека садржи све књиге, пружила је луду наду човеку да је власник тајног, нетакнутог блага, и да је решење било ког проблема могуће у једној од шестоугаоних просторија библиотеке. Библиотека је огромна, сваки примерак је јединствен и незаменљив, са великим бројем несавршених факсимила, који се међусобно разликују по једном слову или запети. Постоји и празноверица о Човеку из Књиге, библиотекару, који је Књигу – савршен сажетак свих осталих, налик на божанство – држао у рукама. Све већ записано поништава човека, или га чини утварним, и из тог разлога библиотека ће надживети људску врсту.

У роману Горана Петровића *Атлас описан небом* појављује се мотив Вавилонске библиотеке, јединствене и универзалне библиотеке, иза које стоји Старац / библиотекар, приређивач рукописа романа. И у овом роману циклички су повезани постмодернистички мотиви књиге и библиотеке. У роману *Ситничарница „Код срећне руке“* мотив библиотеке уводи се у *Првом читању*, у ком се Јелена, млада дружбеница гђе Димитријевић, присећа њиховог првог сусрета. Антиципирањем постмодернистичког мотива библиотеке, описане као врт, успоставља се интертекстуална веза са Борхесовом приповетком „Врт са стазама које се рачвају“, и наговештава преплитање постмодернистичких мотива књиге/лавиринта и библиотеке.

Библијски мотив Еденског врта у Јеленином доживљају синоним је за мотив библиотеке, јер у простору библиотеке спознаје тајну упоредног, потпуног читања, тако да библиотека постаје рајско место, простор среће, задовољства, хармоније. Развијено поређење библиотеке са вртом, баштом, у интертекстуалну раван имплицитно укључује Борхесову приповетку „Врт са стазама које се рачвају“, у којој врт представља бескрајни лавиринт, тј. књигу, отворену у свим временским равнима. Мотив библиотеке спаја се са мотивом врта у роману *Ситничарница „Код срећне руке“*, најављујући рајско место, бесконачну, универзалну библиотеку и бескрајну књигу структуре лавиринта.

Читање је посебан, готово ритуални чин за гђу Наталију Димитријевић – она у библиотеку увек улази свечано одевена. Библиотека фигурише као симболички хронотоп Наталијиног живота, место служења књизи, али и место Наталијине борбе за књигу и уметност, у коме се бори против непријатеља књижевности, „књиголажа, злогласних књишких мољаца, тактаба, ваши и осталих штеточина“ (Петровић 2005: 40).

У овом роману мотив библиотеке и време стоје у непосредној вези, „тамошње време је сажето време“ (Петровић 2008: 44). Сат спорих казаљки у библиотеци указује да протицање времена у простору библиотеке остаје упитно, нејасно. Овај сат подсећа на сличан у књизи аутора романа *Моја задужбина* Анастаса Бранице, упућујући на мотив књиге и повезаност мотива, сугеришући посебно временску перспективу читања. У књизи *Моја задужбина* сат нема казаљке, заувек је заустављено време, он кореспондира с отвореним временским интервалима бескрајне књиге у Борхесовој прози. Сат са спорим казаљкама, за који није јасно да ли уопште ради, упућује на скоро заустављено време у простору библиотеке, што одговара и библијској асоцијацији на Еденски, рајски врт. Не само живот гђе Наталије Димитријевић, већ и живот њеног оца везан је за мотив библиотеке. Након Другог светског рата, имовина Наталијиног оца Гаврила, власника књижаре *Пеликан*, одузета је, што њена мајка није могла да преживи, а отац, пасионирни љубитељ књиге, и неко ко је сакупљао остатке изгорелих рукописа из бомбардоване библиотеке на Косанчићевом венцу, нестао је, нетрагом, 1965. године, док је на столу у библиотеци остала растворена књига, коју је читао, да би и она у потрази за њим била изгубљена. У семантичко поље мотива укључује се историјски слој романа, осветљавајући догађај из српске културне историје, бомбардовање националне библиотеке и уништавање ретких рукописа и књига, културног наслеђа српског народа. Мотив библиотеке има улогу у мотивацијском слоју структурирања ликова гђе Димитријевић и њеног оца, осветљавајући и простор културне историје. Необична љубав Сретена Покимице, припадника Државне безбедности, према гђи Димитријевић, била је разлог нестанка њеног оца Гаврила из библиотеке. Покимица је, користећи технику упоредног или потпуног читања, ликвидирао „државне непријатеље“, па тако и Наталијиног оца, субверзивном активношћу с намером да олакша приближавање Наталији. Мотив библиотеке осенчен је идеолошким фоном дејства историјских догађаја који опредељују трагичну судбину Наталијиног оца.

Везивање гђе Димитријевић за простор библиотеке постаје осетније од тренутка кад почиње да заборавља: прво књигу коју је читао њен отац пред изненадни нестанак, онда мајчин одлазак, периоде свог живота, речи српског језика, и, на крају, несрећну ју-

бав-успомену. Дугогодишњу борбу против осведочених непријатеља књижевности у библиотеци, изгубила је оног тренутка кад је почела да заборавља; умрла је у роману несрећне љубави Анастаса Бранице, у чијем настајању је учествовала, као коаутор. Своје искуство сажела је у савет Адаму да Јелену врати у окриље матерњег језика и културе, и обележја идентитета народа коме припада, без обзира на њене жеље и заблуде.

У епилогу романа једна појединост указује на везу са мотивом библиотеке. У тренутку када Адам Лозанић, лектор романа *Моја задужбина* Анастаса Бранице, одлучи да на тексту постојећег, испише нов роман, преписујући одломке, преузимајући описе из романа који је лекторисао, без нарочитог реда и плана, уз наду да ће се све сложити у повест, причу без краја – уочавамо рефлексију значења мотива Вавилонске библиотеке.

Вавилонска библиотека је бескрајна, садржи све што је написано, и што ће бити написано, тако да у њој место налази и роман у настајању, који се ослања на роман Анастаса Бранице *Моја задужбина*. Постојање секретера са седамдесет седам фиока упућује на бескрајну и бесконачну Вавилонску библиотеку, али и на чињеницу да могуће уклањање нарушава хармонију и структуру романа. Роман може да постоји само као део бескрајног и бесконачног корпуса текстова цивилизације, тако да је поетички кључ романа садржан у симболичкој шифри секретера, као својеврсне замене за мотив Вавилонске библиотеке. С друге стране, роман је представљен као вила, грађевина, кућа, и ако се повеже с необичном кућом без крова, тј. романом у *Атласу описаном небом*, на нивоу интертекстуалних веза Петровићевих књижевних дела, подсетићемо се, опет, и мотива Вавилонске библиотеке везаног за оба романа. Независно од поетичких особености постмодернистичке поетике, дело у настајању позиционира се у простору бескрајне и бесконачне библиотеке, и на тај се начин одређује припадност дела књижевно-историјској периодизацији, која није омеђена.

Извори

Borhes, Horhe Luis. *Peščana knjiga*. Prev. Dalibor Soldatić. Beograd: Paideia, 2006.

„– – –“ *Alef*. Prev. Aleksandar Grujičić. Beograd: Paidea, 2006.

„– – –“ *Maštarije*. Prev. Aleksandar Grujičić. Beograd: Paideia, 2006.

Kalvino, Italo. *Ako jedne zimske noći neki putnik*. Prev. Ana Srbinović. Beograd: Plato books, 2016.

Pavić, Milorad. *Hazarski rečnik*. Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2014.

Петровић, Горан. *Опсада цркве Светог Спаса*. Београд: Народна књига / Алфа, 2003.

„– – –“ *Ситничарница „Код срећне руке“*. Београд: Политика, 2005.

„– – –“ *Атлас описан небом*. Београд: Народна књига / Алфа, 2008.

Литература

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

Batler, Kristofer. *Postmodernizam: sasvim kratak uvod*. Prev. Predrag Mirčetić. Beograd: Službeni glasnik, 2012.

Вучковић, Радован. *Модерни роман двадесетог века*. Београд: Службени гласник, 2013.

Дамјанов, Сава. *Апокрифна историја српске (пост)модерне: ново читање традиције 2*. Београд: Службени гласник, 2008.

Ђорђић, Стојан. „Период постмодернизма у српској књижевности: 1980–1990“. *Периодизација нове српске књижевности*, зборник радова. Научни скупови, књига CLXXVIII, Одељење језика и књижевности, књ. 31, Београд: САНУ, 2019.

Eko, Umberto. *Šest šetnji kroz narativnu šumu*. Prev. Lazar Macura. Beograd: Narodna knjiga / Alfa, 2003.

Иглтон, Тери. *Илузије постмодернизма*. Прев. Владимир Тасић. Нови Сад: Светови, 1997.

Jerkov, Aleksandar. *Od modernizma do postmoderne*. Priština: Jedinstvo, 1991.

Juvan, Marko. *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Компањон, Антоан. *Демон теорије*. Прев. Владимир Капор, Милица Козић, Бранко Ракић. Нови Сад: Светови, 2001.

Liotar, Žan Fransoa. *Postmoderno stanje*. Prev. Frida Filipović. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1988.

Татаренко, Ала. *Поетика форме у прози српског постмодернизма*. Београд: Службени гласник, 2013.

Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Prev. Aleksandra Mančić Milić. Beograd: Službeni glasnik, 2010.

Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija*, *teorija*, *fikcija*. Prev. Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi, 1996.

Slobodanka Č. Šarenac

The Poetic Function of Postmodernist Motifs of the Book and Library in the Novel At the Lucky Hand *by Goran Petrović*

Summary

Several postmodernist motifs such as books, libraries, encyclopedias, palimpsests, garden labyrinths, mirrors, and unicorns are present in *Sitničarnica „Kod srećne ruke"* *(At the Lucky Hand)* novel by Goran Petrović,. This paper analyzes the dominant postmodernist motifs of the book and the library, shifting away from their traditional semantic roles in classic postmodernist works to examine their transformation and reconfiguration in accordance with the author's creative vision and their defining poetic function. The motif of the book in the *Sitničarnica „Kod srećne ruke"* *(At the Lucky Hand)* novel points to the infinite, endless book, an "open work" in accordance with postmodern poetics, while also opening up new semantic fields. It shapes the narrative structure and the poetic key of the novel, implies the creation of a new novel, forms a foundation for developing a poetics of reading, introduces the fantasy genre, and defines the reader's experience, while also engaging in ironic and parodic reconsiderations of poetic argumentation through the lens of reception theory. The motif of the book brings different levels of reality into focus through the embedding of text within text, raising questions of metatextuality. It also initiates a shift from the passion for reading to the act of creation, raising the issue of creation and poetic self-awareness as crucial elements in the formation of the literary work. Through the introduction and reconfiguration of this motif, the novel problematizes the question of artistic reality as well as the relationship between the reality of the surrounding world and artistic reality. The book motif forms a syncretic unity with related motifs such as the encyclopedia, the garden, the labyrinth, and the palimpsest. On the historical level of representation, this motif emphasizes the question of ideological function, encompassing a broader picture of social reality, but also the antagonism between story and history. It intertwines with the motif of the library, which symbolizes the chronotope of the life of one of the characters, Mrs. Dimitrijević, representing a paradisiacal garden, a space of happiness, the endless realm of literature and the infinite book, but also a socially bounded space of struggle against the enemies of creation and art.

Key words: a book motif, a library motif, the poetic function of motifs

Примљено: 20. 10. 2025.
Прихваћено: 2. 7. 2026.

Грађа

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.15 оригинални научни рад
811.163.41:929 Алексић К. Н.
811.163.41:929 Караџић В. С.

Станиша ВОЈИНОВИЋ stanisavojinovic@eunet.rs

Самостални истраживач

ЗАБОРАВЉЕНИ ВУКОВ КРИТИЧАР КОНСТАНТИН Н. АЛЕКСИЋ

Апстракт: Насупрот позитивних осврта на Вука Караџића и његово дело, шездесетих година 19. века јављају се критике његове језичке реформе у руској периодици. Међу критичарима се истиче славенофил Константин Алексић, који замера Вуку одвајање српског језика од словенске матице. Критику на ставове Алексића и других сличних у руској периодици написао је Панта Срећковић. Овај рад је остао у рукопису, и објавио га је Владимир Бован.

Кључне речи: полемика, славенофили, језичка реформа, руска периодика, историја српске књижевности

Међу Вуковим савременицима најмање података имамо о Константину Н. Алексићу, који је за време боравка у Русији, као гвардијски официр, објављивао радове у тамошњим листовима и часописима, и како је обавестио М. Ф. Рајевског (1811–1884), написао „Историју српске и хрватске књижевности“ 1860. године. У оставштини Михаила Ф. Рајевског (1811–1884) сачувано је пет Алексићевих писама писаних на српском језику, из Петрограда: 6/18. V, 23. VI/5. VII, 11/22. XII 1859. и 14/26. II (одговор на писмо од 28/XII 1859/7/I 1860) и 30. IV /12. V) 1860. године, која су углавном обавештајног карактера.[1] У последњем писму Рајевском из Петрограда, од 30. IV (12. V) 1860, пише: „Дао сам у ’Библиотеки для чтенія’ печатати ’Историју србске и хрватске литературе’.“[2]

Овај журнал „словесности, наук, художества, промишлености, новостей и мод“ основали су Николај Греч и И. А. Крилов 1834. године, а придружио им се и О. И. Санковски; излазио је до 1865. године, под разним уредницима. У години када је изашао Алексићев текст, уредник је био А. Ф. Писемски (1821–1881), а у објављивању посредник је можда био прота Рајевски. Нема података да је ова историја објављена, али је у овом часопису, у одељку „Политика“,

1 *Југословени и Русија*. Документи из архива М. Ф. Рајевског. Том II. Књига 1. Београд 1989, 19–24.

2 Редактор је у фусноти записао: Алексић – писац „Историје српске и хрватске литературе“ у „Библиотека для чтения“, С. Петербург 1860.

објављен један историјски преглед историје Срба у Угарској под насловом: „I. Современое состяніе Венгріи. С Петербург 30. априла 1860. года.“[3]

У чланку Алексић даје историју Срба у Угарској од почетка, наводећи догађаје по годинама: 834, 1000 (примање хришћанства), 1089, 1102, 1123, 1222, 1241, Лудовика Великог, из куће Анжуј (1342–1382), 1423 (владавина Сигисмунда, у савезу Србије, Босне и Бугарске у борби против Турака – победа Јанка Хуњадија), 1526 (Борба на Мохачу), 1491 (независност Угарске), 1552 (распростирање протестантизма), 1645, 1665 (Текелија и др.), 1686 (Угарска се ослободила власти Турака), 1690 (егзодус Срба под Арсенијем Чарнојевићем из Старе Србије у Угарску), 1703 (устанак Фрање Ракоција), 1711 (мир), 1720 (Угарској признате привилегије), 1754 (исељавања Срба у Русију), напад Наполеона на Аустрију; 1847 (о положају Срба); херцег Стефан и Сечењи, Лудвиг Кошут – војна дејства против Аустрије; револуција, Дебрецин и независност Угарске), Револуција (1848), молба цару Николају I за помоћ у угушењу Угарске револуције; смрт кнеза Шварценберга (мај 1857). Објаснио је жељу аустријског цара и потребу мира међу свим народима; незадовољство аустријским владањем дошло је до изражаја и 1849, комешањем у Угарској, Италији и међу Словенима. – Анализирао је драму *Георгије Бранковић*, која је заснована на историји Срба. Бранковић је умро после десетогодишњег безуспешног покушаја да обезбеди самосталност. Ефекти ове драме на сцени делују алегоријски и завршавају се усклицима „живио“ на крају. Представљана је широм Румелије и проносила глас о династији Обреновића, блиској угарској грофици Хуњади, са жељом да обезбеди будућност Срба. Овако се мислило и деловало у Београду и својој Србији.

Како се види из обимне преписке, Рајевски је имао значајну улогу у везама Србије и Русије. Он се, као свештеник при руском посланству у Бечу од 1842, до смрти дописивао са Вуком Караџићем (од 1847. до 1862); сачувано је 13 писама, међу којима је и десет Вукових.

Боравак Рајевског у Шведској омогућио је контакте са научницима из Скандинавије, тако да је у Бечу Вуку препоручио данског слависту Едвина Маријуса Торнсона, са којим се Вук и дописивао. Сачувано је једно Торнсоново писмо Вуку, из Копенхагена од 7. III 1859. године, у коме захваљује на срдачном пријему у Бечу, где је боравио неколико дана.[4]

Када је Александар Сандић (1836–1908) покренуо, у Бечу, лист *Ost und West* („Исток и Запад“, 1862–1865), уз помоћ кнеза Миха-

3 *Политика*, „Библиотека Для чтения“ (Петроград), 1860, XXVII, Том CLX, јул, 1–24. (сваки одељак часописа почиње новом пагинацијом).

4 Преписка XII, Београд 1998, 97–105.

ила Обреновића и књаза Николе I Петровића, саветовали су га В. Караџић и Јован Бошковић (1834–1893), а финансијски и сарадницима помагао Рајевски.

Алексић је за руске новине (*Санкт-Петербургские ведомости* и др.) слао дописе: „Словенске земље", „Из словенских земаља" и „Венгрије" (Аустрије) и др.

Ако је тачан датум дописа који доносимо у прилогу, он је у Београду боравио крајем 1859. и почетком 1860. године. У допису је претресао политичке и културне прилике у Србији, и том приликом писао о београдској штампи, пре свега о *Срйским новинама* Милоша Поповића, и о најважнијој личности наше културе тога времена – Вуку Караџићу, кога ставља у контекст словенске идеје, и оцењује негативно.

Иако је о Милошу Поповићу, уреднику *Срйских новина*, писао негативно, он је у овом листу сарађивао 1851. године. Под иницијалима К. А. штампао је преводе:

Барон Брамбеус (О. И. Сенковски), *Ноīа лейа и ружна*. Шала. Превео с руског К. А., *Срйске новине*, 1851, XVIII, № 117 (13. X), 447.

Барон Брамбеус (О. И. Сенковски), *Како није завидљиво величије људи*. Превео К. А., *Срйске новине*, 1851, XVIII, № 118 (16. X), 451.

Осип Иванович Сенковски (19/31. III 1800 – 4/16. III 1858), руско-пољски писац, писао је на руском и пољском језику под псеудонимима Барон Брамбеус и А. Белкин.

Наша штампа XIX века о Алексићу пружа нешто мало података. Константин Алексић, гвардијски официр, послао је из Русије, 1859, Читалишту београдском три рада: „Невесте из Јармаркје" и, из *Руске беседе*, посебно печатане чланке Н. Погодина: „Два слова по поводу современих обстоителства" и „Аустриа".[5]

Седамдесетих година XIX Алексић се настанио у Србији и, као бивши царски официр руске војске, учествовао у борбама за ослобођење југоисточне Србије 1877–1878. године. Године 1883. оженио се глумицом Милком Гргуровом (1840–1924). Како је тада официрима било забрањено да се жене глумицама, Алексић је упутио посебну молбу српском двору; дозволу за венчање дала је краљица Наталија. Брачни пар тада се преселио у Добрачину бр. 9.

Током овог изузетно срећног и хармоничног брака започела је Милка и књижевни рад: написала око педесет приповедака, које су данас расуте по српској периодици, а посебно је објавила једну

5 „Читалишту београдском поклонио је...". *Срйске новине*, 1859, XXVI, 119 (10. X), 571.

збирку *Приповедака* (1897). Преводила је са француског и немачког.[6]

Према *Шематизму одликовања* (Београд 1895), Константин Алексић, добровољачки официр, одликован је „Таковским крстом" V степена (1877).

Константин Алексић умро је у Београду 8. XII 1896, а сахрањен на београдском гробљу 10. X.[7]

Податке о аутору дописа у Прилогу дао нам је својевремено Голуб Добрашиновић (1925–2008), који је до смрти припремао Библиографију литературе о Вуку Караџићу. Та библиографија замишљена је хронолошки кад бележи дела штампана за време Вуковог живота, а после тога по азбучном реду аутора. Нажалост, завршни примерак ове библиографије није сачуван; ми смо, уз помоћ академика Василија Крестића и Милета Станића, успели да рукописну оставштину пренесемо у Архив САНУ. У овој оставштини налазе се и фрагменти библиографије литературе о Вуку Караџићу, коју је Добрашиновић објављивао, повремено, у *Ковчежићу* Вуковог и Доситејевог музеја.

На нападе на Вука у руској штампи спремао се да одговори Панта Срећковић чланком „Вукъ Караджичъ и сербская литература" (*Русская беседа*, IV, 1858 – *Санкт-Петербургские ведомости*, IV, 1859, Н° 276 18. декемб.) Рукопис тога текста сачувао се до наших дана; објавио га је Владимир Бован.[8]

ПРИЛОГ

Словенске земље

Београд (у Србији) 22-ог. октобра. У својим последњим писмима говорио сам о дебатама у скупштини и представио вам патриотско расположење народа. Овога пута желим да кажем нешто о штампи као једној од најзначајнијих опруга државног живота ове словенске земље.

За сада, нажалост, не могу да вам јавим ништа посебно пријатно. Наша штампа, након дуготрајне борбе за време претходне владе, ограничена је, осим званичног органа, само на лист *Српске новине*, који сада излази. Лист би био сасвим довољан за нашу земљу да не

6 Вера Црвенчанин. *Свитања и сутон Милке Грґурове*. Београд 2003.

7 [Аноним]. „Константин Алексић, супруг Милке Гргурове". *Босанска вила*, 1897, XII, 1 (15. I), 14; Милка К. Алексића-Гргурова. „Константин Алексић, капетан у оставци". [Читуља] *Дневни лист*, 1897, XV, 124 (4. VI), 1. Даје полугодишњи помен.

8 Владимир Бован. „Једна необјављена одбрана Вука Караџића". *Обележје* (Приштина), 1972, XI, 4 (јули–август), 99–111.

тежи лажном циљу. Његов је уредник г. Милош Поповић, чија је политичка оријентација превртљива. Док сви умови у земљи теже ка једном циљу и подржавају омиљеног кнеза у његовом тегобном послу након дуготрајне небриге за преображај нашега краја, у овај лист се, под изговором најоданије привржености, маскира смер који је у супротности са нашим стремљењима. Ништа не може сејати раздор и крчити пут жељама римске пропаганде и аустријске владе у толикој мери колико наставак овакве тежње. Ми не приговарамо г. Поповићу због лоше намере, колико због слабости његовог карактера. По свом садржају лист није у стању да дâ било какав савет. Словенске вести уопште не прима, или преноси само мишљења наших најљућих непријатеља. Аустријске новине нападају нашу земљу и уредништво не само што им не одговара, већ отворено одбацује да узме у заштиту племените родољубе. У исто време, пошто је наша земља чисто православна, она све време брани верску толерантност иако је она код нас присутна у потпуности. Зашто уредништво говори у корист поданика који код нас уопште не постоје? Да би нашкодило нашој цркви и приморало нас да, услед деморализације, постанемо жртве аустријских језуита? Зашто уредништво сеје семе раздора у нацији која је тек ступила у братске односе с осталим Словенима? Зашто се оно труди да ослаби нашу свету веру за којом, као талисманом, жуде сада Словени, и Хрвати и Чеси? Зато што то одговара Аустрији!

Можда је уредништво заслепљено, али се ми у сваком случају надамо да ће наш кнез то да прекине. Али да бисте схватили душу ових сплетки, треба отворено да вам скренем пажњу на доктора Вука Караџића. И оптужујем га само због његових слабости. Сва његова слава заснована је на томе што странци не познају нашу књижевност, и услед тога је он постао славан. Он је наложио свештеницима и другим лицима да сакупљају народне песме, и будући само приређивач ових умотворина он је стекао славу великог песника. На истоветан начин је, помоћу других људи, сакупио и речи за свој речник, и то га је прославило као филолога.

Превод с руског.[9]

9 „Београд (Србія), 22. октобрія (Словенске земље)“. *С.-Петербургские ведомости*, 1859, № 276 (18. декембра). Спис је датиран: „У Београду, 30. маја 1860“. Један од аутора напада на Вука је и Константин Н. Алексић.

Staniša Vojinović

Vuk's Forgotten Critic Konstantin N. Aleksić

Summary

In contrast to the positive reviews of Vuk Karadžić and his work, in the 1860s, the criticism of the language reform appeared in Russian periodicals. Among the critics, the Slavophile Konstantin Aleksić, who criticized Vuk for separating the Serbian language from the Slavic mother tongue, stood out. The criticism of the views of Aleksić and others sharing his opinion in Russian periodicals was written by Panta Srećković. This work remained in manuscript and was published by Vladimir Bovan.

Key words: polemic, Slavophile, language reform, Russian periodicals, history of Serbian literature

Примљено: 20. 12. 2025.
Прихваћено: 4. 7. 2026.

Контексти

ORCID: 0009-0001-2497-3144
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.16

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
оригинални научни рад
821.111.09:791.22
821.111.09-31 Керол Л.

Данко КАМЧЕВСКИ

dkamcevski@gmail.com;
danko.kamcevski@metropolitan.ac.rs

Метрополитан универзитет,
Београд

НЕО У ЗЕМЉИ ЧУДА: ЛУИС КЕРОЛ, *МАТРИКС* И ПРОБЛЕМ ЈЕЗИКА

Апстракт: У овом раду полази се од отвореног интертекстуалног позивања на дела Луиса Керола, које се може наћи у серијалу филмова *Матрикс*. После прелиминарних опаски о наративним и структуралним сличностима између ових дела, прелази се на начин на који она третирају проблем језика. Наиме, језик се у њима представља као поље које је у стању да концептуално детерминише слику света и према томе усмерава и људско размишљање, а сходно томе и практично поступање. И код Керола и у *Матриксу* питање слободе блиско је повезано са свешћу о моћи језика, и с њима повезаног утицаја формалне логике и управљања наративом. Слобода се поставља као слобода од устаљеног размишљања и већ фиксираних концепата. С друге стране, достизање слободе не поставља се у контексту напуштања језика, те ни концептуалног мишљења, већ управо у овладавању њима. Алиса у Земљи чуда мора да савлада језик и постане „господар значења речи", док Нео, у Матриксу, мора да овлада бинарним кодом којим се служи вештачка интелигенција. То је једини начин да се избегне да језик, односно, рачунарски код управља човеком и његовом судбином. Са стране система, долази до непредвидљивости; са стране човека, јавља се слобода.

Кључне речи: Луис Керол, *Матрикс*, Алиса, Нео, језик, логика, слобода, систем, Земља чуда

Интертекстуална позивања на *Алису у земљи чуда* Луиса Керола у филму *Матрикс* редитељског двојца Вачовски присутна су на најочигледнијем нивоу, већ на самом почетку филма. Наиме, Нео, који је хакер, одједном на свом екрану види поруку да треба да следи Белог зеца. Сећамо се: следећи њега, Алиса је сишла низ рупу и обрела се у чудесној земљи. Потом неко куца на врата, и у скупини људи која долази по Неа, једна девојка има истетовираног белог зеца на рамену. Касније, када је суочен с избором између црвене и беле пилуле, Морфеус Неу каже: „Ако узмеш црвену пилулу, остајеш у Земљи чуда и показаћу ти колико је дубока зечја рупа." Морфеус је, наравно, референца на бога снова; сан је управо начин на који и Алиса улази у Земљу чуда. Коначно, узевши црвену пилулу, Нео прилази огледалу, као што то чини Алиса у *Алиси са друге стране огледала*. Међутим,

уместо да, попут Алисе, уђе и прође кроз огледало, огледало је то које је активно, и које се лепи за њега, приања уз његово тело, и целог га обухвата. Укратко, вођен белим зецом, сном и огледалом, Нео се коначно обре у Земљи чуда, што структурно прати Алисино доспеће у ту земљу.

Примећени су и други аспекти у којима се *Матрикс* ослања на романе Луиса Керола. Примера ради, „митске структуре којима се напаја су често наративи који се окрећу око женских протагониста, попут Алисе из *Алисе у Земљи чуда* и *Алисе са друге стране огледала*, Снежане, или Успаване Лепотице" (Williams 2003: 7). Иако је Нео представљен као спасилац света, он је заиста представљен као Алиса, „у смислу његове фигурације као женског и такође кроз своју несрећну, скоро девичанску невиност, која је врло слична женским протагонистима из бајки" (Williams 2003: 7). Нео, дакле, јесте спасилац, али пре тога мора бити и сам бити спасен, што његову активну улогу боји пасивношћу – која се чешће везује за женски принцип. Притом, у томе спасавању у великој мери учествује Тринити, женски лик, чија улога такође доприноси наглашавању женског аспекта приповедања у филму.

Међутим, ако се вратимо на сцену у којој се огледало стапа са Неом, приметићемо да лик који прати и води операцију његовог буђења носи име Ејпок. Енглески оригинал је индикативнији – *Apoc* (енгл.) упућује на *Apocalypse*, Откровење. У једном тренутку Морфеус готово директно цитира Бодријара када се Ејпоку обраћа речима, „Добро дошао у пустињу стварности" – Бодријаров класик *Симулакруми и симулација* појављује се у једној од сцена. Све је само мапа у Матриксу, да се изразимо бодријаровски. Све постоји само условно, посредовано наративом, који овде конструишу машине. Нео увиђа да је његов лични живот био лаж, али да је лаж био и друштвени систем, и поврх свега, и природно, свет око њега. Све је симулација.

Све ово већ на самом почетку даје јасне назнаке о амбицијама филма да покрене дискусију на више равни: религијској, филозофској, психолошкој.

У томе контексту поставља се питање да ли је прича о Алиси у стању да прати причу о Неу, на свим овим нивоима; односно, да ли даља и дубља поређења имају своју оправданост. И ту долазимо до тачке пресека између Керолових романа и филмова Вачовских. У Алисиним пустоловинама обилате су језичке игре, и велики део радње почива на пуком неразумевању или чињеници да речи не значе исто што значе и у свету из којег Алиса долази. Језик је извор неразумевања, или, прецизније речено: логика. Не треба сметнути с ума да је писац *Алисе* био математичар, и предавао тај предмет на Универзитету у Оксфорду, те да је био и аутор више радова и уџбе-

ника из те области. Поред тога, Чарлс Доџсон био је и верник, активан проповедник. Иако је у *Алиси* тешко наћи отворене коментаре на теолошка или есхатолошка питања, није неосновано претпоставити да је писац био њима оптерећен, и да је на мање очигледне начине ипак оставио свој траг о томе.

Јер, бодријаровска поставка о виртуелном свету који више не реферира ни на какву стварност, већ реферира само на самог себе, није нешто што се не може наћи у Кероловим делима. Напротив:

> Фантазија, бесмислица, и пародија свака за себе доводе у питање статус реалног на различит и на другачији, узнемиравајући начин, гурајући језик и значење у правцу опасних граница разградње (Shires 1988: 267).

Упавши у зечју рупу Алиса „почиње своје дуго путовање у подручје семиотичке збрке" (Shires 1988: 272). У песми „Џабервоки", „Керол разграђује реалистичну везу између означитеља и означеног, те долази до метонимијског клизања означитеља без референта" (Исто: 274), па „језик себе предочава као ништа осим језика" (Исто: 275). То је врло слично начину на који је цео Матрикс у ствари компјутерски код, односно бинарни *језик*. Ништа не постоји док не прође кроз код или језик:

> Тела се овде не препознају док нису именована, то јест класификована; али чак и тада погрешно препознавање је увек присутна опасност због непостојања универзалног кода. Тела су исто тако блиско повезана са семиотичком структуром друштвеног система Земље чуда као што су то и „догађаји" у којима Алиса учествује. Алисино служење термином „створења" – што је и увредљив израз који умањује бића из Земље чуда и име за класу, које покреће питања о њиховом месту на скали створеног света (да ли су она животиње или људи?) – доводи до тога да њихов статус буде нејасан и неодређен: за њу су она, можда, просто жива или „оживљена" (Bivona 1986: 147).

Луисова Земља чуда открива нам да је језичка нормативност једна врло релативна претпоставка. Чињеница да говоримо и служимо се логиком не значи да пребивамо у истим концептуалним оквирима, па чак и световима:

> Луди свет књига је свет културе, са својим радикалним дисконтинуитетима; свако ко у њега уђе, изгубио је заједништво са природом, иако га опште поседовање језика наводи на другачији закључак... [...] Одрасли ликови у књигама не успевају да ово схвате и поступају као да их дете може савршено разумети само када би тако одлучило. Ако постоји подсмех на њихов рачун, то није због тога што су они луђи од ње, већ зато што су тако изразито логични поводом нормативног карактера својих ексцентричности (Kibel 1974: 622).

Дакле, поређења Алисе и *Матрикса* могу се наставити и на филозофском пољу. То је нарочито срећна околност будући да је *Ма-*

трикс од почетка препознат као веома погодан за филозофску обраду, и често се за ту сврху користи у настави на универзитетима, на пример у виду *мисаоног експеримента* (thought experiment):

> Можете бити мишљења да се не варате о постојању спољног света, али размотрите могућност ситуације у којој се налазе ликови из *Матрикса* (1999) браће Вачовски (Smuts 2009: 414).

На другом месту *Матрикс* је препознат као „научнофантастични филм са картезијанском скепсом", у којем „наша епистемичка перспектива попушта пред новом перспективом рефлективног искуства" (Diehl 2016: 30). Примећено је и да је „хипер-рационалост картезијанске дуалности, коју Нео примењује, таква да је заснована на конвенцијама и праксама претварања у оног другог [othering]" (Haslam 2005: 100).

Међутим, картезијанска скепса присутна је и код Луиса Керола:

> Изложена хировима свог подземног искуства, попут промена у њеној величини, Алиса почиње да доводи у питање и свој идентитет. Она се пита да ли је она Ада или Мејбел, које су две њене пријатељице изнад земље. У овој епистемолошкој кризи, која подсећа на ону Декартову из *Расправе о методу*, Алиса опонаша француског филозофа покушавајући да утврди шта је то што она сигурно зна. [...] Паралеле између Керолових списа о бесмислицама и симболичке алгебре су упечатљиве: оба стављају нагласак на форму или структуру уместо на значење, служећи се речима (или другим симболима) са више могућих тумачења. Укратко речено, симболички алгебричари трагали су за формулама које би повезивале симболе који би, иако првобитно бесмислени, на крају могли бити протумачени као представници многих различитих математичких феномена (Pycior 1984: 165–166).

Захваљујући језичким играма, у Земљи чуда могуће је мењати облике, величину, нестајати. Захваљујући сличној појави – програмском коду – у *Матриксу* је могуће пројектовати цео један вештачки свет; и захваљујући манипулацији тог истог кода, Нео је у стању да прескаче зграде или буде бржи од метка. Као да је стварност и Земље чуда и Матрикса саткана заправо од језика. То не значи да је стварност као таква такође језички феномен, али нам и књига и филм указују да је много онога што сматрамо фиксираним, есенцијализованим, вечним, заправо можда само ствар језичке употребе, то јест конвенције. С једне стране, то код Керола води у једну врсту друштвене критике, премда опрезне (Henkle 1973: 100). С друге, подједнако опрезно приступа се и онтолошким питањима:

> У њој нема много примера који се могу протумачити у смислу 4Д искуства, али њена основна метафора, улазак у сопствену слику у огледалу, указује на приступ једином простору у којем тај феномен може бити могућ: 4Д простору (Кулијану 2024: 40).

Видимо да је приче о Алиси и Неу могуће равноправно разматрати не само на пољу имагологије, већ и на пољу филозофије. У питању су дела која темељно комуницирају са нововековном филозофијом, која почиње од Декарта и завршава се у аналитичкој филозофији, због чега не само да сумњамо у спољни свет, већ га посматрамо кроз призму језика. А будући да је *Алиса у Земљи чуда* сва саздана од односа према језику и логици, она нам је од велике помоћи да бацимо ново и другачије светло на Неову спаситељску мисију, и разрешење кризе које он доноси. Треба нагласити да језичко питање у *Матриксу* није сведено само на постојање програмског кода као еквивалента нормативног говора у људском друштву. *Матрикс* се заправо врло нијансирано односи према овој проблематици, која прожима више његових слојева. Наиме,

> [В]ећ на нивоу наратива јасно је да *Матрикс* израња из оног другог матрикса, интертекстуалности... [...] Матрикс самосвесно драматизује неопходност читања – стицања извесне „писмености" – уравнотежене наспрам стања не само идеолошке мистификације већ и дубоког епистемолошког слепила. [...] Неово стицање писмености „другог реда" није само продужетак његовог почетног тајног идентитета као хакера – оно је још више зачетак његовог крајњег самопотврђивања као „Оног Једног". Пошто је хакер већ на почетку филма (и већ сумњичав поводом тога да ствари нису онакве каквима изгледају), Нео је пред изазовом да, када се ослободи Матрикса, научи да чита код тако да може да га „изнова исписује", као научнофантастични јунак који он заправо и јесте (Kilbourn 2000: 44).

На основу визуелних знакова и цитата јасно је да је *Матрикс* замишљен као интертекстуално искуство већ и на равни гледаоца, којем ће уживање бити утолико веће, а разумевање утолико дубље ако је упознат са, између осталих, Бодријаром, Керолом, филозофијама Истока и хришћанском теологијом. Није само Нео тај који треба да буде начитан да би разумео свет око себе; то треба да буде пре свега гледалац.

Али, ова језичка димензија јавља се и у другим елементима филма. Већ је поменуто име лика Ејпок, које упућује на апокалипсу, и Морфеуса, који упућује на бога снова; Нео наравно упућује на латинску реч за *ново*, али је и анаграм енглеске речи *one*, што значи један, у смислу Онај Један, Изабрани – практично синоним за месију. Даље, имамо Тринити, што је, јасно, Тројство (западнохришћански) или Тројица (источнохришћански). Врло је важно задржати пажњу на сваком од имена јер свако од њих обогаћује смисаони репертоар филма. Рецимо, ту је лик под именом Сајфер, што на енглеском значи и *цифра* и *шифра* и *нула*, а притом су сва ова значења примењива на њега и његову активност:

> Сајфер прати кодирану активност у матриксу (цифре) али је такође Јуда овога филма. Он не може да поднесе бљутаву егзистенцију реалног света и радије би се задовољио привидом срећнијег живота. Он би радије да не ради ништа, не буде ништа (нула) у стварности, и да живи у свету привида који су створиле машине (Stewart 2003: 40).

Додали бисмо: и да буде *шифра* у смислу скривеног кода: он није оно што наизглед јесте – није савезник већ у ствари издајник.

Нису само ликови ти који су језички одређени или центрирани. Цео Матрикс у свом појавном облику, у једном раду проницљиво је окарактерисан као поље језичких знакова. Наиме, Матрикс је готово синониман са речју „Град" и свим савременим конотацијама капиталистичке културе:

> Излуђујуће нејасан, а у исто време перверзно експлицитан, лингвистички знак је свуда, почевши од ироничних ГРАДСКИХ БИЛБОРДА до ГРАДСКОГ камиона за смеће који меље ГРАДСКУ телефонску говорницу близу ХОТЕЛА „СРЦЕ ГРАДА", озлоглашене зграде која је и место на којем наратив почиње, али и на којем се расплиће и завршава (Lee 2004: 51).

Као да није довољно што све већ личи на било који мегалополис, потребно је то и језички оверити.

> Као сликар који региструје линије, равни и негативни простор уместо пса, неба, или дубине, тако и Нео почиње да схвата да је Матрикс један систем представљања (Lee 2004: 51).

Као у Земљи чуда, и у Матриксу постоји готово опсесија праксом означавања.

Један од првих филозофа који се осврнуо на *Матрикс*, Славој Жижек, указао је да се параноични став какав у филму постоји наспрам дигитализације и постмодерног друштва општег надзора, „додатно појачава данашњом дигитализацијом наших свакодневних живота: када је цела наша (друштвена) егзистенција све више и више екстернализована – материјализована у великом Другом рачунарске мреже, лако је замислити злог програмера како брише наш дигитални идентитет и тиме нас лишава наше друштвене егзистенције, претварајући нас у не-личности" (Žižek 2006: 1552). Колико је све ово и те како актуелно, можда и више него у време када је писано, говори чињеница да је у међувремену настала велика класа људи којима практична егзистенција зависи од интернета. С тим је повезан проблем *уклањања са платформи (deplatforming)*, који некоме ко садржај пласира и продаје преко друштвених мрежа и видео-сервиса дословно може одузети право на рад и зараду, и према томе и угрозити опстанак и живот. Да је време потврдило страхове осликане у *Матриксу* говори и то да се протеривање са платформи и цела *cancel-culture*, *култура поништавања*, врло често ослања на

изречене ставове који се тумаче као непожељни – рецимо као шовинистички или расистички. Поништавање се, дакле, јавља махом у *дигиталном* облику, погађа најпре *дигитални*, *виртуелни* идентитет особе која се сматра непожељном, а пошто је дигитална култура у тој мери срасла са материјалном, тај удар по ту особу има и практичне животне последице. То је управо исто оно што се дешава у Матриксу – Неу објашњавају: ако умре у Матриксу, умире и његово органско тело.

Ипак, упркос овом технолошком песимизму, који, као што смо видели, није ни најмање неоправдан, радња *Матрикса* ипак води ка некој врсти срећног краја, или макар разрешења, у којем се на апсолутну доминацију машина ставља тачка. Чак се може рећи да су, сходно дешавањима у трећем филму, у којем агент Смит постаје вирус који преотима цео Матрикс за себе, машине такође угрожене. А све их спасава човек – Нео, изабраник.

Разлог овоме делом лежи вероватно у чињеници да су причу ипак писали људи, и да је за људе и писана. Но, указано је да је, иако у великој мери постмодеран филм, *Матрикс* ипак „у коначници 'помофобичан'“:

> Док је на много начина филмски пример жанра сајберпанка, он је исто толико и напад колико је и омаж том жанру, будући да оспорава антихуманистички став тога жанра и настоји да поново успостави бинарни пар природно/вештачко, који сајберпанк уопштено говорећи деконструише. *Матрикс* смешта постхумане субјекте у средиште своје радње, и флертује са теоријским постмодернизмом само да би одбацио постхуманистичку конфигурацију субјективности у корист васкрсавања неоромантичарске верзије либерално-хуманистичког субјекта (Bartlett and Byers 2003: 30).

У суштини, у филму се не заборавља нити пренебрегава да је творац машина и машинског језика ипак, и даље, човек. Отуђење од телесности, посредовано побуном машина, и потоње утапање човечанства у виртуелни свет, остаје унутрашња људска драма, коју споља мора разрешити човек. Зато „филм сугерише коначну аутономност и надмоћ људске свести, указујући да је вештачки систем и даље суштински алопоетски или подређен човечанству које остаје у суштини (ако не и у егзистенцији) у овом историјском тренутку аутопоетско“ (Исто: 33). Колика год била физичка сила машине, она се и даље креће у строго задатим оквирима кода, „јер она никада не може стати изван правила, икада побећи структуралности“ (Исто: 33).

Битно је видети у ком тренутку Нео постаје Изабраник или Спаситељ. Он то није у добром делу радње филма, није чак ни када посећује Пророчиште. Наиме, након њиховог сусрета, Пророчиште закључује да он ипак није тај:

> Да ли је она погрешила? Може ли Пророчиште погрешити? Иронично, али тема знања онога што ће тек доћи, и судбине, појавила се на разигран начин у сцени у којој Пророчиште Неу спомене вазу са цвећем, коју он убрзо сломи: „Не брини се за вазу." – „Коју вазу?" – „Ту вазу." Она затим поставља Неу интригантно питање које, међутим, остаје без одговора: „Да ли би је свеједно сломио и да ништа нисам рекла?" (Winkler 2005: 392).

Пророчиште је у овом случају ипак у праву. Тај лик је компјутерски програм, али будући да је и даље у стању да прецизно предвиди Неове радње, или их пак изазове са једнаком прецизношћу, то говори да Нео још увек није достигао степен аутономије неопходан да постане изабрани спаситељ. Све док његове радње одређују околности – које су притом настале посредством рачунарског, бинарног кода – он није слободан. Али: Када постаје слободан?

Овде ће нам поново бити користан Луис Керол. Пратили смо нит језика и језичке детерминације стварности у Земљи Чуда, те се сад поставља питање нуди ли он неки одговор. Истина, Керолови романи нису тако мрачно песимистични као *Матрикс*, али они нису ни исувише оптимистични. После обе своје пустоловине Алиса ничим не показује да је знање стечено у Земљи чуда задржала и на јави; ничиме писац не показује да јој је то знање касније користило да разоткрије фикционалност великог дела викторијанског духа, који се у тим делима имплицитно критикује. Делује да је циљ да освешћен буде читалац; што је случај и са *Матриксом*, где се очекује да гледалац извуче своје закључке о свету у којем живи. Али, док, у *Матриксу*, Нео врло јасно и одређено пролази кроз освешћење и лични раст, у случају Алисе то није тако. С друге стране, не може се рећи да она не доживљава било какву промену. Што је дуже у Земљи чуда, то се у њој боље сналази; разлика је у томе што то знање остаје ограничено на Земљу чуда.

Међутим, треба приметити да и у *Матриксу* коначно решење остаје у оквирима Земље чуда, то јест Матрикса. Наиме, иако се радња другог и трећег филма премешта и у физички свет, коначни обрачун дешава се у оквирима Матрикса. Нео мора да победи на терену свог непријатеља јер је очигледно да преостало и врло малобројно човечанство никако не може да се одупре војној снази машина. Речју, решење и једне и друге приче налази се у самој Земљи чуда.

У нашем интертекстуалном тумачењу *Матрикса* уз помоћ Луиса Керола, аналогију налазимо у чињеници да је језик главна детерминанта Земље чуда. Тај свет „организован је у друштвеним структурама налик на игру, у којима владање игром обећава владање другима" (Bivona 1986: 144). Реч је о томе да и Земљом чуда управљају правила, ма колико она била арбитрарна. Алиса искуствено упознаје та правила, и то јој омогућава да овлада игром.

Значајан је у овом смислу разговор између Алисе и Хамптија Дамптија, јер он указује управо на то где тачно, у језичким играма, лежи моћ:

> „Када *ја* употребим реч“, рече Хампти Дампти, прилично презриво, „она значи управо оно што ја одаберем да она значи – ни мање ни више од тога.“
>
> „Питање је“, рече Алиса, „да ли можеш да учиниш да речи значе различите ствари.“
>
> „Питање је“, рече Хампти Дампти, „ко је господар – то је све.“ (Carroll 2001: 223).

Треба се најпре задржати на речима „ко је господар“. У оригиналу, оне гласе “which is the master”: *which*, дакле, а не *who*. Међутим, чак ни тај детаљ није толико пресудно важан, колико је то нејасноћа поводом тога на шта се ова релативна заменица односи. Може се односити на човека који речима одређује шта значе, а може се односити и на сам језик, дато стање, које је већ одредило шта речи значе, и шта, према томе, човек може с њима да чини.

Ако језик влада значењима, онда је човек у пасивној улози, и једино што може јесте да прати задата значења. У широј слици то значи пристати на већ постојећи светоназор, друштвено уређење, друштвене односе, правила понашања... све одређено тим и таквим језиком и значењима која су њиме дата. На томе почива Алисина збуњеност када се нађе у Земљи чуда, јер ту речи не значе оно на шта је она навикла. Напротив, чини се да је свако господар речи, и одређује правила како њему одговарају. Хампти Дампти је иначе добар симбол за значењску структуру Земље чуда јер, недуго после тога, он падне са зида, сломи се, и више нико не може да га састави – као што, на сличан начин, није могуће саставити сломљену Земљу чуда у којој се правила мењају зависно од тога с ким Алиса интерагује.

Са друге стране, ако значењима речи влада човек, онда је он у стању да поставља своја правила. На тај начин он почиње да влада игром, Земља чуда почиње да служи њему, а не он њој. У нашем савременом контексту, то би било нешто слично концепту *управљања наративом*. Није посебно откриће тврдити да нам је цео свет посредован медијима, и да већину својих информација о њему добијамо управо преко њих. Када избије рат у некој далекој земљи, просечан човек не може заиста ни знати ко је у праву а ко није (ако је ико уопште у праву) – он мора да прихвати медијску слику о том догађају. Познато је и да ратовима увек претходи пропаганда, и медијски рат, у коме се супротна, друга страна максимално сатанизује. Није Хампти Дампти, разуме се, мислио на ратове и медије, али се из његових речи може врло логично извести ова теза. Наиме, ко изгуби у медијском рату, узалуд је на „правој страни“: што се већине

тиче, он није на правој страни. Поред тога, победник у сукобу било које врсте обично је тај који намеће свој наратив, односно своју верзију историје, сходно познатој крилатици да „историју пишу победници".

Вратимо се с ове дигресије на *Матрикс*. Нео у тренутку разговора са Пророчиштем још увек није изабрани јунак јер још увек не влада наративом – у овом случају, бинарним кодом Матрикса. Сетимо се да је Нео већ и на самом почетку хакер – али хакер којег је произвео Матрикс. У другом филму сведоци смо разговора с Архитектом, који објашњава да је сам Матрикс једна нестабилна творевина која периодично мора да се балансира појавом аномалије – наводног спасиоца – која има задатак да постигне известан успех, али на крају ипак изневери, да би се ствар вратила у стандардне оквире. Све то подсећа на политичке приче о креираној опозицији која служи да би стварала привид демократије, и одржавала систем.

Резонанце са савременом теоријом могу се проширити и на Мишела Фукоа, код којег је средишње питање како дискурси производе истину и субјекте, што је адекватна паралела ситуацији у којој Матрикс и језик облику стварност коју људи доживљавају као природну. Тај дискурс је безличан, баш као Матрикс, и „није ништа више од репресивног присуства онога што он не говори; и ово 'не-изречено' је празнина која поткопава, изнутра, све што јесте изречено" (Foucault 2002: 28). Иза дискурса нема субјекта који је осмислио систем који се сада развија у времену, већ напротив, стоји „тоталитет, у којем се могу одредити дисперзија субјекта и његов дисконтинуитет са самим собом" (Foucault 2002: 60).

Филмови чак и конкретно илуструју одређене Фукоове тезе. У својој серији предавања о дискурсу и истини, Фуко се осврће на термин *парезија (parrēsía);* између осталог, он наводи начин на који Еурипид у својим драмама *(Ион*, *Хиполит*, *Феничанке* и *Баханткиње)* употребљава ту реч да означи право на слободно изражавање: „Када неко живи у свом сопственом граду, онда он сме да говори; када неко није у свом сопственом граду, онда он нема *парезију*" (Foucault 2019: 7). Ако погледамо сцену у којој агент Смит ислеђује Томаса А. Андерсона (пре него што је постао Нео), видимо да се Андерсон опире њиховим „гестаповским" методама и истиче да он познаје своја права, међу којима је и право на телефонски позив. Међутим, агент Смит му одговара да му то ништа не значи ако није у стању да говори: и заиста, Андерсон најпре није у стању да вокализује своје мисли, а затим му уста и буквално нестају. Пошто је непослушан, град му је укинуо *парезију*. У исто време, ислеђивање се све време мотри на бројним екранима, што је могућа референца на Фукоову познату слику Бентамовог паноптикона као симбола друштва надзирања и кажњавања. Та референца додатно је појачана када, у другом филму, упознајемо лик Архитекте који се налази у просторији чији су зи-

дови покривени са безброј екрана преко којих „надзире“ све што се у Матриксу дешава.

Коначно, иако дискурс у којем, према Фукоу, нема свесне намере нити било каквог плана, тј. делује неутрално, у стварности је он у спрези са моћи, и делује репресивно:

> Фуко уклања невиност дискурзивног у његовом облику или као племенитог дивљака (чистог текста) или цивилизованог детета (чисте људске креативности). Дискурс се креће унутар, и у виду, токова моћи. Дискурси – на пример, научни дискурси – никада не излазе изван ограничења моћи да би могли да врше „чисту анализу“ (McHoul, Grace 1998: 22).

У сваком случају, Нео почиње као производ Матрикса, и Пророчиште је потпуно у праву када каже да он није изабрани херој будући да је, да се послужимо парадигмом из *Алисе са друīе сīране оīледала*, језик – односно, бинарни код или дискурс Матрикса – и даље господар.

И управо је то разлог зашто главна битка мора да се одвија у Матриксу, јер је он оваплоћење језика. Њиме треба загосподарити да би се од њега постао слободан. *Маīрикс* као филм указује нам да је губитак телесности, иако, истина, трауматично и грозно искуство, можда нужно зло да би се схватило где лежи право бојно поље: у концептуалном свету који изнутра влада нама, и одређује све наше поступке, укључујући и оне физичке:

> Симболичко уклањање физичког тела у сајберпростору, симболичко представљање нестабилности јединственог сопства омогућава му да буде савршено место у којем отуђени и немоћни модерни странац може постати моћан, и имати контролу, гранични простор где се може упутити изазов и границама и ауторитету културе која све засењује (Beghetto 2022: 137).

Нео не постаје спасилац самим пророчанством или пуким прихватањем одговорности. Напротив, он се мора суочити са природом виртуелне стварности, ући у њу, и преобразити је. Нема бекства од језика, као што нема бекства од културе која се жели превазићи, или у односу на који се макар жели слобода.

> Сваки програм који Неов мозак преузме садржи информације и вештине преживљавања које ће му бити потребне да би се борио с надзирачима Матрикса, нарочито с агентима. У овој педагошкој сцени софтвер је метафора за лингвистичко и идеолошко структурисање свести. Пошто је софтвер кодиран језиком, он представља лингвистичке системе људи који образују њихове концептуалне и идеолошке системе. Ово су системи који обликују људску перцепцију и структуришу свест. Отуда, ако се стекне нови софтвер, исход би требало да буду нове врсте мишљења, свесности и радњи. Поновно Неово образовање подсећа на педагогије критичког образовања, које експлицитно доводе у питање хегемонију

која се налази код оних са колонизованим и колонизујућим духовним устројствима (Allen 2002: 111).

Решење није у бекству од света исто колико није ни у потчињавању свету. Алиса мора савладати правила игре да би опстала у Земљи чуда; Нео мора научити да *заиста* кодира. Керол не наглашава исход до којег се долази када се схвати арбитрарност језика, те искорак у слободу оставља читаоцу. У *Матриксу* је све то јасније приказано, и готово да досеже до алегорије: Неов развојни пут представљен је као парадигматичан за свако људско биће које треба да се ослободи робовања нормама.

И Керол и аутори *Матрикса* сликају где је у савременом свету поље слободе. Оно лежи најпре у свести о значају језика у формирању слике света, која потом одређује много тога у нашем животу. Керол указује првенствено на границе језика и арбитрарност логике, показујући субјективизам који се представља као одраз објективне реалности. *Матрикс*, међутим, има Алису која се зове Нео; али за разлику од Керолове Алисе, он не само да се буди, већ је и свестан тога буђења, и у стању је да види колико је свет око њега састављен од концептуалних привида. Како је то Шекспиров Просперо рекао: „Ми смо од таквог ткања од којег су и снови, и наш мали живот окружен је сном“ (*The Tempest*, 4. 1. 156–158). Или да се послужимо једним другим примером из књижевности: Нео постаје налик лику из *Записа из подземља* који се буни против сцијентистичког света у којем је све већ искалкулисано:

> Значи, треба само открити те природне законе, и тад ће човек престати да буде одговоран за своје поступке, и живот ће му постати необично лак. Сви људски поступци биће тада сами од себе распоређени према тим законима математички, као таблице логаритама, до 108.000, и биће унесени у календар, или, још боље, појавиће се добронамерна издања у облику данашњих енциклопедијских лексикона, у којима ће све бити тачно прорачунато и означено, тако да на свету неће више бити ни поступака ни догађаја (Достојевски 2007: 31–32).

Са овог становишта, које описује машински свет Матрикса, потчињен математици и формалној логици, јунак Достојевског узвикује:

> Јесте, признајем, два-пута-два-четири је изванредна ствар; али, ако ћемо већ све хвалити, онда је и два-пута-два-пет понекад такође фина стварчица (Исто).

Нео је такорећи натерао Матрикс да, када помножи два и два, добије пет, а не четири. Последња сцена филма то потврђује. Иначе самоуверени Архитекта, који је у стању да прецизно предвиди све, сада више није сигуран шта будућност носи. То је знак да је слобода освојена: ништа се више не дешава по нужности механизма. Не-

предвидљивост је људским учешћем ушла у систем, и сада је систем тај који осећа зебњу пред будућношћу. А то је можда и својствени осврт на природу и порекло зебње у савременом свету, који је, ако је веровати Керолу и *Матриксу*, чврсто окован ланцима системског, нормативног мишљења, које у суштини происходи из нововековног номинализма.

Извори

Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2001.

Достојевски, Фјодор Михајлович. *Забелешке из подземља*. Прев. Бранка Ковачевић. Подгорица: Октоих, 2007.

Shakespeare, William. *The Tempest*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

The Matrix Reloaded: Wachowski, Lana, and Lilly Wachowski, directors. The Matrix Reloaded. Warner Bros., 2003.

The Matrix Revolutions: Wachowski, Lana, and Lilly Wachowski, directors. The Matrix Revolutions. Warner Bros., 2003.

The Matrix: Wachowski, Lana, and Lilly Wachowski, directors. The Matrix. Warner Bros., 1999.

Neo in the Wonderland: Lewis Carroll. The Matrix *and the Issue of Language*.

Литература

Allen, Ricky Lee. "Wake Up, Neo: White Identity, Hegemony, And Consciousness In "The Matrix"". *Counterpoints*, 2002, Vol. 209, The Freirean Legacy: Educating for Social Justice (2002): 104–125.

Bartlett Laura and Byers, Thomas B. "Back to the Future: The Humanist "Matrix"". *Cultural Critique*, No. 53, Posthumanism (Winter, 2003): 28–46.

Beghetto, Robert G. *Monstrous Liminality: Or, The Uncanny Strangers of Secularized Modernity*. "The Sacredness of Digital Liminality". London: Ubiquity Press, 2022: 123–143.

Bivona, Daniel. "Alice the Child-Imperialist and the Games of Wonderland". *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 41, No. 2 (Sep., 1986): 143–171.

Diehl, Nicholas. "Socratic Film". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 74, No. 1 (Winter 2016): 23–34.

Foucault, Michel. *Discourse & Truth and Parresia*. Eds. Henri-Paul Fruchaud and Daniele Lorenzini. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2019.

Foucault, Michel. *Archaeology of Knowledge*. Translated by A. M. Sheridan Smith. London and New York: Routledge, 2002.

Haslam, Jason. "Coded Discourse: Romancing the (Electronic) Shadow in "The Matrix"". *College Literature*, Vol. 32, No. 3 (Summer, 2005): 92–115.

Henkle, Roger B. "The Mad Hatter's World". *The Virginia Quarterly Review*, Vol. 49, No. 1 (Winter 1973): 99–117.

Kibel, Alvin. "Logic and Satire in "Alice in Wonderland"". *The American Scholar*, Vol. 43, No. 4 (Autumn, 1974): 605–629.

Kilbourn, Russell J. A. "Re-Writing "Reality": Reading "The Matrix"". *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 9, No. 2 (Fall 2000): 43–54.

Kulijanu, Joan Petru. *S one strane ovog sveta*. Prev. Slobodan Damnjanović. Beograd: Dereta, 2024.

Lee, Paula Young. "Heart O' The City: Mind, Body, and "The Matrix"". *Log*, No. 3 (Fall 2004): 51–67.

McHoul, Alec and Wendy Grace. *A Foucault Primer: Discourse, Power and the Subject*. Melbourne University Press, Carlton, Victoria, 1998.

Pycior, Helena M. "At the Intersection of Mathematics and Humor: Lewis Carroll's "Alices" and Symbolical Algebra". *Victorian Studies*, Vol. 28, No. 1 (Autumn, 1984): 149–170.

Shires, Linda M. "Fantasy, Nonsense, Parody, and the Status of the Real: The Example of Carroll". *Victorian Poetry*, Vol. 26, No. 3, Comic Verse (Autumn, 1988): 267–283.

Smuts, Aaron. "Film as Philosophy: In Defense of a Bold Thesis". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 67, No. 4 (Fall, 2009): 409–420.

Stewart, Edward O. "The Matrix: A Secondary Postmodern Primer". *Art Education*, Vol. 56, No. 3 (May, 2003): 36–43.

Williams, Christopher G. "Mastering the Real: Trinity as the "Real" Hero of "The Matrix"". *Film Criticism*, Spring, 2003, Vol. 27, No. 3: 2–17.

Winkler, Martin M. "Neo-Mythologism: Apollo and the Muses on the Screen". *International Journal of the Classical Tradition*, Vol. 11, No. 3 (Winter, 2005): 383–423.

Žižek, Slavoj. "The Matrix, or, the Two Sides of Perversion". *The International Handbook of Virtual Learning Environments*, eds. J. Weiss et al. Dordrecht, The Netherlands: Springer, 2006: 1549–1569.

Danko Kamčevski

Neo in Wonderland: Lewis Carroll, Matrix *and the Problem of Language*

Summary

This paper commences with a discussion on the intertextual references to the works of Lewis Carroll that can be found in the *Matrix* trilogy of films. Besides these, structural and narratological resemblances are noted and discussed: particularly the passive and feminine depiction of the protagonist that is influenced by fairy tales centred around female persons such as *Snow White* or *Sleeping Beauty*. Following that, the paper elaborates on the dream mechanism that is prominent both in the novels about Alice and in *The Matrix*. It serves to depict a world of illu-

sion that is sustained by human beings who are unaware that they are sleeping. This mental control over humanity is shown to be mediated through language. Language – and its accompanying powers of formal logic and control of narrative – serves to establish and sustain worldviews that would then guide the way people think and therefore how they act. It is shown that these works portray language (in the Alice novels) and binary code (in *The Matrix*) as arbitrary, if not exactly random. As a consequence, many of the concepts that direct our societal as well as personal actions can also be shown to be arbitrary or illusory. The episode in which Alice converses with Humpty Dumpty reveals not only the way to fare in the Wonderland but also how it is that Neo really becomes the One and the Saviour in *The Matrix*. As Humpty Dumpty notes, the real question of our relation to language is 'which is the master?' Is it us or is it the language? If the language – or the binary code – is the master, then we are supposed to fit into preconceived categories. In the adventures of Alice, it means to play the games set by others. In *The Matrix*, it means to occupy a specific position in the society, including the role of the false hero that Neo was supposed to be. If the Matrix succeeded, Neo would have played exactly the role planned for him and nothing essential would have happened. However, what happens in the story is that Neo becomes the master of language/code, thus inserting the element of unpredictability into the Matrix. He becomes the real One because he has achieved freedom from the code. That is why the code no longer rules or determines him; instead, he is able to determine the events in *The Matrix* itself. The final conversation between the Architect and the Prophet reveals that the Machine itself is now not sure about the future. It can no longer calculate eventualities as humanity is again free to make its choices instead of following the beaten path set by the machine logic.

Key words: Lewis Carroll, *The Matrix*, Alice, Neo, language, logic, freedom, system, Wonderland

Примљено: 4. 1. 2025.
Прихваћено: 2. 7. 2026.

ORCID 0000-0001-5648-0662
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.17

Књижевна исшорија (0350–6428), 58/189 (2026)
прегледни рад
821.163.41.09-1 Ћопић Б.

Снежана ШАРАНЧИЋ ЧУТУРА

sarancic.cutura@gmail.com

Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет Сомбор

ПАРТИЗАНСКА ПОЕЗИЈА БРАНКА ЋОПИЋА У ПРОСТОРУ СЦЕНЕ, МУЗИКЕ, РАДИЈА, ТЕЛЕВИЗИЈЕ И ФИЛМА (селективни подаци од четрдесетих до почетка осамдесетих година XX века)

Апстракт: У чланку је дат избор података о присутности поезије Бранка Ћопића из 1940-их, која је тематски окренута данима НОБ-а и партизанској борби, у уметничком, медијском и културном простору Југославије од Другог светског рата до почетка 1980-их. Скицирање одјека тога сегмента Ћопићевог песништва у музици, позоришту / „живој" сцени, на радију, телевизији, филму, у грамофонској продукцији, а тако и скицирање различитих пракси преношења, интерпретација, транспозиција, драматизација, адаптација, екранизација, инсценација и извођења, тежи да буде подсетник на разуђеност некадашње трансмедијалне рецепције низа наслова – „Омладинка Мара", „Пјесма мртвих пролетера", „Везиља слободе", „Гроб у житу", „Херојева мајка", „На Петровачкој цести", „Разговор с четом", „Ој, соколе", „Марија на Пркосима", „Са десет ноката", „Порука сивом господину", „Патролџије" и других – који су, осим понеког изузетка, у каснијем времену и другачијој идеолошкој клими и перцепцији вредног, изгубили такав вид атрактивности.

Кључне речи: Бранко Ћопић, партизанска лирика, НОБ, трансмедијација, култура Југославије

Увод

Бранко Ћопић – један од најзначајнијих аутора домаће књижевности XX века, писац „чије су књиге прострујале животом" Југославије „као ничије пре њега, а, вероватно ни дуго после њега" (Данојлић 1969: 9), писац чија је популарност међу читаоцима различитим по старости, искуству, очекивањама од књижевности и свему осталом, по свој прилици непоновљива – својеврстан је књижевни и културолошки феномен. У сплету свих аргумената који то доказују, посебно место припада чињеници да су његова дела деценијама ин-

тензивно и континуирано добијала трансмедијална обличја, и тако стизала пред публику са театарских, оперских, балетских сцена, радио-пријемника, телевизијских екрана, биоскопских и концертних сала, грамофонских плоча... То важи за већи део Ћопићевог опуса, па и за поезију коју је писао и објављивао 1940-их, а која је тематски окренута данима НОБ-а, те се углавном подводи под синтагму *партизанска лирика* – како вољом самог песника, тако и по процени већине критичара. Наум да се овим чланком скицирају непапирна лица управо тих стихова (уз неколико примера везаних за послератну обнову земље и друге сродне теме) проистекао је из уверења да је успостављање фактографски бар донекле поткрепљене слике неопходно за аналитичка продубљивања било ког питања, па и питања везаног за изнимну покретљивост Ћопићевог партизанског песништва (а начелно и целог опуса) у не-штампаним медијима и уметностима, тим пре што та покретљивост улази у само језгро његовог стваралачког лика, али је постјугословенским идеолошко-политичким механизмима креирања индивидуалног / колективног памћења у приличној мери потиснута у заборав. Понуђена скица ограничена је на време од 1940-их до почетка 1980-их, а ослоњена је на периодику у којој је објављиван радијски и телевизијски програм, биоскопски и позоришни репертоар, као и вести о културним дешавањима (*Борба*, *Политика*, *Културни радник*, *Сарајевски дневник*, *Радио Београд, Радио Загреб*...), затим на електронске библиотечке базе у којима се налазе подаци о музикалијама, звучним издањима, плакатима и другим релевантним документима, те на монографије и текстове наведене на крају чланка. Актуализовање такве грађе може бити схваћено као прилог истраживањима међуодноса Бранка Ћопића и културног амбијента Југославије, али понајпре као прилог истраживањима трансмедијалне рецепције, пракси преношења, интерпретација, транспозиција, драматизација, адаптација, инсценација и извођења оног сегмента његовог песништва који је, изразитије од свих осталих, прешао пут од наглашене центрираности (и у најуже појмљеној канонизацији – у читанкама, школској лектири, антологијама, и у свим осталим видовима заступљености у јавном простору) до очигледне маргинализације и у читалачкој и у општој културној сфери. Уједно, имајући на уму новија научна интересовања за партизански уметнички израз, а онда и књижевнокритичка настојања да се (и) Ћопићево песничко искуство с таквим предзнаком изнова тумачи,[1] овај чланак може бити схваћен и као прилог таквим тежњама.

1 Од новијих текстова који се у целости или делимично баве Ћопићевим стиховима о којима је реч, в. нпр: Vidić 2021; Кнежевић 2016; Кнежевић 2023; Полић 2023; Fehratović і Lukač-Zoranić 2016; Шаранчић Чутура 2013...

Фрагменти из албума непапирних лица Ћопићевих стихова о партизанским данима из 1940-их

„Омладинка Мара“ (1942)[2] у овом контексту има иницијалну позицију и због хронологије и због амблематичног статуса који заузима у корпусу Ћопићеве лирике из НОБ-а. Та „знаменита елегија“ (Зуковић 1981: 18), написана с нескривеним позивањем на усмену поезију, „погодила је праву жицу, праву атмосферу, погодила је тренутак“ (Ћопић 2017: 135), ушла у „репертоар народног певања, као изворна народна“ и „невјероватно брзо доспјела [...] у најудаљеније крајеве земље“ (Rodić 2005: 99), а затим и у књиге (и) као фолклорна творевина.[3] Бројни су документи који бележе да је била честа на партизанским приредбама, попут оних на којима су је од 1942. до 1945. хорски изводили чланови Казалишне дружине за Далмацију (Borozan 1981: 907) или оне одржане 1942. у Подвидачи, у Подгрмечком крају, када ју је извео хор Трећег батаљона (Марјановић 1985: 157)... Бројна су и сећања[4] да се чула и у низу неформалних ситуација међу партизанима, који су јој знали речи и мелодију (и покаткад расправљали о њеном пореклу – Исаковић 1985: 18). Певала се „од бригаде до бригаде, од јуриша на фашистичке бункере до партизанске болнице“, и то на мелодију која је, каже се, „чисти босански фолклор“ (Јовашевић 1978: 242); у колу у које су се хватали борци и народ;[5] у партизанским колонама као песма која физички и духовно снажи (Бурић 1973: 9); у последњим часовима пред смрт певала ју је и хероина НОБ-а Марија Бурсаћ (Мајсторовић 1978: 15)... Све ово припада подужој серији трагова о популарности једне песме, а истовремено указује и на Ћопићеву улогу у креирању фолклорног наслеђа НОБ-а,

2 У загради је дата година првог објављивања.

3 Неке варијанте могу се пронаћи у збиркама *Петокрака, зашто си црвена – народне пјесме из устанка* (прир. Маја Bošković-Stulli, 1950); *Пошијевке из борбе и изградње,* рукописна мелографска збирка Фрање Жидовеца (1954); *Црнотравске и лесковачке народне пјесме ослободилачког рата и револуције* (прир. Сергије Димитријевић, 1967); *Партизанске народне пјесме из Лике*, збирка мелографских записа Мирослава Шпилера насталих од 1941. до 1943; *Народне пјесме Кордуна* (прир. Станко Опачић Ћаница, 1971)... Немајући 1960. поуздану потврду да је песма „Болна лежи омладинка Мара“ из збирки народне партизанске поезије уистину Ћопићева, Маја Бошковић-Stulli закључује: „Уколико би то била истина, пјесма се ипак може сматрати народном. Стил јој је посве близак осталим партизанским народним пјесмама, па се она пјева у бројним варијантама широм наше земље. Примјетила сам да се притом радо изостављају они стихови који су у тој пјесми мало више бирани и кићени [...]“ (1960: 405).

4 Реконструкције у сећањима сведока и накнадне стилизације (из прве руке или по чувењу) ратних ситуација у којима се чула ова, и друге Ћопићеве песме из тог времена, немају научну поузданост, али јесу део прича које су пратиле његову партизанску лирику одржавајући виталним њен изворни контекст, значај и вредност, те се овом чланку и укључују међу изворе.

5 Ти стихови певани су на подручју Грмеча уз гегање/лилање, традиционалну народну игру заступљену (и) у току НОБ-а (Допуђа 1960: 276) и 1945, у колу играном у селу Јошаници, крај Сокобање (Недељковић 1960: 79–80).

чија се хетерогеност и у овом случају показала у сталној „динамици индивидуалног и колективног у продукцији и трансмисији, те према каналима комуникације и дисеминације“ (Ђорђевић Белић и Пандуревић 2021: 169).[6] Кретање „Омладинке Маре“ (и других Ћопићевих песама из тог времена) у флуентном простору усменог и писаног – у ком није увек једноставно дефинисати редослед и генезу прожимања[7] – наставило се и после рата, у различитим облицима њеног трајања, пре свега на радију и у музици. Иако је немогуће проверити да ли су Ћопићеви стихови онакви какви су објављени 1942. били уједно и стихови песме „Болна лежи омладинка Мара“, која је у програму Радио Београда у *Борби* најављена као „партизанска“ и коју су децембра 1944. отпевале две пионирке у *Пионирској емисији*, а чула се и неколико дана касније у *Емисији за народноослободилачку војску* – та два емитовања убрајају се међу прва радијска афирмисања Ћопићеве партизанске поезије.

Да је ова песма била подстицајна и за композиторе потврђују најмање три примера: дело Ивана Матетића Роњгова *Омладинка Мара* (1945) написано за четворогласни мушки хор и алт соло, на стихове који су одређени као народни; затим композиција за мешовити хор *Болна лежи омладинка Мара* Милана Пребанде (штампана 1949), такође за песму сврстану у народну поезију; те *Борбена кантата* (1947) Емила Косета – чији је део чинила и *Омладинка Мара* – а коју су изводили Симфонијски оркестар Радио-телевизије Загреб и Хор „Јожа Влаховић“, као и Косетов Вокални ансамбл и солисткиња Љерка Југ Муштовић.

Но, изузев рецитовања, компоновања и певања, о значају и значењу ове песме у послератном друштвеном и уметничком миљеу говори и један кинематографски детаљ, и реакција коју је изазвао. Наиме, филм *Улоīа моје īородице у свеīској револуцији* (снимљен 1971. у продукцији Босна филма, у режији Бате Ченгића по роману Боре Ћосића) и Нђо Парежанин (тадашњи директор Босна филма), били су на удару (и) Стевана Булајића. Оцењујући цео филм као „антикомунистички памфлет“ и „исмевање југословенске револуције“,

6 Истраживање фолклора НОБ-а, па и поезије Бранка Ћопића у томе контексту, предмет је неколиких студија и огледа, између осталог штампаних и у часопису *Народно сīваралаīшво – Folklor* у ком је савремени фолклор био програмски зацртана тема, и отуда годинама и најдоминантнија (в. Петковић 2024: 62–79).

7 Тако је, рецимо, индикативно запажање да се у једној од варијанти партизанске песме из НОБ-а, насловљеној „Пјесма о Здравку пролетеру“ осећа „јак Ћопићев утјецај“ (Boškoviċ-Stulli 1953: 677), што надаље наводи на анализу међуодноса усмених варијанти са Ћопићевом „Баладом о Здравку пролетеру“, објављеном 1943. Узгред, неке од усмених варијанти имале су и музички облик, о чему сведочи *Поема о Здравку йролеīеру*, кантата коју је компоновао Авдо Смаиловић, а по подацима Дигиталног репозиторија Института за етнологију и фолклористику у Загребу, те архива Croatia Records-а, у Југотону је снимљена плоча на којој *Пјесму о Здравку йролеīеру* изводи гуслар Иван Солдо из Читлука.

Булајић се осврнуо и на места у којима „распомамљена партизанка, попут неког комунистичког Распућина“, убија, пљачка и напослетку „силује једног господског дјечака“, а док тече та сцена, „преко њеног изобличеног лица иде текст и мелодија партизанске пјесме *Болна лежи омладинка Мара*... исте оне пјесме с којом су у бојевима на Пркосима, или под Ловћеном гинуле Марије Бурсаћ, Ђине Врбице и Наде Димић“, а што је сматрао скандалозним и недопустивим (Булајић 1971: 9). И када се остави по страни позадина полемике коју су Булајић и Парежанин повели у штампи (у *Ослобођењу* и *Књижевним новинама*), као и сва супротстављеност њихових виђења идеолошког говора поменутог филма – обе визуре, свака на свој начин, показале су да су дати стихови, и тридесетак година после настанка, били важан део иконографије НОБ-а.

По споју индивидуалног песничког гласа са усменом поезијом, али и по рецепцији и у домену ауторског и у домену фолклорног, „Омладинки Мари“ блиска је и песма „Ој, соколе“ (1944), која је у више штампаних издања одређивана као „народна лирика из Славоније у редакцији Бранка Ћопића“ и уз коју се почесто стављала напомена налик оној да су је, заменивши Грмеч-гору Папук-гором, „Славонци прихватили као своју рођену, и објавили је у књизи као славонску народну песму“ (Давичо 1945: 2). Отуда сва указивања на присутност стихова са истим називом (а без имена песника) на партизанским сценама – како је, рецимо, дато у Извештају о раду Централне казалишне дружине из фебруара 1945, у ком је наведено да су песму „Ој, соколе“ изводили на приредбама у Дрнишу и Книну као соло рецитацију (Bezić-Božanić 1981: 798) – ваља узети са резервом, али и са сасвим оправданом претпоставком да је највероватније била управо Ћопићева. Уосталом, у ратним данима се „и није знало да јој је Ћопић аутор, напросто је брујала из свих уста, и била углазбљена“ (Iveković 1970: 125). Њен ехо у музици остварен је у неколико дела. Славко Златић написао је „попијевку“ *Ој, соколе* 1944, у Глини (на текст пронађен у новинама без имена песника, чији је индентитет накнадно открио), а први пут је изведена крајем 1944. на Академији у Топуском (Zlatić 1982: 362–363), потом 1945. на Тједну културе у Задру (Maštrović 1983: 67)... Хорска композиција *Ој, соколе* Силвија Бомбарделија, из 1945, чула се одмах по настанку у оквиру сценско-музичких партизанских програма, али и касније, како уживо, на пример, у извођењу чланова хора Радничког културно-умјетничког друштва „Јединство“ из Сплита, на Фестивалу Савеза културно-просвјетних друштава Хрватске 1949, тако и на радију, рецимо, у емисији *Пјесме и плесови домаћих композитора* Радио Загреба, 1951. Данило Данев написао је 1945. хорску композицију *Ој, соколе*, која је такође емитована на таласима Радио Загреба у извођењу Радио хора под диригентском палицом Емила Косета, у емисији *Дјела хрватских композитора* 1949, а публици је представљана и кон-

цертно, између осталог и 1951. у извођењу РКУД „Павао Марковац“, којим је дириговао сам композитор. Хорска песма *Ој, соколе* на Ћопићев текст убележена је и у опусу Драгутина Чолића. Сем тога, исти стихови интерпретирани су и рецитативно у бројним приликама, од којих ће се поменути свечана академија поводом Стаљиновог рођендана, коју је децембра 1945. приредило Друштво за културну сарадњу Хрватске са СССР-ом у Загребу, а на којој је Ћопићеву песму „Ој, соколе“ говорила Марија Црнобори (Jurković 2009: 280).

Песма „Ој, ђевојко, драгај душо моја“ (1944)[8] – која већ насловом-стихом истоветним са почетком или припевом у козарском колу[9] упућује на очиту везу са усменом традицијом – била је присутна у ратним данима као рецитација која је умела да гане слушаоце,[10] али је само по изузетку добијала пажњу послератних медија, глумаца или композитора. Од првих сценских и радијских изношења пред публику у професионалној глумачкој интерпретацији издваја се оно на комеморативној свечаности одржаној у априлу 1945. на Коларчевом универзитету поводом треће годишњице смрти народног хероја Младена Стојановића[11] (што је преносио Радио Београд), када је песму „Ој, ђевојко, драгај душо моја“ говорио Раша Плаовић. Њен најранији одјек у музици настао је истих година: Мило В. Асић написао је истоимено дело за мешовити хор, вероватно 1946.

Насупрот сведеном трансмедијалном одјеку тих стихова, „Пјесма мртвих пролетера“ (1943) била је вишеструк потицај. На то указује већ њена завидна заступљеност у партизанском културно-уметничком програму у Подгрмечу, Црној Гори, Далмацији, Славонији и другим крајевима Југославије (в. нпр. Марјановић 1985: 157; Borozan 1981: 905; Čabo-Cinotti 1982: 448; 453) у којима се чула, и на интерним приредбама (попут оне Централне позоришне групе Босне и Херцеговине у Јајцу, поткрај рата, када ју је рецитовала најмлађа чланица, тринаестогодишња Стана Ракић – Galic 1987: 405) и у јавно одржаваним програмима какав је, примера ради, „мјешовито вече“ поводом прославе 1. маја 1945, у Хрватском народном казалишту Задар (Maštrović 1983: 65) или оног који је уобличила уметничка екипа

8 У неколиким прештампавањима наслов је различит: „Ој девојко драгај душо“ (1945); „Ој дјевојко, драгај душо моја“ (1947) или, како је у Ћопићевим сабраним делима из 1975, „О, ђевојко, драгај душо моја“.

9 То подвлачи Јелена Допуђа констатацијом да се у овој Ћопићевој песми осећа „карактеристика Козарачког кола“ (1960: 248).

10 Рецимо, у октобру 1942, на приредби у Подвидачи на којој су се чуле и друге Ћопићеве песме, „једна дјевојка из Подгрмеча рецитовала је пјесму [...] коју је он написао за вријеме непријатељске офанзиве на Козару. Свима нама борцима Другог, Трећег и Четвртог батаљона Пете бригаде, слушајући ту пјесму ’Ој, ђевојко, драгај душо моја’ [...] застао је дах. Многи су од нас и засузили“ (Марјановић 1985: 158).

11 Том приликом и Ћопић је беседио о овом првоборцу. Тај снимак није сачуван. По истраживању Тамаре Вученовић (2016) најстарији снимци Ћопићевог гласа у Радио Београду настали су крајем 1950-их.

Прве пролетерске дивизије и приказивала у свим местима кроз које је прошла од Београда до Трста, од краја 1944. до јесени 1945, а у којима је та песма имала „нарочити ефекат код публике" (Mirić 1982: 249). О њеној прихваћености, раширености, значењу и околностима у којима је извођена током рата (било плански, било спонтано) сведочи више записа, па и текст који евоцира повратак Дрварчана јула 1944. у десантом разрушен град, међу стотине мртвих на улицама: тада је „горе на Касумовом гају изашао хор дрварских младића и девојака, преживелих чланова окружне културно-уметничке екипе, пред њих је стао диригент, дао знак", отпевана је „Интернационала", а онда су сви окупљени „око тог најчуднијег и најпотреснијег хора на свету" саслушали рецитовање Ћопићеве „Пјесме мртвих пролетера" и Змајевих „Светлих гробова" (Станић 1974: 5).

У којој мери су били различити и учесници, и аудиторијуми, и места, и поводи првих послератних сценских извођења (дакако и свих каснијих), неколико примера не може доказати, али може макар наговестити: „Пјесму мртвих пролетера" казивао је у Новом Саду 1945. Синиша Раваси, на свечаности у част палих бораца, којој је присуствовало више од две хиљаде људи; „Пјесма мртвих пролетера" налазила се (и) у репертоару драмске секције кажњеника на Голом отоку, који су је извели 1950/1951, на предлог Миодрага Гајића, редитеља и ухапшеника заслужног за постојање позоришног живота у таквом окружењу (Чолић-Биљановски 1994: 9–11; 73); читали су је пољски глумци (у преводу) на књижевној вечери у Варшави приликом посете делегације југословенских писаца 1956; чула се у мају 1969. из уста војника-граничара из гарнизона у Старом Дојрану при откривању спомен-плоче погинулом командиру... Сем тога, и сем рецитативног представљања ове песме на радију (рецимо, 1945. у *Омладинској емисији* Радио Београда), њени први рефлекси у музици јављају се такође 1940-их. Обрада Марка Тајчевића у виду баладе за хор *a cappella* (Peričić 1969: 546) слушала се (и уживо и у радијском преносу) 1945. на поменутој комеморативној свечаности посвећеној Младену Стојановићу, на Коларцу, у извођењу Хора београдске радио-станице, којим је дириговао Милан Бајшански, потом и у емисији *Концерт Радио хора* Радио Београда, а емитована је касније (на пример, на Радио Љубљани 1960). Тајчевићева композиција била је део концертних програма и других југословенских хорова, попут хора Радио Загреба, који ју је извео на свом првом гостовању у Београду 1947. са диригентом Славком Златићем, или хора Културно-уметничког друштва „Бранко Цветковић", који је с њом наступио 1964. у дворани Коларчевог народног универзитета на концерту *Наши композитори палим херојима*, са диригентом Радомиром Петровићем. Милан Ристић написао је композицију за глас и клавир *Песма мртвих пролетера* (1945), премијерно изведену у *Емисији Удружења композитора Србије* Радио Београда 1945, када је аутор био за клавиром,

а стихове је отпевао Бранко Пивнички. *Пјесма мртвих пролетера* налази се и међу мелодрамама Станојла Рајичића, и међу хорским делима Јосипа Каплана, и у опусу Славка Златића, који је у години ослобођења, на Олибу, написао композицију за хор, рецитатора и оркестар *Мртви пролетери* на текст Бранка Ћопића (1982: 363). Исти стихови инспирисали су и Силвија Бомбарделија: соло песму за бас и клавир компоновао је 1945, а изведена је, примера ради, 1947. на једној од приредби Омладинског друштва „Иво Лола Рибар" на Коларцу. Кантата *Песма мртвих пролетера* Ивана Рупника, писана најпре за мушки, потом прерађена за мешовити хор и оркестар, од премијере у Београду децембра 1947, када ју је извео хор и симфонијски оркестар Дома ЈНА под управом композитора (Peričić 1969: 475), била је честа и на концертима – рецимо, на свечаном отварању Фестивала аматерских хорова у Нишу 1959, када су је представили чланови хора и оркестра Нишке филхармоније – и у радијским емисијама као што је *Из стварања словенских композитора* Радио Загреба, у којој је емитована 1949, те других емисија на таласима Радио Београда, са којих се чула од почетка 1950-их у извођењу хора и оркестра Дома ЈНА којим је дириговао Франц Клинар, касније Младен Јагушт. Та Ћопићева песма привукла је и Николу Петина, у чијем опусу је и композиција за мешовити хор под називом *Песма палих пролетера* (1969). О разноликости одраза ове песме у музици говори и то што је Александар Обрадовић њене завршне стихове ставио као мото другог става *Прве симфоније* (1952), који је први пут извела Београдска филхармонија са диригентом Живојином Здравковићем на композиторовом апсолвентском концерту на Музичкој академији у Београду 1952, док је дато дело у целости изведено 1953. године (Peričić 1969: 352–353).

И песма „Везиља слободе" (1943) била је учестало присутна и као рецитација – на пример, на приредби Централне позоришне групе Босне и Херцеговине у Дому културе у Јајцу новембра 1944, или на позоришној вечери коју су одржали у мају 1945, када ју је казивала Вера Црвенчанин (Hribar Ožegović 1966: 71) – али и у драматизованој форми какву је 1945. понудила инсценација у лесковачком Културном дому (Стојковић 2011: 179). Њено касније допирање до публике понајвише је повезано са музиком. Кантата *Везиља слободе* Михаила Вукдраговића из 1947, писана за соло сопран, хор и симфонијски оркестар, емитована је на Радио Београду исте године, у извођењу Катарине Јовановић, хора и оркестра Радио Београда којим је дириговао композитор, а онда и у музичком програму више југословенских станица. Од београдске концертне премијере у склопу културно-уметничке приредбе НР Србије и Друштва за културну сарадњу Југославије са СССР-ом на Коларцу 1948, када су је извели чланови Београдске филхармоније, хорови Опере и Радио Београда, солисткиња Катарина Јовановић, под управом диригента Крешимира Ба-

рановића, Вукдраговићева *Везиља слободе* временом је постала једно од најпопуларнијих дела класичне музике инспирисаних НОБ-ом (Kovačević 1984: 525; Peričić 1969: 586). Од бројних концертних представљања поменућемо Југословенске хорске свечаности у Нишу 1966, када су као солисти наступили Радмила Бакочевић, Ђурђевка Чакаревић, Звонимир Крнетић и Ђорђе Ђурђевић, а дириговао је Богдан Бабић; свечани концерт одржан новембра 1968. у сали Дома ЈНА у Сарајеву у част 25-годишњице ЗАВНОБИХ-а и АВНОЈ-а, када је *Везиљу слободе* извео хор и оркестар Радио-телевизије Сарајево са солисткињом Љиљаном Молнар Талајић и диригентом Радивојем Спасићем; на Дубровачким летњим играма 1974. Вукдраговићеву кантату извели су Хор „Бранко Крсмановић", солисткиња Радмила Бакочевић и Београдска филхармонија са диригентом Живојином Здравковићем; на прослави Дана Републике 1976. у београдском Студентском граду, са *Везиљом слободе* наступали су чланови хора и симфонијског оркестра ЈНА и солисткиња Ђурђевка Чакаревић, а дириговао је Ангел Шурев; у част 35-годишњице ЈНА, чланови хора и оркестра Опере Српског народног позоришта у Новом Саду извели су је (са балетом *Лицитарско срце*) у матичној кући 1976, када је дириговао Лазар Бута...

„Гроб у житу" (1943) је још једна од Ћопићевих песама из 1940-их, која је била део и ратних и послератних сцена – што као драматизација (међу којима се издваја остварење с потписом Јована Путника из 1946. године), што као рециталска тачка програма. Примера ради: на уметничкој приредби Народноослободилачког фронта Босанаца и Херцеговаца у београдском Мањежу 1944. изведена је као хорска рецитација;[12] на Тједну културе у Задру, који су с пролећа 1945. одржали чланови Централне казалишне дружине и Казалишне дружине Шибеник, „Гроб у житу" рецитовао је Свен Ласта (Bezić-Božanić 1981: 801; Maštrović 1983: 68); на приредби поводом Дана светске омладине, на Коларцу 1945, рецитовали су је чланови уметничке групе Централног одбора УСАОЈ-а; рецитована је и на позоришној вечери Београдског реонског позоришта 1945. у Омладинском дому (и на другим местима); на првомајском такмичењу у Лесковцу 1946. извели су је чланови културно-уметничке групе из Пирота као рецитацију уз пратњу хора; на свечаном концерту Војног оркестра Београда на Калемегдану 1976, „Гроб у житу" казивала је глумица Мира Николић...

И ова песма уписана је у историју југословенске музике. Станојло Рајичић компоновао је 1944. мелодраму *Гроб у житу*, често извођену 1940-их и на концертима – од којих су један од првих одржали Београдска филхармонија, Радио оркестар, Радио хор и Хор београдске опере поводом прославе 20. октобра 1945. године – али и на радију,

12 Тада је на програму била и Ћопићева „Песма о Козарчанки".

почев од *Емисије Удружења композитора Србије* Радио Београда 1945, када је најављена као „рецитација са клавиром". Александар Драгић написао је 1948. истоимену симфонијску поему која се могла чути (и) на Радио Сарајеву 1960. године. Силвије Бомбардели компоновао је симфонијску балетску свиту *Гроб у житу* – конципирану у току рата, у првој верзији за мали оркестар, а 1946. прерађену за симфонијски (Bombardelli 1982: 58) – а која је имала неколико поставки у Хрватском народном казалишту у Сплиту: као симфонијска свита изведена је први пут 1945; као балет у кореографији Миле Катић, сценографији Рудолфа Бунка и са Бомбарделијем као диригентом 1946; у кореографији Миљенка Штамбука и Нивес Зелић, сценографији и костимима Јагоде Буић-Бонети и аутором као диригентом 1959; као „балада у четири слике" по Штамбуковом сценарију и кореографији, у сценографији и костимима Ане Несторовић (музика са магнетофона) 1975; у склопу Бомбарделијевог балетског диптиха *Гроб у житу – Крвопроље* 1981, за који је сценарио и кореографију урадио Штамбук, а дириговао је Вјекослав Шутеј (в. Nećimović 1990). Осим сценских извођења, Бомбарделијево дело емитовано је и са југословенских радио-станица. Уз то, ова Ћопићева песма имала је и филмски облик и биоскопски живот. *Гроб у житу*, седмоминутни документарни филм снимљен је крајем 1951. у режији Младомира Пурише Ђорђевића и продукцији Застава филма. Стихове су говорили Оливера Марковић и Раде Марковић, монтажу и избор музике урадила је Клеопатра Харисијадис. Филм је приказиван у биоскопима – у београдском *Балкану* током лета 1952. био је данима на репертоару – а у наредним годинама могао се погледати углавном на ретроспективним и пригодним пројекцијама, као што је Вече Заставиних филмова у Дому културе Врачар 1961.

Као и све друге, и песма „На Петровачкој цести" (1944) заживела је у партизанским културно-уметничким програмима непосредно по настанку, често у извођењима која су пропраћена (и тада и касније) коментарима о снажном емотивном учинку и на рецитатора и на публику. Једна од таквих, незаборавних тачака Казалишта народног ослобођења био је наступ девојчице Славице Допша, која је Ћопићеву песму рецитовала тако да „нитко није ни кашљао, ни звецкао оружјем, ни дисао" (Aparac 1983: 221). Међу првим пригодама у којима је казивана песма „На Петровачкој цести" била је Академија у част годишњице оснивања УСАОЈ-а коју су организовали омладинци и Антифашистички фронт жена децембра 1943. године (Hercigonja 1982: 183). Из више но богатог албума њених потоњих рецитовања издвојиће се још неколико примера: по изјави Мире Бањац (која је Ћопићеве стихове говорила и 1944. у београдским омладинским домовима), песмом „На Петровачкој цести" представила се у мају 1945. у Хрватском народном казалишту у Загребу на свечаном концерту одржаном поводом уласка партизанске војске у град

(Banjac 1985: 196); иста песма чула се у Лесковцу 1945. на школској прослави дана Светог Саве (Стојковић 2011: 179; 185); јануара 1946. у Новом Саду рецитовали су је пионири Јосипу Брозу који се на дате стихове осврнуо у говору „малим друговима и другарицама" и потврдио истинитост опеваног догађаја...

Сем тога, песма „На Петровачкој цести" била је изазов и за неколико композитора. Марко Тајчевић написао је 1947. истоимену композицију за мешовити хор, која је на Радио Београду најчешће емитована током 1950-их, а није изостала и на другим станицама, попут Радио Загреба и емисије *Музика о нашој народној револуцији* 1951. Љубица Марић компоновала је мелодраму *На Петровачкој цести* (Милошевић 1946: 207). На ове Ћопићеве стихове за хор компоновао је и Милутин Ружић, као и Владо Милошевић, који је 1959. написао истоимену композицију за трогласни мешовити хор, а потом ју је 1961. прерадио за школски мешовити хор (Kandić 1968: 462). Дело за дечји хор с називом *На Петровачкој цести* налази се и у опусу Јосипа Врховског (в. Pintar 2008: 71–72).

„Разговор с четом" (1943) такође је „доношен" рецитативно: на пример, у извођењу чланова Казалишне групе за Далмацију, или Трећег батаљона Прве далматинске бригаде на приредбама одржаваним 1945. у Дрнишу, Бенковцу и Новиграду (Čabo-Cinotti 1982: 454; Borozan 1981: 905), или као хорска рецитација на приредби гимназијалаца и професора у Културном дому у Лесковцу 1945. (Стојковић 2011: 185), али и касније, у другачијим околностима, рецимо у сценском приказу уметничког и народног стваралаштва *Песме бола и јунаштва* Југословенског драмског позоришта 1959, у ком су ове стихове казивали Морис Леви, Растко Тадић и Миодраг Радовановић у режији Мирослава Беловића. Као композиторско надахнуће иста песма показала се у хорској композицији *Разговор с четом*, коју је написао Крсто Одак вероватно 1947. године. Уз концертну праксу – као што је Прва савезна смотра секција синдикалних културно-уметничких дружина у Београду 1950, када ју је извео Хор друштва „Коло" из Шибеника; или једно од гостовања загребачког Хора „Братство-јединство" у Београду 1950; или свечано отварање Мајског фестивала у Народном позоришту у Београду 1952, када су је извели чланови Хора „Бранко Крсмановић" – Одакова композиција била је редовна и у радијској програмској схеми, претежно током 1950-их и 1960-их, у емисијама Радио Београда *(Композиције на теме из НОБ-а; Из славних дана НОБ-а)*, Радио Загреба *(Југословенска музика; Савремена хорска музика)* или Радио Приштине у извођењу Мешовитог хора Централног дома ЈНА са диригентом Бранком Цвејићем...

Исте године када је први пут објављена, и „Марија на Пркосима" (1945) нашла се на радију у рецитативној (и драматизованој) форми у *Емисији за Народноослободилачку војску* и емисији *Књижевни при-*

лої Радио Београда, а чула се и са живе сцене, на пример на књижевној вечери Босанаца и Херцеговаца у једном од београдских домова културе 1946, када су је интерпретирали глумци Народног позоришта. Од њених каснијих рефлектовања у позоришном контексту помињемо сценску композицију с насловом *Теби пјевам дјевојко што си срцем кренула против бетона*, која је била на репертоару Театра Сцена револуције у Загребу (Sabljak 1983: 57–58).

Њена прва музичка лица појавила су се крајем 1950-их. Била је „идејна парадигма" за настанак композиције за двогласни женски хор и клавир *Песма о Марији* Боривоја Поповића из 1957. (прва верзија; друга је из 1959), а коју је – како то показује (и) снимак из 1976. у фонотеци Радио Београда – изводио „Хор 66 девојака" из Шапца, уз пратњу клавира и са диригентом Бранком Ђурковићем (Тодоровић 2022: 20–22). Такође, композицију *Марија на Пркосима* за мешовити хор написао је 1966. Владо Милошевић.[13]

Потакнут Ћопићевом „Херојевом мајком" (1947) Крешимир Барановић написао је истоимену композицију за мешовити хор (штампана 1949). Осим на концертима – какав је онај на Коларцу 1952, када ју је извео хор Централног дома ЈНА са диригентом Слободаном Крстићем, или онај у оквиру *Октобарских музичких дана* 1961, такође на Коларцу, када је била на репертоару хора Радио-телевизије Београд са диригентом Боривојем Симићем[14] – Барановићева композиција слушала се и са радија: у емисији *Дјела наших композитора* Радио Загреба 1951, те у емисијама Радио Београда какве су *Из славних дана НОБ-а* 1957, или *Херојска тематика у делима наших композитора* 1963... У Фонотеци Радио Београда сачуван је снимак из 1974. на ком Барановићеву *Херојеву мајку* изводе чланови хора Радио-телевизије Београд и солисткиња Александра Ивановић, а диригент је Златан Вауда (Maksimović Šašić 2023: 174).

Низ песама Бранка Ћопића које су инспирисале композиторе овим се не завршава. Само у Бомбарделијевом раду има још неколико до сада непоменутих наслова: на стихове песме „Ој, слободо"[15] (која је одређивана као народна у Ћопићевој редакцији) компоновао

13 Владо Милошевић компоновао је и за песму која хронолошки припада 1940-им, али тематски излази из овде посматраног корпуса. Реч је о „Нашим футбалерима" (1949), Ћопићевом одговору на ниподаштавајући однос информбировске штампе према успеху југословенске фудбалске репрезентације која је победила репрезентацију Француске на квалификационој утакмици 1949. у Фиренци, и тако стекла пролаз на светско првенство у Бразилу 1950. Безмало одмах по настанку та песма добила је и музичку Милошевићеву обраду, најпре у виду композиције за мушки хор, коју је аутор 1954. прерадио за завршни марш *На стадиону*, у склопу свите *Са шетње по граду* (Kandić 1968: 458).

14 О значају *Херојеве мајке* у Барановићевом опусу говори и то што ју је хор Уметничког ансамбла ЈНА извео при опроштају од овог композитора на Новом гробљу у Београду 1975. (Анагности 1975: 8).

15 Подаци о њеном објављивању нису пронађени.

је 1945. дело за мешовити хор и соло тенор; за „Туговање мајке над сином орлом“ (1943) дао је композицију за мецосопран и клавир 1945; а по његовим речима, соло композицију написао је и за Ћопићеву песму „Европа“, односно „Европа крајем 1942“,[16] коју су изводили чланови Другог Ударног корпуса на приредбама у Пљевљима, Колашину, Пријепољу, Прибоју, Беранама и другим местима, од октобра 1943. до фебруара 1944, а у чијем репертоару се иста песма покаткад појављивала и као хорска рецитација без музике (Bombardelli 1981: 936; 1982: 58). „Пјесма плетиље“ (1945) била је инспирација Николи Петину за истоимену мелодраму из 1948. За песму „Са десет ноката“ (1947) Иво Лхотка Калински компоновао је 1948. композицију за мешовити хор, коју су извели чланови хора Културно-уметничког друштва „Бранко Цветковић“ са диригентом Миланом Бајшанским на концерту одржаном 1949. на Коларцу. „Пјесма градитеља омладинске пруге“ (1946), као истоимено дело за хор и клавир Миленка Живковића, датира из 1947, када је и изведено у оквиру свечаног програма Омладинског друштва „Иво Лола Рибар“ на Коларцу, али и на фискултурном слету *Овдје је младост*, који су у Београду одржали бригадири-градитељи пруге Шамац–Сарајево, а било је у плану и за отварање приредбе Прве пиротске средњошколске бригаде на ударничкој акцији Панчевачки рит 1948. (Хофман 2013: 225). У свету музике појавиле су се и Ћопићеве „Патролције“ (1944) – једно од његових првих песничких дела експлицитно намењених деци – као истоимена кантата за хор и камерни оркестар, Драгутина Чолића.[17] Емитована је на радију одмах по настанку, фебруара 1947, у извођењу Радио хора, у другој јавној *Пионирској емисији* Радио Београда на Коларцу, затим и 1948, када ју је извео хор и оркестар Радио Београда са диригентом Светоликом Пашћаном, а чула се и 1950-их – рецимо, у *Музичкој емисији за децу* 1958. у извођењу женског хора и камерног оркестра Радио Београда под управом диригента Боривоја Симића. Уз то, Ћопићеве „Патролције“ имале су и телевизијске тренутке: у првом делу *Пионирскоī мозаика* Телевизије Загреб 1961. приказана је емисија *Из партизанске торбе*, у којој су загребачки пионири извели сценско-музичку игру *Патролције* за коју је музику написао Миливој Керблер.[18]

16 Подаци о њеном објављивању нису пронађени.

17 Драгутин Чолић је и касније био инспирисан Ћопићевим делима. Осим на стихове за децу, компоновао је музику за представу *Николетина Бурсаћ* постављену у Београдском драмском позоришту 1957, а потом и симфонијску поему *Николетина Бурсаћ* 1959, која се премијерно могла чути исте године на Радио Београду у извођењу Симфонијског оркестра Радио-телевизије Београд, којим је дириговао Живојин Здравковић, док је концертну премијеру имала у сали Коларчевог народног универзитета 1960.

18 Скеч насловљен *Патролција*, са Ћопићевим именом, био је део репертоара Казалишта народног ослобођења Југославије током 1944. године (Hribar Ožegović 1966: 47),

Да све побројано тек у обрисима оцртава сву разноликост трансмедијација Ћопићеве партизанске поезије, показује и мноштво других наслова и података. Тако се свим поменутим живим наступима могу додати бројне књижевне вечери, промоције, представе, академије одржаване у домовима културе, позориштима, болницама, биоскопима, библиотекама, школама, фабрикама и другим јавним местима на којима ју је говорио и сам песник, а онда и аматери, и професионални глумци, попут оних који су у Народном позоришту на Цетињу уприличили поетско вече 1947. године (и) са Ћопићем на репертоару, или Академије младости одржане 1959. у Позоришту „Бошко Буха" у режији Предрага Динуловића, а у којој је место добила и „Лекција из земљописа" (1949) (в. Volk 1990). „Пјесма о сељачкој торби" (1942) убраја се међу најпопуларније Ћопићеве стихове у ратним годинама, када су на партизанским сценама казивани глумачком вештином Салка Репака, Вјекослава Афрића и других (в. нпр. Afrić 1974: 226; Bezić-Božanić 1983: 237–238; Borozan 1981: 905; Nećimović 1990: 797). Песма „Отац тражи сина ударника" (1944) била је честа као рецитација на наступима чланова Шесте крајишке и других бригада, а покаткад је постављана (без именовања аутора) и као тзв. „сликовити приказ уз оркестар", како пише на плакату свечане академије одржане 25. маја 1945. у Хрватском народном казалишту Задар, у част рођендана маршала Јосипа Броза Тита (Maštrović 1983: 65–66). „Порука сивом господину" (1945) трајала је углавном у рецитативној форми, на пример у „усменим новинама" у Културном дому Лесковац 1945. (Стојковић 2011: 181–182), на приредби културно-просветног одбора радника у графичкој индустрији у Сарајеву 1945, или у интерпретацији Милана Пузића на наступу Омладинског друштва „Иво Лола Рибар" на Коларцу 1947. у оквиру Фестивала народне омладине Београда...

Свим наведеним Ћопићевим песмама заступљеним у радијском програму могу се додати и друге: једна од првих на Радио Београду, по ослобођењу, била је „Пјесма машинисте на дрварској локомотиви" (1943), емитована децембра 1944. године у *Омладинској емисији* и извођењу омладинског рецитативног хора; „Порука сивом господину" чула се и као радио-драматизација у *Књижевном прилогу* Радио Београда 1945; песме „Бај Дмитр и друг Мина рањеницима са Стрaцина" (1945), „Отац тражи сина ударника" и „Руској браћи ми на дар освајамо град Буквар" (1945) извео је рецитативни хор пионирског позоришта у *Пионирској емисији* Радио Београда 1945; одломке из књиге *Армија, одбрана твоја* (1948) Ћопић је читао већ 1947. у *Емисији за пионирски подмладак* Радио Београда; поема *Шест вукова и један рep* (1949) емитована је у *Емисији за пионирски подмладак* Радио Загреба 1949, али и касније, рецимо 1951. у адаптацији Марије

а да ли је реч о драмском тексту који није повезан са поменутим стиховима или је реч о њиховој драматизацији/адаптацији, за сада није утврђено.

Душ и извођењу чланова Радио-драме и Радио-драмске групе пионира, а нашла се и на другим станицама годинама након премијере, попут Радио Сарајева 1966; стихови из збирке *Оїњено рађање домовине* (1944) добили су простор у *Емисији за пионире* Радио Загреба 1950; са Радио Београда 1967. чули су се „Доживљаји кума Торбе, првоборца наше борбе“ (1946)...[19]

Уз то, стихови из овог корпуса укључивани су и у телевизијске емисије, најчешће пригодног/празничног карактера, као што је *Пламени вешар*, приказана у мају 1981, а коју су испуниле револуционарне и борбене песме и других песника. Ипак, телевизијска емисија *1941 (Чешрдесешпрва)* – одређена и као тв-филм – снимљена у Телевизији Београд 1971. у оквиру серије *Један човек, једна пјесма*, у режији Јована Ристића и по сценарију Слободана Новаковића, издваја се понајвише зато што је засведочила продор Ћопићеве партизанске лирике у домен популарне културе и музичког израза другачијег од онога који је до тада превладавао. Наиме, за колаж стихова из више Ћопићевих песама – „На путу славних предака“, „Како смо се наоружали“, „Гроб у житу“, „Марија на Пркосима“, „Ој, соколе“ и „Херојева мајка“ – музику и аранжмане написао је Корнелије Ковач[20] а извели су је *Корни їруїа*, Дадо Топић и Јосипа Лисац (којој је поверена „Марија на Пркосима“) у минималистичој сценографији преплетених реденика, бодљикаве жице, коса и вила као јасних асоцијација на године устанка и ратовања. Емисија је приказана на Телевизији Београд у марту 1971, а композиција *1941.* појавила се крајем 1970-их и као ЛП плоча са истим извођачима (ПГП РТБ 1979).

Штавише, и то, и сва остала винилска лица Ћопићевих стихова – различита и по концепту (драмски/рецитативан, ауторска музика; више дела разних песника или искључиво Ћопићевих), и по циљаној публици (деца, млади, одрасли), и по музичком жанру (од класичне/озбиљне до популарне/забавне музике) – неизоставан су део слике о типовима њиховог представљања и интерпретирања.

Мада грамофонске плоче нису једини носач звука на ком су овековечени, оне су карактеристичан медиј за време о ком је реч, па се зарад целовитије представе о њиховој разноврсности, а пре свега зарад допуне већ датих података, наводи неколико исечака из дискографске продукције. На плочи *Пјесмом кроз борбу: їарШизанске їјесме* (Југотон 1958) *Омладинку Мару* изводе чланови Вокалног ансамбла Емила Косета, солисткиња Љерка Југ Муштовић, гитариста Чедо Мирић, а као део Косетове *Борбене канташе* иста песма је и на

19 Овом низу условно се додаје и песма „Лика“ (1948) јер ју Ћопић каткад сврставао у партизанску лирику (а, узгред казано, и међу, интимно, најдраже наслове – Ћопић 1981: 8). Песму је сам казивао у једној од епизода емисије *Добро јуШро, децо* Радио Београда, коју је 1950-их уређивао Душан Радовић.

20 Готово у исто време Корнелије Ковач компоновао је и музику за представу *Башша сљезове боје*, премијерно играну у крагујевачком Народном позоришту 1972.

плочи *Записи о Титу / Борбена кантата* (Југотон 1981) у извођењу Симфонијског оркестра Радио-телевизије Загреб и Хора „Јожа Влаховић". На плочи *РКУД „Коло" Шибеник 1899–1969* (Југотон 1969) налази се и *Ој, соколе* Данила Данева. Вукдраговићева *Везиља слободе* снимљена је у извођењу солисткиње Ђурђевке Чакаревић, Мешовитог хора и Симфонијског оркестра уметничког ансамбла ЈНА, а диригент је Ангел Шурев (ПГП РТБ 1970). У колекцији од осам грамофонских плоча са заједничким називом *Родољубиве и револуционарне песме народа Југославије* (Дискос 1974), које изводи Уметнички ансамбл ЈНА, могу се чути „Болна лежи партизанка Мара" (означена као народна) у интерпретацији Тамаре Милетић и „Пјесма мртвих пролетера" коју казује Петар Банићевић. За песму „Ој, ђевојко, драгај душо моја" музику је компоновао Владимир Кос, а отпевао је Алфи Нипич, што се нашло, под називом *Ој драга дјевојко душо моја*, на једној страни синглице на чијем омоту је назив *Жута ружа* (ПГП РТБ 1975/1977). На плочи *Дођите другови моји и очи поиследајте* (ПГП РТБ 1975) за више Ћопићевих песама које је изабрала Лејла Манџука – „Везиља слободе", „Ој, вита јело зелена", „Пјесма грмечког партизана", „Колијевка", „Гроб у житу", „Ој, соколе" и друге – музику, аранжмане и соло бузуки потписао је и извео Лари Нанос Ристић, уз оркестар Саше Суботе и Студијски ансамбл Радио Београда. Неке од тих композиција заступљене су и на плочи *Са Ћопићем кроз башту сљезове боје* (Дискос 1976), такође са музиком Ларија Наноса. На плочи *Опомена 1941–1976.* (Југотон 1976), по избору Милана Стибора и са сонговима Антуна Петрушића, оркестром Златка Черњула, аранжера и диригента, снимљено је неколико револуционарних песама разних аутора, па и „Гроб у житу", коју интерпретирају Душко Валентић и Лана Голоб.[21] *Песма о Марији* Боривоја Поповића снимљена је на плочи *Хор „66 девојака" Шабац*, диригент је Бранко Ђурковић, пијанисткиња Весна Кршић, солисткиње Живка Јовановић и Јасмина Спајић (ПГП РТБ 1976). На плочи *Партизанска лирика* (ПГП РТБ 1980) све стихове, по избору Бранка Ћопића и Божидара Тимотијевића, говори Ћопић, па се то унеколико може сматрати и његовим антологијским избором: „Пјесма мртвих пролетера", „Колијевка", „Отац Грмеч", „Ој, ђевојко, драгај душо моја", „Балада о Здравку пролетеру", „Маргита дјевојка", „Гроб у житу", „Тихи гроб", „Херојева мајка", „Лика", „На Петровачкој цести", „Разговор с четом", „Ој, соколе", „Везиља слободе" и „Ој, вита јело зелена".[22]

21 Томе је претходило позоришно извођење: *Опомена – сценски приказ посвећен 30-годишњици ослобођења Југославије*, аутора Милана Стибора, у режији Божидара Смиљанића, са музиком Антуна Петрушића, премијеру је имала 1975. у Градском драмском казалишту Гавела у Загребу.

22 Винилска издања дела инспирисаних Ћопићевим насловима из овог поетског круга појављивала су се и после његове смрти. Таква је, на пример, плоча на којој су композиције Ивана Рупника *Пјесма мртвих пролетера / Химна мира* (ПГП РТБ 1988) у извођењу Мешовитог хора и Симфонијског оркестра уметничког ансамбла ЈНА.

Завршне напомене

У Други светски рат Ћопић је ушао као писац познат по причама у *Политици* и приповедним књигама награђеним престижним књижевним наградама, а из рата је изашао као општепознато име, између осталог захваљујући већ тада потврђеној податности његове писане речи за трајање у усменој комуникацији, фолклору, музици и на позорници. Потоње разгранавање непапирних лица Ћопићевог песништва из НОБ-а и о НОБ-у из 1940-их изузетно је и по обухвату медијских језика и форми, и по броју и разноврсности нових, аутентичних остварења, и по именима која су у томе учествовала. У културној свакодневици Југославије то песништво чуло се у сценским казивањима одраслих и деце, непознатих и познатих глумаца, па и врсних представника југословенског глумишта, за различиту публику, у различитим околностима и на различитим местима (од импровизованих ратних подијума, преко институција националног значаја, до, рецимо, Голог отока). Имајући у виду да је половином новембра 1944. почело редовно емитовање програма слободног Радио Београда, затим и других радио-станица, а да су Ћопићеви стихови одлазили у етар већ децембра исте године, тај медиј показао се као први, а задуго и најдоминантнији у поређењу са свим осталима којима су у послератном времену допирали до масовног аудиторијума у рецитативном облику, као драматизација и као музичко дело. Ћопићева лирика инспирисала је филмске и телевизијске редитеље и имала екранска обличја, телевизијска и кинематографска. Била је надахнуће композиторима чија су дела изводили аматерски и професионални ансамбли, оркестри и хорови, анонимни гласови и чувени солисти оперске сцене и певачи сасвим другачијег музичког опредељења и то, поново, за различиту публику, у различитим контекстима и облицима посредовања (концерти, радио, телевизија, грамофонска продукција). У најкраћем, Ћопићева партизанска поезија освојила је готово све моделе комуникације изван оног примарног, читалачког, и постала важан део историје југословенских медија, уметности и културе.

Иако интензитет трансмедијација овог сегмента Ћопићевог песништва није исти у све четири посматране деценије – добрим делом и зато што су му се у каснијим годинама придруживали нови песнички, прозни и драмски наслови који су такође привлачили такву пажњу – тај процес је доследно видљив у свим друштвено-културним етапама Југославије и, не смета подвући, најчешће је отпочињао одмах по појави првог издања појединих песама. Једно од могућих објашњења такве експанзивности и таквог континуитета може се позвати на истраживања културне политике социјалистичке Југославије, која је издаваштвом, концертима, фе-

стивалима, смотрама, аматерски и професионално организованим програмима, радијским и телевизијским емисијама, филмовима и другим начинима подстицала (и контролисала) демократизацију уметности.[23] Други могући приступ надовезује се на претходни, а склон је наглашавању тезе да је овде реч о поезији чије је тзв. оперативно служење официјелној идеологији препознато као праворерно, па отуда и укључено међу „библије неписмених", или оних које је било потребно политички подучити – како је истакнуто поводом Ћопићевих збирки *Ошьено рађање домовине* (1944), *Покољење за ūјесму сшворено* (1945), *Роса на бајонешима* (1946) и других (Merenik 2009: 130) – уопште, у системско промовисање (или инструментализацију) зарад остваривања државно-партијског императива величања тековина антифашистичке борбе, победе и револуције. По трећем, не и последњем могућем приступу, подједнаку, а можда и пресуднију улогу у појављивању Ћопићевих партизанских стихова у више десетина најразличитијих интерпретација, композиција и адаптација, имала је индивидуална осетљивост свих које је та поезија привукла – и у смислу уживања у њеној песничкој експресивности и сугестивности, и у смислу слуха за очит или скривен трансмедијални потенцијал као њено унутарње својство. И као што је та тема отворена за истраживање, тако су и природа и значај онога што је проистекло из поменуте осетљивости отворена подручја за музикологе, театрологе, културологе, познаваоце кинематографије, теорије, историје и естетике масовних медија, и све остале позване да га осветле.

Пошто доказивање неопходности таквих студија с једне стране делује сувишно, а с друге – „прети" да постане посебан чланак, издвојићемо тек неколико проблемских поља и разлога због којих би се на њима ваљало задржати. Рецимо, подстицајан импулс за темељито испитивање удела Ћопићеве поезије у заснивању и развијању појединих радио-емисија могла би бити чињеница да су сва његова дела која су се од 1944. чула у *Књижевном ūрилоīу* Радио Београда,[24] допринела покретању и идентитету емисије која је за кратко време постала „институционално језгро будућих програма културе и уметности Радио Београда", и којом се у послератном времену обновило српско радио-драмско стваралаштво (Јокић

23 Премда су оцене о успеху те намере каткад указивале и на промашен или недовољно успео концепт – како то, примера ради, показује дискусија из 1957. о улози радиостаница у афирмисању југословенске уметничке музике на коју је публика реаговала негодовањем (Vesić 2023: 16) – такво настојање, проистекло из убеђења да култура јесте главни генератор напретка, остало је трајно обележје датог времена.

24 Током 1940-их, то су, осим поезије, и бројне приче, драматизоване за радио неретко у години у којој су и објављене: „Мајка из Глувог Дола" 1944; „Издајник" 1945; „Коњоводац и дијете" 1945; „Пушачка прича" 1946; „Варцар Мркоњић" 1946; „Како се Смиљана насмијала" 1947; „Мајор Баук" 1947; „Мајка Миља" 1948; „Братимљење у планини" 1948...

2008: 32). Поводом истраживања односа Ћопићеве поезије и сцене вреди истаћи да уз увек добродошла разматрања драмског потенцијала песништва, појединачних решења редитеља, глумаца и свих других учесника у стварању позоришног дела, специфичности интерпретирања, функције и рецепције лирике у окриљу ратног, партизанског театра (митинга, усмених новина, приредби), који је обједињавао уметнички чин/занос и политичку акцију/агитацију, постоји и мноштво других аналитички изазовних аспеката. Издвојићемо два: сва јавна солистичка рецитовања Ћопићевих стихова уписују његово име у традицију нарочитог сценског израза познатог и као *уīризорен īовор*, а сва хорска рецитовања уписују га у историју посебног уметничког рода окренутог неговању уметности говорне полифоније, рода који је, осим у позоришту, у првим послератним годинама постојао и на Радио Београду, где је, након богате предратне праксе, начинио само „још један ситни, уморни корак", и потом ишчезао (Stefanović 1974: 20–23). Истраживање судбине Ћопићеве поезије у екранским уметностима / кинематографији, најдиректније намеће филм *Гроб у жиīу* Пурише Ђорђевића који – било да се прихвата као „филмска поема" сврстана међу десет најбољих остварења документарне продукције Застава филма у датој години (Вучо 1951: 16), било као доказ дилетантизма антипоета, због чега делује као „увредљива и груба илустрација једног свијета, који је искључива својина читача лирике" (Raspor 1957: 10) – и даље остаје једно од првих филмских читања Ћопићевих стихова, па и једно од првих стављања поезије уопште у фокус послератне југословенске кинематографије.

Коначно, истраживање веза Ћопићевих песама и музике проблемски је вишеструко комплексно подручје и када се ограничава на опште сагледавање сусрета двеју уметности, и када је усмерено на конкретна музичка остварења, њихову природу, рецепцију и место у историји југословенске музике, и када се тиче дијалога овог песника и индивидуалних композиторских израза, и када се усредсређује на политички, друштвени и културни амбијент у ком су се таква дела појављивала... Остане ли се само на овом последњем, помаља се низ недоумица, па и она о разлозима и исходима продора Ћопићеве партизанске лирике у популарну/забавну музику током 1970-их, а што илуструје рок-поема *1941.* Корнелија Ковача и *Корни īрūīе*, или оно што је понудио Лари Нанос (препознатљив по „грчком мелосу", који је, као и „мексикански" и „италијански", у социјалистичкој Југославији имао своју публику), направивши, рецимо, од „Гроба у житу" бит-баладу која је обећавала да ће постати хит младих – како стоји у непотписаном тексту на омоту плоче *Дођиīе друīови моји и очи īоīледајīе*... Без обзира на то да ли ће та појава бити објашњавана фасцинираношћу Ћопићевом поезијом, или ће радије бити подвучена спремност композитора и

музичара да подрже партијски „лансиран“ модно-музички тренд „Лепо стоји партизанска блуза“, који је почетком 1970-их проистекао из потребе југословенских власти да повежу идеје НОБ-а и социјалистичке револуције са новостасалим генерацијама, између осталог и подстицањем музичког израза који би им могао бити близак,[25] или ће у средишту имати било коју другу тезу, извесно је да је сама различитост стваралачких (композиторских и извођачких) сензибилитета уводила дату лирику у жанровски, инструментално, вокално, интерпретативно, медијски и слушалачки посебне светове.

Остављајући све то, и мноштво других тема, за неке наредне студије, овај чланак у основи је настојао да подсети на део разлога због којих је Бранко Ћопић био и остао књижевни и културолошки феномен. И мада представљање свих „превода“ његове партизанске поезије на другачије уметничке и медијске језике, а тако и свих дела инспирисаних њеном поетском снагом, није завршено, и на основу понуђене скице јасно је да све побројано сведочи, у најмањем, о негда изузетном положају и самог писца и његовог песништва унутар једне културе, а онда и о снажној вишедеценијској узајамности: колико је Ћопић обележио културни простор у ком је живео, толико је тај исти простор стварао представу о њему, и умножавао моделе трајања и исказивања његових стихова.

Какав је однос данашње уметничке, медијске и културне сцене према томе, и може ли та сцена, после неколико деценија паузе, обновити слух за тај део Ћопићевог песничког искуства, одмаћи се од читања које га своди на временски и идеолошки омеђено и исцрпено песништво, и, напослетку може ли у њему пронаћи изазов за властиту креативност – за сада је питање без одговора.[26]

---

25 Пројекат „Лепо стоји партизанска блуза“ био је резултат потребе тадашње власти да успостави контролу над младима којима су од социјалистичке идеологије привлачнији били рокенрол, светске поп / рок-иконе, а онда и фармерке, „вијетнамке“ и друга одећа, често са нашивеним страним (америчким) ознакама. Државна кампања покренута је на два фронта: гардероба и модни додаци дизајнерки Ане Марије Цар и Загорке Стојановић, у изради конфекције „Клуз“, промовисали су партизанску униформу као лепшу и бољу, а надасве родољубиву опцију, док су композитори, музичари, певачи нудили нове аранжмане партизанских песама и нове композиције на стихове посвећене борби, револуцији и Титу. Мада то није захватило само рок музику, ту је био најизражајнији компромис свих спремних да рокенрол – суштински субверзиван према ауторитетима и идеолошким доктринама – учине, не без разлога и надокнаде, сарадником државе и система (в. више у: Vučetić 2012).

26 Повремена присутност те поезије у савременом уметничком контексту – на пример у представи *Није то црвена, то је крв!* Бојана Ђорђева, са премијером у београдском Центру за културну деконтаминацију 2014, у којој су се нашли и одломци „Пјесме мртвих пролетера“ – указује на изоловану спремност малобројних.

Литература

Анагности, Павле. „Кремирани посмртни остаци Крешимира Барановића“. *Борба*, 20. 9. 1975: 8.

Булајић, Стеван. „Говорити аргументима. Идеолошки ’клистири’ Неће Парежанина“. *Књижевне новине*, 16. 7. 1971: 9.

Бурић, Радомир. „Погибија трију сестара“. *Борба*, 20. 3. 1973: 9.

Вученовић, Тамара. „Продукција радиофонских и драмских дела Радио Београда: стваралаштво Бранка Ћопића“. *Бранко Ћопић*. Ур. Александра Вранеш. Вишеград: Андрићев институт, 2016. 321–335.

Вучо, Александар. „Успеси ’Застава’ филма, предузећа Југословенске армије“. *Борба*, 22. 12. 1951: 16.

Давичо, Оскар. „О поезији Бранка Ћопића“. *Борба*, 15. 3. 1945: 2.

Данојлић, Милован. „Свеци и тропари“. *Борба*, 31. 5. 1969: 9.

Допуђа, Јелена. „Партизанске и друге народне игре у Народноослободилачкој борби на територији Босне и Херцеговине“. *Зборник радова Етнографског института САН*, 3 (1960): 231–279.

Ђорђевић Белић, Смиљана и Пандуревић, Јеленка. „Фолклор народноослободилачке борбе (НОБ-а): изазов постсоцијалистичке и постјугословенске хуманистике“. *Књижевна историја*, 53/174 (2021): 163–185.

Зуковић, Љубомир. „Партизанска народна песма“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 29. 1 (1981): 17–25.

Исаковић, Антоније. „Записи о Бранку“. *Бранку Ћопићу 26. марта 1985*. Београд: б. и., 1985. 13–27.

Јовашевић, Драгољуб Д. „Мелографија песама народноослободилачке борбе“. *Зборник радова Народног музеја Чачак* 9 (1978): 221–292 [19].

Јокић, Мирослав. *Историја радиофоније у три епохе. Трећа епоха: магнетофонска револуција* (*1944/49–2004*). Београд: Радио-телевизија Србије, 2008.

Кнежевић, Саша. „Фолклорни обрасци у партизанским пјесмама и причама Бранка Ћопића“. *45. Научни састанак слависта у Вукове дане: Књижевна традиција и српска књижевност 20. века* (2016): 60–77.

Кнежевић, Саша. „Наивно читање Ћопићеве партизанске лирике“. *Детињство*, 49. 1 (2023): 54–62.

Мајсторовић, Божо. „Поклици са носила“. *Борба*, 22. 7. 1978: 15.

Марјановић, Јоцо. „Раме уз раме са борцима Шесте крајишке НОУ бригаде“. *Шеста крајишка НОУ бригада – ратна сјећања*. Ур. Саво Поповић. Београд: Градски одбор СУБНОР-а, 1985. 157–159.

Милошевић, Предраг. „Савремена српска музика“. *Летопис Матице српске*, 120. 356. 3 (1946): 199–207.

Недељковић, Душан. „Прилог проучавању законитости развитка нашег народног певања у периоду народне револуције, ослободилачког рата и изградње социјализма Југославије“. *Зборник радова Етнографског института САН*, 3 (1960): 39–167.

Петковић, Данијела. *Огледи о фолклору у периодици XX века*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2024.

Полић, Страхиња. „На Вучовом трагу – утицаји авангарде на Ћопићеву послератну поезију". *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 71. 2 (2023): 559–572.

Станић, Стеван. „Ој Дрвару трипут си горио...". *Борба*, 25. 5. 1974: 5.

Стојковић, Живан. „Културна панорама Лесковца IV. Културне активности у првој послератној години". *Лесковачки зборник*, IV (2011): 173–190.

Тодоровић, Драгана. *Музичко-педагошка и уметничка делатност Боривоја Пајовића – улога, значај и допринос музичком образовању и култури у Србији у другој половини 20. века*. Докторска дисертација. Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2022.

Ћопић, Бранко. „Ништа нисам дотјеривао". Разговор водио Милош Јевтић. *Борба*, 19. 8. 1981: 8.

Ћопић, Бранко. *Кујем своју жицу. Интервјуи и архивски документи*. Прир. Олга Красић Марјановић. Београд: Службени гласник, 2017.

Хофман, Иван. „'Школа социјализма' – образовање и васпитање југословенске омладине на радним акцијама 1946–1951". *Токови историје*, 1 (2013): 203–230.

Чолић-Биљановски, Драгана. *Позоришни живот на Голом отоку (1949–1954)*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994.

Шаранчић Чутура, Снежана. *Бранко Ћопић – дијалог с традицијом. Усмена књижевност у делима за децу и омладину Бранка Ћопића*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2013.

*

Afrić, Vjeko. „Partizanska pozornica". *Bosanski Petrovac u NOB. Zbornik sjećanja*, knj. 5. Bosanski Petrovac: Opštinski odbor SUBNOR-a, 1974. 223–227.

Aparac, Luka. „Partizanska kazališta u Slavoniji". *Dani Hvarskog kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 10. 1 (1983): 205–228.

Banjac, Mira. „Sreća je igrati tuđu sudbinu". Intervju vodio Miodrag Kujundžić. *Scena*, 21. 5 (1985): 192–212.

Bezić-Božanić, Nevenka. „Kultura u narodnooslobodilačkoj borbi Dalmacije". *Mogućnosti*, 28. 8–10 (1981): 739–834.

Bezić-Božanić, Nevenka. „Kazalište NOB-a na području Splita i srednjodalmatinskih otoka". *Dani Hvarskog kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 10. 1 (1983): 229–247.

Bombardelli, Silvije. „Prilozi izučavanju muzike u NOB". *Mogućnosti*, 28. 8–10 (1981): 919–938.

Bombardelli, Silvije. „Od mora do Durmitora. Skica za partizansku (auto) biografiju (fragmenti iz bilježaka) ". *Muzika i muzičari u NOB. Zbornik sjećanja*. Ur. Andrija Tomašek. Beograd: Savez organizacija kompozi-

tora Jugoslavije – Savez udruženja muzičkih umetnika Jugoslavije – Savez udruženja muzičkih pedagoga Jugoslavije – Savez udruženja orkestarskih umetnika Jugoslavije – Savez organizacija radnika estradnih umetnosti Jugoslavije, 1982. 36–59.

Borozan, Braslav. „Prilog izučavanju kazališta u narodnooslobodilačkoj borbi Dalmacije". *Mogućnosti*, 28. 8–10 (1981): 903–918.

Bošković-Stulli, Maja. „Bilješke o narodnoj pjesmi iz oslobodilačkog rata". *Republika*, 7–8 (1953): 676–682.

Bošković-Stulli, Maja. „Narodna poezija naše oslobodilačke borbe kao problem savremenog folklornog stvaralaštva". *Zbornik radova Etnografskog instituta SAN*, 3 (1960): 393–424.

Čabo-Cinotti, Cela. „Kulturno-prosvjetni rad u brigadi". *Druga dalmatinska proleterska brigada*. Split: Institut za historiju radničkog pokreta Dalmacije, 1982. 431–458.

Fehratović, Jahja i Lukač-Zoranić, Amela. „Ratna i poratna revolucionarna poezija u Jugoslaviji između šablonskog pjesništva i originalnih poetika". *Sarajevski filološki susreti*, II (2016): 190–215.

Galic, Ljudevit. *Glumčeva ratna zapamćenja*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1987.

Hećimović, Branko. *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980. Knjiga prva. Repertoari kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta*. Zagreb: Globus – JAZU, 1990.

Hercigonja, Nikola. „[Iako distanca nije više mala...] ". *Muzika i muzičari u NOB. Zbornik sjećanja*. Ur. Andrija Tomašek. Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije – Savez udruženja muzičkih umetnika Jugoslavije – Savez udruženja muzičkih pedagoga Jugoslavije – Savez udruženja orkestarskih umetnika Jugoslavije – Savez organizacija radnika estradnih umetnosti Jugoslavije, 1982. 152–263.

Hribar Ožegović, Maja. *Kazališna djelatnost u Jugoslaviji za vrijeme NOB-a*. Doktorska disertacija. Zagreb, 1966.

Iveković, Mladen. *Hrvatska lijeva inteligencija 1918–1945. Druga knjiga 1941–1945*. Zagreb: Naprijed, 1970.

Jurković, Marijan. „Izvještaj sekretara podnesen 7. IV 1946. na redovnoj glavnoj godišnjoj skupštini Društva za kulturnu saradnju Hrvatske sa SSSR u Zagrebu za prvih devet mjeseci rada". *Културна политика Југославије 1945–1952. Зборник докумената*, књига 2. Ур. Бранка Докнић, Милић Ф. Петровић, Иван Хофман. Београд: Архив Југославије, 2009. 278–282.

Kandić, Boris. „Zvučne slike Bosne u djelu Vlade Miloševića". *Putevi*, 5 (1968): 440–468.

Kovačević, Krešimir. *Leksikon jugoslavenske muzike I–II*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža", 1984.

Maksimović Šašić, Irina. „Prilog obeležavanju jubileja. Pregled zvučne arhivske građe Zlatana Vaude u Fonoteci Radio Beograda". *Slovenika*, 9 (2023): 139–179.

Maštrović, Tihomil. „Građa za prvu poratnu kazališnu povijest Zadra". *Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU*, 9. 27–28 (1983): 59–72.

Merenik, Lidija. „Kultura zaborava. Jugoslovenska umetnost i kulturna politika oko 1945. i njena sudbina pola veka kasnije na primeru portreta Josipa Broza Tita". *Kultura sjećanja: 1945. Povijesni lomovi i svladavanje prošlosti*. Zagreb: Disput, 2009. 127–139.

Mirić, Tihomir. „[Odmah po oslobođenju Beograda...]". *Muzika i muzičari u NOB. Zbornik sjećanja*. Ur. Andrija Tomašek. Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije – Savez udruženja muzičkih umetnika Jugoslavije – Savez udruženja muzičkih pedagoga Jugoslavije – Savez udruženja orkestarskih umetnika Jugoslavije – Savez organizacija radnika estradnih umetnosti Jugoslavije, 1982. 249–250.

Peričić, Vlastimir. *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta, 1969.

Pintar, Marijana. „Djelovanje Josipa Vrhovskog s posebnim osvrtom na varaždinsko razdoblje". *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin*, 19 (2008): 68–74.

Raspor, Vicko. „Poetično u dokumentarnom (kratkometražni filmovi o Goranu i o pticama)". *Književne novine*, 20. 1. 1957: 10.

Rodić, Milivoj. *Narodna poezija revolucionarnih epoha kao književni fenomen*. Beograd: Svet knjige, 2005.

Sabljak, Tomislav. „Popis građe Scene revolucije". *Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU*, 9. 27–28 (1983): 56–58.

Stefanović, Pavle. „O horskoj recitaciji kao posebnom umetničkom rodu". *Poezija i scena*. Ur. Ivan Rastegorac. Beograd: Centar za kulturu i umetnost Radničkog univerziteta „Đuro Salaj", 1974. 20–23.

Vesić, Ivana. „Demokratizacija kulture u FNR/SFR Jugoslaviji u teoriji i praksi: slučaj Muzičke omladine Jugoslavije (1954–1991)". *Umetnost za pionire, mlade radnike i brigadire. O aktivnostima Muzičke omladine Jugoslavije (1954–1991)*. Ur. Ivana Vesić. Beograd – Ljubljana: Muzikološki institut SANU – Filozofski fakultet, 2023. 11–60.

Vidić, Adrijana. „Književnost NOB-a u čitankama za osnovnu školu: pojava, trajanje i nestanak". *Modernizam i avangarda u jugoslovenskom kontekstu*. Ur. Biljana Andonovska, Tomislav Brlek i Adrijana Vidić. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2021. 125–152.

Volk, Petar. *Pozorišni život u Srbiji 1944–1985*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti, 1990.

Vučetić, Radina. *Koka-kola socijalizam. Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.

Zlatić, Slavko. „[Pred završetak klasične gimnazije u Kopru...]". *Muzika i muzičari u NOB. Zbornik sjećanja*. Ur. Andrija Tomašek. Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije – Savez udruženja muzičkih umetnika Jugoslavije – Savez udruženja muzičkih pedagoga Jugoslavije – Savez udruženja orkestarskih umetnika Jugoslavije – Savez organizacija radnika estradnih umetnosti Jugoslavije, 1982. 360–363.

Snežana Šarančić Čutura

The Partisan Poetry of Branko Ćopić in the Space of Stage, Music, Radio, Television and Film
(selective data from the 40s to the beginning of the 80s of the XX century)

Summary

The article provides a selection of data on the presence of Branko Ćopić's poetry from the 1940s, which is thematically focused on the national liberation struggle (NLS) days and the partisan struggle (along with several examples of the country's post-war reconstruction) in the artistic, media and cultural space of Yugoslavia. Sketching the echoes of individual songs such as "Young Mara", "Song of the Dead Proletarians", "Embroidery of Freedom", "Grave in Wheat", "Hero's Mother", "On the Petrovac Road", "Conversation with the Troop", "Oi, Falcons", "Maria na Prokosi", "With Ten Nails", "A Message to the Gray Gentleman", "Patrolmen" („Омладинка Мара", „Пјесма мртвих пролетера", „Везиља слободе", „Гроб у житу", „Херојева мајка", „На Петровачкој цести", „Разговор с четом", „Ој, соколе", „Марија на Пркосима", „Са десет ноката", „Порука сивом господину", „Патролције") and others – in music, theater, "live" stage, on film, radio, television and in gramophone production, as well as the sketching of different practices of transmission, interpretation, transposition, dramatization, adaptation, screen adaptation, staging and performance, is limited to the time from the years of the Second World War to the beginning of the 1980s. In the cultural practice of Yugoslavia, transmediations of that Ćopić's poetic experience lived with varying intensity, but consistently in all four observed decades, starting with the war days, in which these verses were part of partisan cultural and artistic programs in recitative (soloist and choral) and dramatized form, as well as in the form of musical works, which largely heralded the later transmedia expansion. The extraordinary reflex of Ćopić's poetry in Yugoslav music is indicated by the number of composer names (of different generations and creative physiognomy) that it attracted: Ivan Matetić Ronjgov, Silvije Bombardeli, Milan Prebanda, Emil Koseto, Marko Tajčević, Milan Ristić, Milo Asić, Stanojlo Rajičić, Slavko Zlatić, Ivo Lhotka Kalinski, Josip Kaplan, Ivan Rupnik, Mihailo Vukdragović, Ljubica Marić, Vlado Milošević, Danilo Danev, Krsto Odak, Krešimir Baranović, Nikola Petin, Borivoje Popović, Dragutin Čolić, Kornelije Kovač and others. The inclusion of Ćopić's verses in their works implies different musical forms ("popevka", cantata, choral composition, symphonic suite, melodrama, rock poem...), different performers (ensembles, choirs, orchestras and soloists, both anonymous and famous representatives of the opera scene, but also singers of completely different musical orientation), different media presentation (radio, television, concerts, gramophone records), and different audiences (children and adults; fans of classical and popular music). From the end of the Second World War onwards, Ćopić's partisan poetry was part of the radio scheme of many Yugoslav stations, from which it was broadcast in recitative, dramatized and musical form (as a composer's work). At the same time, her stage life lasted, and again, in the most different places and in the most different circumstances, both in the interpretation of children and adults, (un)known actors and excellent representatives of the Yugoslav theater. Finally, as an inspiration to film and television directors, finally, as an inspiration for film and television directors, Ćopić's partisan lyrics had several screen appearances in TV shows and cinematography. With selective data on the share of Ćopić's poetry in individual creative biographies and Yugoslav media and

arts, an attempt was made to shape a reminder of the former ear for transmedia potential as an internal property of given poems (which, in later times and a different ideological climate and perception of value, lost such a form of attractiveness and general visibility in the public space) and a reminder of the disparity of their non-paper faces as one of the indicators of an exceptional position and the writer himself and his work within one culture.

Key words: Branko Ćopić, partisan lyrics, the national liberation struggle (NLS), transmediation, culture of Yugoslavia

Примљено: 6. 6. 2025.
Прихваћено: 1. 7. 2026.

Оцене, прикази, белешке

ORCID 0000-0003-0570-9900
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.18

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
научни приказ
821.163.41.09 Коцић З.(049.32)

Бојана СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ

bojana.shine@gmail.com

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

ПЕСНИК КАО ИНСТРУМЕНТ БОЖЈЕГ СТВАРАЊА

(*Поетика Злате Коцић*. Ур. Светлана Шеатовић и Александра Секулић. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 2026, 258 стр.)

Седамнаести по реду зборник поетичких истраживања новије и савремене српске поезије посвећен је аналитичком тумачењу поетике Злате Коцић (1950), једне од најзначајнијих и највише награђиваних српских песникиња, из пера једанаест угледних истраживача. Реч је превасходно о поезији која припада тзв. језикотворној традицији српског песништва, која се може пратити од Његоша и Симе Милутиновића Сарајлије, преко Кодера и Костића, као и авангардних песника Момчила Настасијевића, Станислава Винавера и Десимира Благојевића, све до Алека Вукадиновића и Милосава Тешића, да се ту зауставимо.

Зборник је условно подељен на три тематске целине које се међусобно прожимају: у првом делу су радови општепоетичке природе; у другом се разматрају питања аутопоетике саме песникиње и испитивање одређених тема, симбола и њихових значењских импликација, док је трећи део посвећен углавном карактеристичним проблемима и појединачним збиркама Злате Коцић, имајући у виду њену целовиту развојну поетику.

Везу са старијом традицијом српског песништва и томе примереним језиком, стилом, лексемама, морфосинтаксом и херметизмом уочио је својевремено Миодраг Павловић, поредећи нашу песникињу са Костићевим звучним, заумним визијама. Матерња мелодија, и музика уопште, повезује Злату Коцић са српским неосимболистима и сугерише смисао кроз звучне слике, речи које песникиња доживљава као ваздушне фреске, како гласи наслов једне од њених најбољих збирки. Архаизација, патинизација, стварање неологизама и вишезначна игра речима, пропитивање жанровских одлика лирике, прозе и драме повезују је, с друге стране, с ауторима

авангарде, српске али и светске, посебно руске, па је интертекстуална компонента у њеном делу, како је то уочило више аутора, веома продуктивна. Ова компонента заступљена је и у сфери експлицитне и имплицитне цитатности, што Злату Коцић несумњиво доводи у везу с постмодерним тенденцијама и поступцима (архаизација, патинизација, псеудоимитација, деконструкција).

У првој целини груписани су радови академика проф. др Јована Делића, проф. др Горана Радоњића, проф. др Александра Милановића и др Јелене Милић. У прилогу „Ауторски пјеснички избор као аутопоетички систем знакова и сугестија" др Јован Делић позабавио се периодизацијом стваралаштва Злате Коцић из њеног последњег избора *Сунчева харфа* (2024), која се успоставља како између појединих збирки, тако и самих песама. Претходна три избора Делић види више као одређена песникињина тематска усмерења, док је *Сунчана харфа* у том погледу целовита, и прати својеврсну периодизацију њеног стваралаштва од 1977. до 2020. године. Ту Делић успоставља три фазе развоја и система вредновања досадашње поезије Злате Коцић, на које, по његовом мишљењу, указује и сама песникиња. Наиме, велика је разлика између њених збирки *Ребро* из прве фазе, *Лазареве лестӣве* из друге и рецимо *Бело ӣуле* из трећег раздобља. Од првих до последњих збирки песникиња обликује космички аспект свога песништва и везу између овостраног и оностраног, захваљујући својеврсној *фисији речи*. Делић такође наводи бројне интертекстуалне и интермедијалне везе са домаћом и светском, посебно руском традицијом, која је ауторки, као врсном преводиоцу с тога језика, изузетно блиска.

Метафорички наслов рада Горана Радоњића „Висећи ход Злате Коцић од гласних жица до музике сфера" убедљивим аналитичким поступком исцртава пут лирске јунакиње ка уздизању душе, односно поезије, што се постиже углавном реализацијом метафоре и поређења. Тако је песникиња, као код Платона, инструмент Божјег стварања, део Божје свеопште мелодије, а и ово се постиже различитим дијалозима са домаћом и светском песничком традицијом, од старих средњовековних и предвуковских песника, до првака руске авангарде. Аутор посебно истиче метафору гласних жица, па су говорни органи доведени у везу са музичким инструментима: „Тематизујући саму поезију и пјевање Злата Коцић шири распон од земље до неба, од гласних жица до музике сфера" (стр. 37). На примеру већег броја песама из различитих фаза стварања, Радоњић рефлектује саму песму и певање, као аутентични начин досезања Бога.

Текстови Александра Милановића увек привлаче особиту пажњу због инвентивних лингвостилистичких анализа које се не односе само на формалне, већ и на значењске аспекте неког песника. Под насловом „Комплексност песничког гласа Злате Коцић" Милановић износи да ауторка у својим збиркама остварује својеврсну

хибридизацију песничког језика на свим граматичким нивоима и стилско-језичким традицијама: од фолклорног језика и сврљишког дијалекта, преко српскословенског, рускословенског и руског, славеносрпског, све до савременог али архаизованог језика, што се постиже својеврсним премештањем речи у реченици. Рад је утолико драгоценији што се говори о свим врстама речи и индивидуалним језикотворним лексемама (сложенице, полусложенице). Посебна се пажња обраћа двема врстама речи које у нашем језику, па ни у поезији – нису посебно фреквентне. То су глаголски прилог садашњи и особито глаголски прилог прошли, што је користио и Момчило Настасијевић подаривши својој поезију авангардну кондензованост. Од савремених песника овај облик присутан је у поезији Борислава Радовића.

У раду др Јелене Милић „Заврти до смрти: искуство модернитета у поезији Злате Коцић" нагласак је на хронотопима града, тела и круга, и начину на који флуидни лирски субјект гради својеврсни наратив модернитета. Из збирке у збирку ауторка групише исте идеје и форме око других мотива и егзистенцијалних ситуација, креирајући искуство модернитета нагласком на метафори круга, кружнице, односа центра и маргине.

Средишњи део зборника чине радови проф. др Сање Париповић Крчмар („Поезија као завојница: посао песме Злате Коцић"), др Јане Алексић („Осми дан стварања: аутопоетичка мисао Злате Коцић"), мр Марка Паовице („Значења индивидуалних симбола у поезији Злате Коцић") и др Милене Кулић („Лирска драма Злате Коцић: *Осми дан* као синтеза лирике и драме"). У првом раду анализују се аутопоетички ставови Злате Коцић у књигама лирско-есејистичке прозе *Полоī* и *Простӣр душе*. Термин *завојница* представља еквивалент поезији, и С. Париповић Крчмар га разматра у спектру разноликих значења. Отуд проистиче и уздизање, усхођење спиралним лествама спознаје, које омогућава сферичност живота. Своју оперативност, како тврди ауторка, овај термин или принцип завојитости, задобија и на плану структурног уређења песничких књига, у поступку повезивања песама у циклусе, што је фундаментална потреба песникињиног стваралачког умећа, о којој је у више наврата сама јавно посведочила, што кроз разговоре и говоре приликом уручивања неке награде, што у записима и есејима.

И др Јана Алексић пажњу посвећује аутопоетичким исказима Злате Коцић, не само из поменуте две књиге, посебно из *Простӣора душе*, већ и из бројних интервјуа и пригодних говора. Значајно је што ауторка текста песникињу повезује са Момчилом Настасијевићем и особито Исидором Секулић, и њеним изједначавањем песника и светитеља. *Осми дан* тако представља будуће вечно време и за Бога и за човека. Ауторка пропитује висок степен ауторефлексивности стваралачког песничког чина и продубљује идеју о крајњим

исходима песничког стваралаштва ка осмом дану, или веку, као животу будућег века. Злата Коцић велику пажњу посвећује речима као траговима неизрецивог и зато је у њеној поезији препозната хиперреалност речи и језичког поретка, то јест структуре у којој је реч ситуирана.

Мр Марко Паовица написао је један од најзапаженијих радова о индивидуалним симболима у поезији Злате Коцић, од ког би могла настати и занимљива монографска публикација. Песникињини симболи долазе тако из три сфере: фолклорно-митолошке, односно локално-сврљишке, религиозно-православне и ерудитне, научне провенијенције – они су, додуше и најређи. Сваки од уврштених симбола прво је истумачен или одређен аутопоетичким наводима саме песникиње, а потом поткрепљен примерима, стиховима из једне или више песничких збирки Злате Коцић (јаје, Биберче, кладенац, Лазар, круг, итд.). Они су вишезначни и универзални захваљујући најфинијем песничком ткању и опализацији различитих језичких решења.

Прилог др Милене Кулић важан је допринос жанровском одређењу текстова и збирки Злате Коцић јер се анализују драматуршки потенцијали књиге *Осми дан*, односно на који начин лирски говор субјекта функционише као монолог лирске драме. М. Кулић је и назива лирском драмом, у чему такође видимо синкретичке, авангардне и мултимедијалне аспекте поетике Злате Коцић. Ту се умешно анализују елементи модерне драме, која свакако преовлађује над традиционалним драмским говором.

Коначно, у трећем одељку налазе се радови проф. др Данице Андрејевић („Имагинација светлости у поезији Злате Коцић“), др Александре Пауновић („Антимодерна модерност у *Лазаревим лествама* Злате Коцић“) и др Александре Секулић („Грумен поезије: земља и заземљења Злате Коцић“). Проф. Андрејевић проналази значајне везе између смисла светлости код наше песникиње, Јована Дучића и Десанке Максимовић, као претходника, све до Миодрага Павловића и имагинације сјаја и сунца. По Д. Андрејевић, „Злата Коцић припада, наравно, тихим песницима, и то тиховање везано је и за световни и за духовни карактер њене поезије. Феномени природе задивљују песникињу која, познајући мрак, ипак бира сунчану страну света“ (208).

У раду др Александре Пауновић посебна пажња посвећује се филозофским постулатима А. Компањона, фигуралности лествица и текстуалности белине и папира, имајући у виду тежишта модерности најзначајнијег дела Злате Коцић, спева *Лазареве лествe.* Суочавајући се с миленијумским нихилизмом, она га песнички пориче. Овај спев резултат је укрштаја широког круга српских песника 20. века, који дугују византијској и хришћанско-православној инспи-

рацији, и митопоетске традиције матерње мелодије, односно рајске арије из паганских наслага културе.

Коначно, др Александра Секулић испитује многоликост теме земље у песништву Злате Коцић. Особито у збирци *Грумен* (2020), кроз различите циклусе збирке раслојава се и метафизичка сложеност песничког бића и духовног стремљења. Фигура земље, првобитно схваћене као човеков свет, али и земље у свим другим значењским димензијама, исказаним метафоричким или метонимијским сликама, једна је од најважнијих за духовни хоризонт збирке *Земља*. Ова се тема растаче и уједно усложњава од песме до песме и од циклуса до циклуса, чиме се потврђује мисао о свесној архитектоници збирки Злате Коцић.

Најновији зборник добитнице награде „Јован Дучић“ и „Десанка Максимовић“ изванредан је допринос поетичким истраживањима ове сложене поезије и њене рецепције, која је, како готово сви истичу, тешка и херметична обичном читаоцу. Човек је, према нашој песникињи, увек у рачвама супротносмерних силница. Он је с једне стране потукач и бегунац, а с друге столпник који, будући и сам једним делом чудо, учествује у Божјем стваралачком чину, који ствара „тајни модел света“. Насупрот свету калежи и пропадљивог стоји људска кост која, као код Павловића или Попе, сажима земно и небеско, човека и човечицу из збирке *Ребро*, те спроводнице земне енергије ка божанском и вечном.

ORCID: 0009-0002-2057-3116
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.19

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
научни приказ
821.163.41.09 Станковић Б.(049.32)

Вељко С. ИВАНОВИЋ

veljkoivanoviic@gmail.com

Институт за књижевност
и уметност, Београд

УХВАТИТИ ОДЛЕТЕЛУ ПТИЦУ

(Robert Hodel. *Ranjav i željan: Borisav Stanković – život i delo*. Priredila i prevela s nemačkog Mina Đurić. Beograd: Laguna, 2024, 364 стр.)

Академско изучавање стваралачких биографија, по логици и методологији самих истраживања, значи најнепосредније упознавање са животом и делом издвојеног аутора. Ово труистичко одређење применљиво на стваралачке биографије било којег писца, као да, ипак, позива на додатно преиспитивање уколико се суочавамо са новим славистичким студијама које носе издвојен имаголошки печат. Изучавани аутор је дубоке националне, по сопственом одређењу и – „балканске" свести, увек отвореног поља истраживања читавог ареала који обухвата балкански језички савез, византијску и османлијску прошлост у словенској крви – и, на другој страни, истраживач је познато име немачке славистике, то јест вишедеценијски професор на Институту за славистику Универзитета у Хамбургу, инострани члан Српске академије наука и уметности и почасни члан Српског књижевног друштва, Роберт Ходел. Његово дело о животу и раду Борисава Станковића представљено је српској публици као резултат превода и приређивања Мине Ђурић, ванредне професорке Српске књижевности 20. века на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима.

Стваралачка биографија Борисава Станковића, под насловом из забелешки пишчевог газда-Младена, *Рањав и жељан*, превод је текста "Leben und Werk des Schriftstellers Bora Stanković". Ходелов осврт на живот и дело нашег писца из Врања представља уводни део књиге која је немачкој средини репрезентовала избор из Станковићевог опуса: *Erzählungen vom Balkan: Ausgewählt, eingeleitet und aus dem Serbischen übersetzt von Robert Hodel*. Ова књига, то јест, целина из које се сама биографија издваја, појавила се на немачком говорном подручју у септембру 2022. године, у издању лајпцишке издавачке установе важне за репрезентацију српске књижевности, Leipziger Literaturverlag. Отприлике две године касније књига је из-

двојена као Станковићева стваралачка биографија и пред нашом публиком и истраживачком јавношћу.

Наравно, Ходелово бављење Бором Станковићем прикључује се његовим изучавањима и превођењима других наших писаца, међу којима су се нашли Андрић, Драгослав Михаиловић, Момчило Настасијевић, као и други српски модернисти. Оно што се посебно издваја као важан пишчев траг у изучавањима, и што, подједнако, указује велику част српској култури пред међународном књижевном јавношћу, јесте континуирани објективни осврт на историјске околности Србије и српског друштва у формирању контекста за разумевање издвојеног дела. Немачки слависта на тај начин прецизира и са́мо кретање културе, те би се монографија могла означити и историозофском, у некој форми. Отуд, не би се требало зачудити што Ходелово тумачење Врања и средине коју је Станковић целоживотно носио као извор опуса – започиње још од досељавања Словена на Балкан, преко српског средњег века, турске окупације, па све до самог Станковићевог доба (стр. 20–26). Шири историјски контекст запажа се и у појашњавању одбране Србије у току Првог светског рата, те избеглиштва народа и војске у Грчкој (234–235). Ходелова екстензија разматрања може предочити и чињенице које српској публици можда нису сасвим познате, као што је, на пример, кратак историјат цркве Светог Александра Невског, у којој се Станковић венчао, те подршка коју је Станковићу, током његовог рада, указивао српски краљевски пар Александар и Драга Обреновић (в. 153). Притом, ове појединости не остају повезане једино са контекстом стваралаштва. Аутор Станковићеве стваралачке биографије настоји да покаже како је пишчева судбина одражавала не само меланхолију југа, како се то уобичајено узима, већ и страдалничку судбину читавог једног народа у првим деценијама 20. века, одразе сиромаштва, трагања, неутешности, сталних пратилаца Станковићевог живота, којима је и историјска стварност Србије с почетка 20. века засићена. Ови историјски одрази и аналогије можда и врхуне у ауторовом указивању на приспеће у логор у Дервенти (в. посебно 243. и 245), град у којем ће Станковићев народ страдати и касније, у Другом светском рату, све до Одбрамбено-отаџбинског (1992–1995).[1]

Иначе, када говори о Станковићевим послератним делима, Ходел посебну пажњу посвећује пишчевој приповеци „Сурдулица“, причи о српском страдању у граду у којем су Бугари починили масакр над 3000 људи, да би у Другом светском рату срушили споме-

1 Током Одбрамбено-отаџбинског рата српски народ доживљава сличну судбину интернације у Дервенти, чак и горе од оне којој је Бора Станковић био изложен у овом месту. У омањем посавском градићу поново су се, 1992, појавили логори за Србе, када је, између осталих злочина, српски народ из насеља Чардак побијен на Васкрс 26. априла, односно спроведен у логор у Рабићу.

ник тим жртвама (в. 303–305), што је још једна од потврда аналогије између Станковићевог живота, његовог дела и националне судбине.

Ходелово културноисторијско и књижевно промишљање обележава строго поштовање извора. Ауторову усредсређеност на историјске изворе можда најбоље конкретизује једна узгредна методолошка напомена, којом немачки слависта покушава да успостави биографску слику Станковићевих занимања: „Пошто је доста архивске грађе уништено у два светска рата, не чуди што секундарна литература неретко садржи контрадикторне податке у вези са Станковићевим честим променама радних делатности“ (71). Аутор чије изучавање архивске грађе на Станковићевом примеру јесте и главни ослонац методологије и књижевне археологије (в. на пример 320–321, 262–263, 257, 77), тежи систему који би расветлио животне и књижевне околности стваралаштва нашег писца. У супротном, Ходел је свестан како „контрадикторн[и] пода[ци]“ могу условити погледе искоса према аутору *Нечисте крви*. У односу на ову перспективу, монографији *Рањав и жељан* припада обележје децидне аналитичности.

Уколико бисмо се пак осврнули на неке од главних истраживачких тенденција које обележавају Ходелов приступ, чини се како бисмо могли потцртати две главне оријентације које монографија о Станковићу следи. Две споменуте особености разматрања присутне су у књизи као форме истраживачког приступа и у поглављима у којима Ходел разматра околности пишчевог живота (именованим, на пример, као: „Школовање, прве љубави, ране песме“; „Боравак у Паризу“, „После рата – наводи о колаборацији“), као и у оним другим, поглављима иманентне анализе (именованим углавном према називима Станковићевих дела; „*Из старої јеванђеља*“, „*Газда Младен*“, или „*Ташана* – позоришни успеси“), из којих се издвајају критички контексти, као и само Ходелово тумачење појединих дела нашег писца. Прва од споменутих тежњи истраживања тиче се књижевно-биографског полазишта, друга настаје као резултат синтезе истраживања Станковићевог живота и интерпретације његових посебних дела.

У првом случају говоримо махом о Ходеловој реконструкцији и установљавању релевантности и ирелевантности стварних прототипова којима је Станковићево дело премрежено. Вероватно би се могло истаћи како је ова врста приступа нужно и потребна када се ради о таквом „животном“ аутору као што је Бора Станковић.[2] И Ходел је свестан како елементи стварносног окружења јесу чи-

2 Требало би скренути пажњу и на то да разматрања регионализма јесу назначена већ на самом почетку књиге, и то цитирањем Андрићевих речи из разговора са Синишом Пауновићем, које су Андрићева парафраза критичких увида: „[О]бојица [Станковић и Андрић, прим. аут.] смо [према разматрању заједничких тумача, прим. аут.] регионалном мотиву дали свељудску боју и психологију“ (14–15). Можда би у односу на Бору

нилац који ни савремена истраживања нашег писца не могу пренебрегнути, чак ни у случајевима да су такви елементи у њима маргинални. Можемо навести и неколико примера осврта на реалије. Немачки слависта, тако, указује на православну цркву у Врању, разрушену од Турака и Арнаута у првој половини 19. века, и паралелу са Станковићевом причом „Почетак ослобођења“ из збирке *Из старог јеванђеља* (24); на положај жене, који је присутан као подтекстуално значење у приповеткама „У ноћи“, „Јовча“, те у *Коштани* (25). Ходел надаље указује и на незаобилазну смену турских друштвених односа српским обичајношћу и животом у *Нечистој крви* (26), на утицај баба-Злате и присуству поноса на порекло, што се јавља као мотивацијско чвориште у „Увелој ружи“, „Ђурђевдану“, *Газда Младену* (27), у моделовању лика Љубе, божјака из „Љубе и Назе“ (146), као и при указивању на (и)релевантност прототипова Малике Јеминовић и других стварних личности Врања, који се појављују у уметничком руху *Коштане* (46, 99–102). Посебно интересантно делују осврти на Станковићеве религиозне погледе, што је махом илустровано биографским чињеницама, које потом бивају одсликане на сâм опус, попут везе са „руски[м] јуродиви[м]“ у *Божјим људима* (143), Сарошеве мотивације о готово андрићевском укидању идентитета и вере у човеку између Истока и Запада (223), све до Станковићевог чувања и преношења моштију Светог краља Стефана Првовенчаног од Студенице до Пећи, током ратних страдања, у својству службеника Министарства вера (239). Ходел закључује: „[К]ао и код својих политичких уверења, ни према вери Станковић не заузима декларативни став. Он није ни посвећени атеиста, ни хришћанин који је сваки дан у цркви. Његова интересовања су пак на неком другом месту“ (175).

Истакнути примери само су неки од бројних других који се појављују у овој студији, кроз споменуту паралелу: преплет стварности и утицаја на дело. Указивањем на реалне основе отвориле су се и друге могућности тумачења, које би, у наставку проучавања, било унеколико занимљиво продубити. Тако, рецимо, присуству инцестуозних тежњи, које се јавља кроз сведочанства о познавању пишчевих родитеља (в. 29), те кроз Станковићеву везаност за кућу његовог ујака Сенте, о чему сведоче биографи Драгољуб Влатковић и Петар Миленковић (54–55), отворена је могућност за разматрање дубљих слојева Станковићевог колективног и фамилијарног несвесног. Ова појединост могла би бити од значаја за даља истраживања, нарочито кроз анализу књижевне психологије јужних српских покрајина, и њиховог културног идентитета, све до увидâ у Станковићев утицај на писце попут Растка Петровића и Момчила Настасијевића у вези

Станковића, на трагу Ходелових разматрања, требало говорити, дакле, о посебној улози биографизма при тумачењу дела.

с инцестуозном парадигмом.[3] Видове утицаја на касније стваралаштво у српској култури Ходел ће илустровати указивањем на случајеве других стваралачких подухвата инспирисаних Станковићем. У том погледу студија указује и на постхумна извођења представе *Нечиста крв*, од времена непосредно након Станковићеве смрти све до премијере драме у Народном позоришту у Београду 2019. године (сценарио: Маја Тодоровић; режија: Милан Нешковић; 214–215). Овоме се придружује и историјат екранизације, од *Софке* (1948) па све до телевизијске серије *Нечиста крв* (2021; 216–217).

На другој страни од истраживања књижевних и реалних заснованости Станковићевог дела стоји друга оријентација истраживања ове стваралачке биографије. Чини се како би она могла бити означена тенденцијом европских оквира писца какав је Борисав Станковић. Наравно, ова страна Ходеловог приступа развија се у продужетку академског изучавања српских писаца на европским универзитетима, те њиховим вредновањем у приступима страних слависта. Ходел се тако придружује именима попут Алојза Шмауса (Alois Schmaus), Мишела Обена (Michel Aubin), Едварда Дениса Гоја (Edward Dennis Goy), и многих других истраживача 20. и 21. века, који су својим радом омеђили европске и светске оквире српске књижевности. Отуд, чини се да није необично што већ у „Предговору српском издању" Ходелове књиге ишчитавамо суд који ће узимати различите облике кроза саму студију, остајући, при томе, неизмењен: „А да је овај самовољан, аутохтони аутор [Станковић, прим. аут.] писао на француском, енглеском или немачком [Обеновом, Гојевом или Шмаусовом матерњем језику, прим. аут.] језику, данас би се сматрао једним од најзначајнијих представника европског модернизма" (10). Из тога разлога не делује чудно што ће се Ходелово разматрање Станковићевих мотивација породичног несвесног и дегенерације у *Нечистој крви* јавити по мери интерпретације светских класика, „међу којима су и Золини *Ругон-Макарови* (1871–1893), Уисмансово дело *Против природе* (1884), Фонтанеов *Штехлин* (1898), Новакови *Посљедњи Стипанчићи* (1899), Манови *Буденброкови* (1901), или Голсвордијев *Човек од поседа*" (1906) (211). Идентичан став ће се јавити и кад је реч о Станковићевом представљању сензуалности, јер, „[д]а је у то време [на прелазу из 19. у 20. век]" „био превођен", „Станко-

3 Један други могући пут феноменолошке анализе, који се отвара Ходеловим указивањем, могао би, можда, покренути истраживања средњошколске лектире и утицаја који би, из тог времена, евентуално произашли. Јер, Станковић пише, како Ходел истиче, о црногорским темама и о Његошу у свом средњошколском узрасту (63). Неколико деценија касније, Његош ће бити средњошколска лектира и тема још једног нашег књижевника из јужних крајева – Бранка Миљковића (уп. Петар Џаџић, „Бранко Миљковић или неукротива реч" у: Бранко Миљковић, *Поезија*, избор и предговор Петар Џаџић, Просвета, Београд, стр. 23). Да ли, помало неочекивано, Станковић и Миљковић црпу, већ од раног периода, књижевне мотивације од централног песника наше уметничке традиције?

вић би несумњиво постао један од пионира европског модернизма“. У овом кључу нарочито је важна Ходелова апологија Станковићеве модерности у случајевима неких изразито тенденциозних критика 20. века, које су писца приказивале у негативној, примитивистичкој или чак расној призми, па и тиме да је био под утицајем националсоцијалистичке идеологије (уп. 268–270). Писац стваралачке биографије даје разјашњење не само оваквих заблуда, већ се својим тумачењем придружује и савременим тумачењима Станковићевог дела, а посебно оним оријентацијама тумачења Станковића које разјашњавају „дискутабилни“ „сензуализам“. Ходел конкретно наводи:

> [Станковић је] један од првих јужнословенских аутора [који заступа] изразито модернистичку концепцију, која се ослобађа реалистичког концепта човекове друштвене предодређености и окреће се оним слојевима људске психе који не зависе од историјских околности. „Вегетативно“ код Станковића није дакле карактерна црта „Срба“ или „Јужних Словена“ или „homo balcanicusa“, него људи уопште. *Његов „примитивизам“ је универзални неопримитивизам епохе модерне* [...]. Његова су дела сведочанство да се емоционална природа човека не мења (271; курзив наш).

Овај сегмент је, уочљиво, важан из различитих перспектива. Најпре, Станковић се перципира, и европској књижевној јавности може се представити као аутор посебне сфере реалистичког имагинирања. Приповедни приступ оваквог карактера „ослобађа [се] реалистичког концепта човекове друштвене предодређености“ – чиме се директно отвара указивање на метаморфозе наратива у нашем раном модернизму. Са друге стране, делује нарочито важно истицање које потцртава Станковићеву независност од „друштвене предодређености“ – управо у случају писца код којег је социјални фактор једна од прозних мотивацијских доминанти. Напослетку, емоционални механизми, пресудни за читаву струју Станковићу сродних аутора, одређују се као „универзални неопримитивизам епохе модерне“, чиме се и сама модерна (Ходелов термин за рани модернизам, по свему судећи искоришћен у складу с немачком књижевноисторијском методологијом) поетички одређује отвореношћу према струјањима која ће се задржати у модернистичкој имагинацији перманентно.

Усаглашено с оваквим координатама тумачења, из којих полазе методолошке линије читавог Ходеловог испитивања, Станковићево дело прецизно је одређено на сцени европских славистичких студија и стваралачких биографија наших писаца.

Још једно од својстава Ходелове анализе тиче се дотицаја препознатљивих предубеђења везаних за Бору Станковића, обострано – и у нашој и у страној књижевној јавности. Укидање имаголошких предрасуда, нарочито популарних у различитим друштвено-културним кретањима, није само рефлекс Ходеловог испитивања од-

носа: европска књижевна стварност – Борисав Станковић [и српска литература]. Попут свог сународника др Арчибалда Рајса (Rudolph Archibald Reiss), и Роберт Ходел упозорава на грешке којима не би требало да буде места када су унутарнационални односи у питању, то јест, унутарнационални односи према путоказима матичне српске културе. Чини се да је и на тај начин могуће прочитати Ходелово указивање на блага кретања маргинализације, међу којима „четворотомна *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка* Станоја Станојевића, која је објављена у Загребу у периоду између 1925. и 1929. године, Борисава Станковића уопште не помиње“ (327).

Овај процес обрнутог кретања у српској култури Ходел подтекстуално наговештава управо наспрамним постављањем према главној тежњи свога истраживачког правца: према европској модерности Боре Станковића.

У одређеном смислу, и биографски елементи, а нарочито они који се тичу историјских условљености, иду управо наруку још наглашенијој дистанци између две тачке овог контраста. Самосвест читаоца који региструје да је реч о академској оцени једног слависте са немачког института, требало би, по свему судећи, да на ову разлику реплицира још наглашенијим преиспитивањем културне и књижевне самосвести. Можда и на граници једне ентузијастичке опсервације, делује како се од било које стваралачке биографије тешко може захтевати конкретније испуњење свога хуманистичког задатка.

Тај хуманистички задатак, између многобројних осталих, Ходелова монографија и сама акцентује дискурзивном сменом биографских и чињеница из књижевног живота. Уколико је за Роберта Ходела наслов: „Рањав и жељан“ представљао најбољу карактеризацију Станковићевог духа, можда би се, *per analogiam*, чувена фраза о немогућности „жељн[ог]“ човека да досегне птицу симболизоване прошлости, из разговора са Бранимиром Ћосићем, налик трагању Фројдовог меланхолика за нечим што је непознато, могла узети као амблем херменеутичког изазова. И даље од сликовитог паралелизма, уколико је мистерија Станковићевог атавистичког а дубоко модерног *poiesis*-а, у којем се веза два ентитета и не разјашњава – још једна „птица“ српске књижевности, Ходелова књига је својом аналитичношћу и приљежношћу опсервације досеже.

ORCID 0000-0002-7535-0887
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.20

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
научни приказ
821.163.41.09(049.32)

Ана Д. КОЗИЋ

anakozic92@gmail.com

Институт за књижевност
и уметност, Београд

ВОДИЧ КРОЗ ТРОМПЛЕЈСКИ СВЕТ КЊИЖЕВНОСТИ

(Драгана Вукићевић. *Тромплејска бића фикције: бебе, вампири, оживљене статуе и читалац*. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2024, 358 стр.)

Књига *Тромплејска бића фикције* Драгане Вукићевић посвећена је особеним књижевним јунацима, флуидног онтолошког статуса и лиминалног карактера, онима који прелазе границу постојања и непостојања, живота и смрти, људског и нељудског (рођеног и створеног), стварног и читаног.

На самом почетку монографије уводи се појам тромплеја, који се у ликовној и позоришној уметности (и архитектури, дизајну) дефинише као „трик, оптичка варка којом се ствара илузија тродимензионалних објеката на дводимензионалној површини“ (стр. 7). Позајмљујући термин из визуелних уметности, ауторка пажњу усмерава ка књижевности, те издвајању и дефинисању књижевних јунака тромплејске природе. У центар истраживачке пажње постављају се, дакле, превасходно књижевноуметнички текстови, при чему се за тумачење тромплејског у њима ауторка позива на релевантна теоријска истраживања различитих дисциплина и приступа (етнологије, антропологије, наратологије, социологије, психологије, књижевне теорије, историје и критике итд.). Монографију чине четири основне целине у којима се, кроз низ поглавља, тематизују и представљају управо она тромплејска бића која су издвојена и у поднаслову: бебе, вампири, оживљене статуе и читаоци.

У уводу се објашњава природа тромплејских бића, и успоставља теоријски оквир тумачења. Књижевни тромплеји представљају она фикцијска бића која имају „бивалентан онтолошки статус“ (9): она се налазе у две онтолошки различите равни, увек на некој врсти границе, те се као основна одлика тромплејских јунака издваја „дуална онтологија“. Тромплејска бића у књижевности обележава антимиметичност (не могу се одредити у потпуности ни као жива ни као мртва), протежност (истовремено су то бића велике и мале

екстензије), зазорност, парадоксалност и амбивалентност. Приликом одређивања реторике књижевних тромплеја ауторка се ослања на истраживања и закључке „неприродне наратологије“ (unnatural narratology), те указује да се приповедачки свет у коме се тромплеји јављају обликује превасходно кроз негацију, инверзију, парадокс и хипербатон. У одређењу хронотопа указује се на таму (типично: ноћ) и дезоријентисаност (физички закони не важе; често је то парализован простор или ерототанатичан простор), а атмосферу обележава осећање зазорности.

У оквиру поднаслова „Нарација страха, тромплејска фокализација и (пред)тромплејско стање јунака“ Драгана Вукићевић издваја тромплејска стања јунака на примерима из приповедака Милете Јакшића („Ах, Матилда“, „Нечиста кућа“ и „Божитњи сан“). Објашњавајући појмове доминантне у хорор прози (страва и ужас, чудно и језиво, unheimlich / uncanny, зазорност) у контексту тромплејских наратива, уз ослањање на студије Дејана Огњановића, Ноел Керол, Марије Шаровић, Цветана Тодорова, Николаса Ројла, Марка Фишера, Јулије Кристеве и др., ауторка истиче да су стања попут језе, страха, чудноватости, грозе и ужаса доминантна обележја тромплејске атмосфере. Међутим, изабране приповетке М. Јакшића испостављају се као наговештај, али не и коначна реализација тромплејског света јер се у њима тромплејски наратив ипак рационализује, објашњава променом дијегетичког нивоа (нпр. јунак сања), што је у складу са књижевноисторијском позицијом овог аутора (почетак 20. века).

Прва већа целина „Предворје: нерођени рођени“ посвећена је бебама. Ово поглавље представља надоградњу теме којом се ауторка већ бавила, а то су бебе као књижевни јунаци (в. монографију *Бебе у постељици књижевности*), при чему је сада пажња усмерена ка тромплејској природи најмлађих књижевних ликова. Међутим, већ на самом почетку истиче се да, иако имају неке одлике тромплејских бића, бебе нису прави тромплеји, те су зато композиционо смештене у „предворје“. Правећи преглед жељених, безнадно жељених и нежељених беба, беба-машина, роботизованих беба, беба-жртви, беба-чудовишта, ауторка истиче да се тромплејским бићима приближавају нежељене бебе (абортиране, мртворођене, убијене и сл.), као и бебе-хибриди (вампировићи и зооморфне бебе попут нава, кентаура, деце-змија итд.). Њихова неприродност и зазорност највише их повезује са тромплејским бићима. Међутим, будући да и ова бића чувају узрочно-последичност наративних магијских светова, те доносе неке врсте разрешења у свету приче, ни она нису тромплеји.

Уследиће поглавља која се баве правим тромплејским створењима, најпре у оквиру целине „Тромплеј први: мртви живи“. Постављајући границу између мртвих и живих као ону линију разграничења коју тромплејска бића прелазе, ауторка најпре поставља

питање да ли би се и јунаци познати у историји књижевности као они који прелазе ову границу, попут Исуса и Орфеја, могли одредити као тромплејска бића. Кроз опис онога што тромплеј није пружају се, дакле, дефиниције за све оно што јесте одлика тромплејског јунака, те се успостављају различитости између тромплејских бића и бића синтезе (попут Христа), али и бића вештине (попут Орфеја).

После изабраних ликова-парадигми истраживачка пажња усмерава се ка мртвој драгој и ка мртвом драгом. Бирајући песме Лазе Костића, Војислава Илића, Милана Ракића, Симе Пандуровића и Владислава Петковића Диса као контролне примере, ауторка указује да и мртве драге изневеравају тромплејски наратив јер оне остају или бића синтезе или бића преображаја. Слично је и са мртвим драгим, који се тумачи преко примера из Биргерове „Леноре", наше народне песме „Брађа и сестра", као и баладе Јована Суботића „Сабља момче, цвет девојче". Будући да се у изабраним текстовима готово свуда развија религиозно-дидактички сиже и морална порука, иако је присутан прелазак из света мртвих у свет живих, ни овде није реч о тромплејским бићима. Као основна одлика тромплеја назначава се прелазак границе и трансгресивност – било да је граница излазак из гроба, међа различитих царстава, људски ум (болест, лудило) или пак граница наративног света, граница приче (ко шта приповеда, коме, како и сл.). Границе су увек амбивалентне и флуидне, а њихове преласке прате осећања страха и зазорности, уз честу фигуру пратиоца/водича.

Прави пример тромплејског бића представља – вампир. У оквиру поднаслова „Очи у очи са вампиром" истичу се тромплејске особине ових јунака, при чему се детаљније објашњава тип сеоског вампира, карактеристичног за српску културу и (усмену и писану) књижевност. Његове атрибуте ауторка објашњава преко порекла (начини повампирења), физичког изгледа, семантеме крви, делокруга деловања (гробља, раскрснице, воденице, приватни простор покојника) и смрти (неколико смрти, од којих је само једна коначна).

У поглављу „Путовање тромплејских јунака кроз српску књижевност" прати се како одређени тип фантастике (формацијски или жанровски условљен) креира одређени тип тромплејског јунака као оживелог мртваца – од класицизма и просветитељства до књижевности 20. века. У складу с тим, кроз низ мањих целина одређених поднасловима, Драгана Вукићевић издваја неколико могућности: „вером оживели" јунаци (развијани у алегоријско-религиозним текстовима, при чему ауторка истиче да библијске алегорије искључују могућност тромплејског света будући да се све може објаснити преко Божије омнипотентности); „наравоученијем убијени" јунаци (присутни у просветитељским текстовима); затим су ту „романтични смртоносни заводници", којима се посвећује посебна пажња. Романтизам се одређује као златно доба за развијање тромплејских

наратива, а најчешћи тромплеји су вампир као романтични љубавник („Махараџа“ Лазе Костића) и вампирица као привлачна и опасна заводница („Неверна Тијана“ Ђуре Јакшића). Романтизам је специфичан и по томе што се усмерава ка естетици приликом увођења тромплејских наратива, а не ка морално-дидактичким поукама, при чему тромплејско врхуни у споју еротског и танатичног, лепог и страшног.

У наставку овог својеврсног каталога прелази се на мелодрамску прозу у оквиру поднаслова „Језа јаза – готска гроза и мелодрамска проза“; овде се као нови тип јунака уводе они који су сахрањени пре умирања (приповетке „Мртва а жива“ П. Михаиловића, „Под земљом“ Д. Илића, „Задушнице“ М. Глишића). Следећи тип, „Реалистички, а вампири“, објашњава тип вампира који се развија у реалистичкој поетици. У српској књижевности то је најчешће сеоски вампир (приповетке Милована Глишића), при чему се тромплејски наратив најчешће дезаутентизује – било научним објашњењима, било помућеном свешћу јунака (психичка нестабилност, пијанство итд.), било лакрдијом, маскирањем.

Шести поднаслов „У освит модерне прозе – демоничност унутрашњег света“ тематизује тромплејске јунаке на крају 19. и почетку 20. века у делима Симе Матавуља, Драгутина Илића и Милете Јакшића. Значајна пажња посвећена је и прози Момчила Настасијевића, потом Андрићевој приповеци „За логоровања“, као и Пекићевом роману *Како упокојити вампира*. Тумачећи наведене текстове ауторка се креће од Настасијевићевог „лиричког хорора“ (180), лудила и инфантилности, преко Андрићевог „реалног“ јунака који се својим убиством приближава натприродном (вампиру), па све до Пекића, који у вампира уписује видове идеолошке инструментализације.

На крају, у оквиру поднаслова „Смешно страшни јунаци“ пажња је посвећена пародичној и хумористичној прози, која суштински поништава тромплејски универзум будући да тромлејски јунаци не могу бити смешни.

Трећа целина монографије „Тромплеј други: неживи живи“ посвећена је скулптурама/статуама које оживљавају. Први поднаслов у оквиру ове целине је „Граница: неживо – живо“, у којем се истраживачка пажња усмерава ка „књижевној петрографији“ (199) односно ка тромплејима који су настали трансформацијом камена (статуе, скулптуре) у људско биће. На самом почетку ауторка истиче да су у оваквој типологији била искључена бића настала стварањем од природних материјала (јер су то прокреацијски чинови), метаморфична бића (јер метаморфоза подразумева иреверзибилност, док тромплеји задржавају амбивалентне позиције), као и симболичка оживљавања (јер симболички кипови не представљају тромплеје).

Пратећи оживљавање скулптура ауторка упоредно тумачи песму „Тибуло“ В. Илића, песму А. Шенијеа „Луд од љубави“, затим *Љубави* Псеудо Лукијана и одломке из *Историје природе* Плинија Старијег. Ова дела различитих жанрова, књижевности и епоха повезана су истим тематско-мотивским репертоаром – заљубљеност у статуу, скулптуру венере, која ноћу (у извесном смислу) оживљава.

Следећи поднаслов, „У херменеутичком загрљају *Мраморноī убице*“, у Илићевој песми тумачи тромплејско кроз сагледавање односа између уметника и уметничког дела, преко теме стварања.

Даље, у оквиру поднаслова „Виртуелни музеј оживљених дела“ ауторка спроводи читаоце кроз књижевну глиптотеку и пинакотеку. Глиптотека се односи на неколико камених статуа српске и светске књижевности; то су: Пушкинов „Бронзани коњаник“ и „Камени гост“, Меримеова „Илска Венера“ и Илићев „Мраморни убица“, при чему се почиње од мита, тј. од Пигмалионових камених љубавница и Овидијевих *Метаморфоза*. На основу изабраних дела ауторка успоставља сиже тромплејске драме: „А) јунак чини преступ, нарушава границу, Б) појављује се тромплејско биће (оживљени кип), В) јунак (изазивач) бива кажњен“ (251). Из књижевне пинакотеке ауторка бира Балзаково „Непознато ремек-дело“, Гогољев „Портрет“, портрет из приповетке Алексеја Толстоја „Гроф Калиостро“, Поов „Овални портрет“, Вајлдову *Слику Доријана Греја*.

Остајући у истим оквирима, поднаслов „Тромплејска бића и тератолошки концепт уметности“ тематизује живе скулптуре или портрете, који представљају резултат чудовишног стварања – то су чудовишна дела или кроз креацију долази до суочавања уметника са чудовишним у себи. Поводом прекорачења границе између уметничке и природне стварности ауторка издваја и образлаже три врсте прекорачења: апсолутну имитацију (уметничко дело изједначује се са Божијом креацијом); други тип је стварање мањка (стварање је одузимање од живота), трећи је стварање вишка (уметничко дело је -живље од живота). Ова целина уоквирује се још једним поднасловом који се тиче поезије Војислава Илића: „Три симбола Илићеве ’мермерне поетике’“, у којем се тумаче три основна типа његових књижевних скулптура – мраморни убица (истоимена песма), анђео туге („Ниоба“) и саиски кип („Мојој музи“; „Клеон и његов ученик“).

Последња, четврта целина „Тромплеј трећи: у-живљени/о--живљени читалац“ почиње поднасловом „Немогући, тромплејски читалац и његови рођаци“. У оквиру ове студије ауторка образлаже потпуно оригиналан концепт тромплејског читаоца, најпре кроз негације, тј. кроз успостављање/истицање разлика у односу на његове „рођаке“, друге врсте читалаца познатих у теорији књижевности. Позивајући се на наратолошке студије Мери-Лор Рајан, посебно њене дефиниције имерзивног и интерактивног читања, Дра-

гана Вукићевић ближе одређује замишљеног тромплејског читаоца: „Сврставамо га у галерију јунака које одликује бивалентан онтолошки статус (попут вампира, оживелих статуа, оживелих портрета). Унутар текстуалне стварности позициониран је у различитим некомпатибилним световима (могућ у немогућем свету, немогућ у могућем свету“ – 307). Тромплејски читалац, дакле, најпре се диференцира у односу на имерзивног и зависног читаоца (онај који је превише заронио у текст, попут Дон Кихота или Еме Бовари), читаоца-апликатора (оног који живот саображава у складу с одређеним текстом, најчешће *Библијом*, *Кураном*, *Талмудом*), интерактивног читаоца, читаоца homo ludens, читаоца хипертекста. Тромплејски читалац је у књижевности присутан било као читалац који из своје фикцијске стварности улази у другу, ону коју чита, било као читалац који текстуалну, читану стварност оживљава у свом фикцијском универзуму (Кортасарова приповетка „Континуитет паркова“, роман *Ситничарница Код срећне руке* Горана Петровића, прича Корнелија Кваса „Како је Јоханес сусрео свога писца“). Јунаке изабраних дела ауторка дефинише као двоструке тромплеје: оне који улазе у текст или пак оне ликове који излазе из текста. Сви они и даље остају текстуалне категорије, па у завршном делу рада ауторка пажњу усмерава ка могућности једног замишљеног (футуристичког) реалног читаоца који „ће имати све вештине урањања, понирања у дубину, израњања, летења у висину“ (338).

Књига *Тромплејска бића фикције* Драгане Вукићевић представља, у српској науци у књижевности, прву монографију која проучава књижевне тромплеје. Пажљиво бирајући примере из различитих књижевних периода и епоха (од антике и наше усмене књижевности, преко класицизма, просветитељства, романтизма, реализма, модерне и постмодерне, па све до савремених текстова) и различитих жанрова (митови, легенде, приповетке, романи, писана и усмена поезија) ауторка образлаже одлике и особине не само тромплејских јунака, већ и тромплејског наратива, тромплејског универзума, тромплејског хронотопа, тромплејског сентимента, чиме се заправо образлаже једна својеврсна поетика, која има своју дугу традицију иако се до сада није тумачила у овом кључу. Сви закључци, притом, утемељени су на минуциозно спроведеном научном истраживању, заснованом на релевантним теоријским и критичким сазнањима из савремене књижевне, наратолошке, антрополошке, етнолошке, социолошке, психолошке литературе, те се кроз издвајање и дефинисање тромплејских бића у књижевности указује и на шире теоријске, филозофске и културне представе везане за овај специфичан тип јунака. Допринос је остварен и на плану тумачења појединачних књижевних дела, те су у новом светлу сагледана значајна (српска и страна) књижевна остварења: дела Милете Јакшића, Лазе Костића, Ђуре Јакшића, Војислава Илића, Милована Глишића,

Иве Андрића, Горана Петровића, Милорада Павића, али и Биргера, Меримеа, Шенијеа, Оскара Вајлда, Емилија Кортасара и других. У складу с тематиком монографије, текстове прате илустрације, слике српских и светских уметника, фотографије скулптура које су повезане са тромплејским бићима или неким њиховим одликама, чиме се истиче неопходност интердисциплинарног приступа у тумачењу и разумевању овог мотива. Наводећи брижљиво изабране примере из књижевности, монографија *Тромūлејска бића фикције* читаоце води у јединствену музејску шетњу кроз „књижевну глиптотеку и пинакотеку", а иновативним тумачењима и објашњењима храни читалачку радозналост, подстиче на поновна ишчитавања и позива на нове, смеле, изазовне али драгоцене приступе у тумачењу књижевног текста.

ORCID 0009-0004-8533-7629
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.21

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
научни приказ
821.163.41.09-13:398 Кнежевић С.(049.32)
780.611.071.1

Маријана МИТРИЋ

marijana.mitric@ff.ues.rs.ba

Универзитет у
Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за србистику

ОПЕТ ТО, АЛИ ДРУКЧИЈЕ: ОД УТВРЂЕНИХ ИСТИНА ДО АНАЛИТИЧКИХ ПРОВОКАЦИЈА И НАТРАГ

(Саша Кнежевић. *Од пјевача ка пјеснику и натраг: аналекти о српском фолклору. I*. Бања Лука: Матица српска / Друштво чланова Матице српске у Републици Српској, 2025, 151 стр.)

У издању Друштва чланова Матице српске у Републици Српској, у оквиру едиција Студије и расправе: филологија и умјетност, крајем прошле године објављена је књига Саше Кнежевића под називом *Од пјевача ка пјеснику и натраг: аналекти о српском фолклору. I*. У књизи је дванаест студија, које су формално организоване у двије цјелине – „Од“ и „До“. Прва је знатно обимнија и у њу је смјештено девет наслова: „О пјевачу који није желио да пјева“, „Аутобиографски портрети епских јунака“, „*И дебелоī меса овнујскоīа* – функција тоцива и пецива у пјевачком опусу Тешана Подруговића“, „Турски јунаци у пјесмама Тешана Подруговића и Филипа Вишњића“, „Митска Србија у поетској визији Филипа Вишњића“, „Мизогински мотиви у пјесмама Старца Милије“, „Зло ти вино напокоње било“, „О двије епске пјесме о Боју на Делиграду“ и „Фигура оца у српској народној епици“, док се друга састоји од три: „Гусларство – фолклор или жива традиција?“, „Гусларске пјесме о другу Титу и Револуцији“ и „Неколике напомене о стиху српских народних пјесама о четницима“. Под насловом „Поштовани читаоче“ стоји напомена којом аутор обавјештава да су сви радови раније публиковани у рецензираним часописима и зборницима. Списак литературе протеже се на чак осам страница, и обухвата скоро све релевантне изворе за фолклористичка истраживања.

Књига се затвара врло кратком ауторовом биографијом. Импресивна наставна, научна и књижевна каријера сведена је на само два податка: „Редовни је професор Филозофског факултета на Палама Универзитета у Источном Сарајеву“ и „Ужа област његовог научног интересовања је српска народна књижевност.“ Неопходно је ову

биографију допунити бар у сегменту који се односи на ужу област научног интересовања. Саша Кнежевић је српску фолклористику до сада, уз више десетина научних радова, обогатио и са чак пет монографија: *Српске народне пјесме из Лике и Баније Николе Беговића* (2005), *Вишњићев пјеснички споменик револуцији* (2012), *Препознавања* (2017), *У тавници сунце опријало* (2018) и *Велики пјевачи постјуковске епохе из Босне и Херцеговине* (2021) и три изворне антологије у оквиру едиције Српска књижевност у Босни и Херцеговини: *Епске народне пјесме* (2017) (самостално) и *Лирске народне пјесме* (2018) и *Народне приповиједетке и предања* (2018) (у коауторству са Јеленком Пандуревић).

Кад наслов студије обећа циклично путовање „од пјевача" до „пјесника", читалац већ слути да ће се на томе путовању неизбјежно сусретати с познатим, али очекује и да ће то бити на нов и неочекиван начин. Научни рад Кнежевићев и до сада се кретао у простору између утврђених *истина* српске класичне фолклористике и скепсе, и чешће је нудио бескомпромисно преиспитивање свега што смо мислили да знамо него пуку потврду наученог. Наслов књиге и, додатно, наслови појединачних студија, упућују да, у том погледу, аутор ни овај пут не скреће са зацртане путање.

У раду којим се књига отвара, „О пјевачу који није желио да пјева", фокус је на демитологизацији животописа Тешана Подруговића, „највреснијег усменог приповједача којег је српска култура икада имала". Кнежевић показује како је Тешанова хероизована биографија, коју данас прихватамо здраво за готово, посљедица једног ланчаног процеса. Угледни српски научници с Владаном Недићем на челу, дуги низ година, свјесно или несвјесно, исписивали су легенду о хајдуку пјевачу/казивачу, све више се удаљавајући од историјских извора. Аутор веома прецизно детектује улоге појединаца у овом процесу. Примјеном компаративне текстуалне анализе и минуциозним критичким читањем он сучељава штуре, али несумњиво поуздане Вукове записе са Недићевим романтизованим интерпретацијама које се ослањају на „несређене белешке" Јанка Шафарика, чији син Павле их је уступио Андри Гавриловићу а овај објавио у дневном листу *Труба*, у фељтону „Два Вукова певача народних песама" 1908. године. Дијелове фељтона који се односе на Тешана доноси у цијелости и у оригиналу, и у њима детектује низ нелогичности, хронолошких недослиједности и учитавања, тражећи одговор на кључно питање у истраживањима овог типа: Која су свједочанства легитимна, а која легендаризације? Они који нису свједоци онога о чему говоре, могу бити само преносиоци легендаризованих прича, никако поуздани извори. Гавриловић објављује податке/гласине из „треће руке", Недић својим огромним научним ауторитетом „овјерава" легенду мајсторски спајајући Вукове суве чињенице са Гавриловићевим романтичним додацима, те тврди да

Шафарикове биљешке „исправљају Караџићеве записе“, док Љубомир Зуковић, Светозар Кољевић и Новак Килибарда ову већ исконструисану и хероизовану биографију додатно романсирају. Доказује се како је у овом послу једини неоспорни ауторитет још увијек Вук Караџић, увијек опрезан и савјестан. Потоњи истраживачи Тешановог живота и дјела упали су у замку пројекције: жељели су да човјек који је створио епског Марка Краљевића – и сам има биографију као његов јунак.

„Аутобиографски портрети епских јунака“ својеврсни је наставак претходног рада, и у њему Кнежевић пред себе поставља двоструки изазов: полемички одбранити српски и херцеговачки идентитет Тешана Подруговића од све чешћих ненаучних покушаја његове „монтенегризације“ (Новак Килибарда, Аднан Чиргић), и показати како његови јунаци нису само епски архетипови већ и психолошке пројекције самог пјевача. На брижљиво одабраним примјерима, често занемариваним у досадашњим студијама о овом пјевачу (нпр. Наход Симеон), закључује се да виталност и бесмртност Тешанових јунака долази из његове личне вјере у човјечност и јунаштво, те да је јунаке градио и као своје „огледало“ али и „на негацији себе самог“, као своје антиподе, и то на начин на који то раде савремени писци (нпр. Ћопић чувеног Николетину). Тешан је „велика загонетка“, аутентични стваралачки геније који привлачи и који ће привлачити научнике и љубитеље епске пјесме, али ниједно истраживање утемељено на чињеницама неће моћи да га измјести из његовог изворног културног контекста.

Рад о функцији хране и пића у пјесмама Тешана Подруговића још један је од значајних прилога бољем познавању његовог поетичког кода, „јединственог и непоновљивог“, „заснованог на три постулата: *разумијевању*, *осјећању* и *мишљењу*“. Сцене гозби, тумачене кроз призму древних култова теофаније и обреда прелаза, нису тек пука сценографија већ битни елементи карактеризације јунака и покретачи радње. Тешан, за разлику од других пјевача, предност даје вину над храном, и у слике богатих трпеза инкорпорира аутобиографско. Гладан и жедан хајдук у пјесми пројектује изобиље које му је у стварности ускраћено. Храна и вино дарују натприродну снагу и имају моћ да јунака васкрсну.

Занимљиво је како до рада „Турски јунаци у пјесмама Тешана Подруговића и Филипа Вишњића“ српска наука није дала компаративну анализу пјесама два највећа Вукова пјевача. Кнежевић је у том послу први, а и међу ријеткима је који примјењују имаголошки приступ на корпус народне књижевности. У пјесмама великих пјевача стереотипна слика Другог, непријатеља, Турчина, јесте сложен одраз историјског тренутка у коме су пјевали, и њихових личних биографија. Пјевач Устанка, Вишњић Турке неријетко назива и Бошњацима, Крајишницима, Херцеговцима, чиме показује да у њима

види отуђену браћу, и тиме наглашава трагику сукоба о коме пјева. С друге стране, Тешан остаје вјеран епској црно-бијелој слици свијета, и користи пејоратив Туре како би противника исмијао и умањио. Њихови опозитни ставови о Другом ипак се понајбоље уочавају у сликању жена из противничког табора: док Вишњић хуманизује бол турске мајке или љубе, Тешан Туркињу дјевојку еротизује и слика као помагача српском јунаку.

На почетку рада „Митска Србија у поетској визији Филипа Вишњића" Вишњић се позиционира као „пјевач Устанка и пјесник Револуције" и „први романтичарски пјесник из Босне", који се налази „на почетку једне важне поетске струје прекодринских српских пјесника који су са великом љубављу и поштовањем пјевали о Србији [...] а који се, метафорично, неријетко у свом пјевању позивају на свог претечу". Ова теза ће се потврдити читањем, кроз вишњићевску призму, пјесме „Преко Дрине" Ђорђа Сладоја. Вишњић је у својој устаничкој епопеји границу на Дрини дефинисао као границу два свијета – хтонске Босне и ослобођене, *крстом прекрштене* Србије. Србија је у његовој поетској визији обећана, света земља, небеска, у њој и „свеци војују" на страни устаника; Србија је васкрсло средњовјековно царство, за пребјега она је уточиште, сигурна кућа Вождовим „крилом закриљена", она је слобода, она је духовни центар цјелокупног српства.

У радовима „Мизогински мотиви у пјесмама Старца Милије" и „Зло ти вино напокоње било" откривају се нови слојеви специфичног стила „ингениозног стваралоца" најбољих варијаната пјесама о Страхињ-бану и Максиму Црнојевићу. Милијин стил је јединствен јер он је прије свега пјесник наличја епског свијета. Његови јунаци су таштти, а жене опасне. Кључни феномени анализе су мајчино писмо, у коме сину умјесто утјехе упућује пријекор и клетву, љубина издаја као побуна и освета за несрећу и безименост, кобне посљедице женског савјета, путеност Латинке дјевојке и Роксандина „чудна чудност". Милија жене види као највећу пријетњу епском свијету: оне обесмишљавају јунаштво, али он није женомрзац већ врхунски умјетник који приказује дубоку кризу патријархалног друштва те женску непослушност користи да би разоткрио крхкост мушког свијета. Кнежевић аргументованом анализом психолошког профила Бановић Страхиње, у којој је акценат на сујети, даје и ново разјашњење загонетног краја пјесме: „Страхињић својој жени живот поклања јер је таштт, јер хоће да онима којима се хтио додворити и с којима се хтио идентификовати покаже да му се може."

Рад о двије варијанте епских пјесама о Боју на Делиграду – оне коју је Вук записао од Старца Рашка и оне коју је Сарајлија објавио у *Пјеванији*, а која се приписује слијепом пјевачу Павлу Чурли, на најбољи могући начин показује колико је примјена метода текстуалне компарације плодотворна у испитивању стилских разлика

појединих пјевача, и корисна у одговарању на питања времена настанка пјесме и њеног ауторства. Рашкова је вјероватно настала непосредно након или у току самог боја, као морална подршка устаницима, док је Чурлина каснија, објективнија варијанта. Сугерише се и да је Рашкова пјесма могла утицати на Вишњићев устанички циклус. Ипак, ове пјесме су само „еклатантан показатељ нагле ретардације коју је српска народна епика доживјела у тренутку када су њени пјевачи, из релативно лагодне позиције рапсода, прешли у незахвалну аедску улогу".

Фигура оца у српској народној епици може се посматрати из два угла – као архетип оца или у релацији отац–син. Анализом саодноса оца и сина као темеља патријархалног поретка у појединачним циклусима и у опусима најбољих пјевача, долази се до сазнања да је очинска фигура у народној пјесми амбивалентна, и да варира од оца-мудраца, заштитника, оца нације (цара, владара, господара) до суровог оца који жртвује сопствено дијете. Најпознатији очеви народне епике су Стефан Немања, Југ Богдан, Карађорђе, Иван Црнојевић, Стари Вујадин, Старина Новак, Грујица, а наизглед најсуровији Грчић Манојло. И ма колико савременом реципијенту страшно било једење меса сопственог дјетата у пјесми „Кумовање Грчића Манојла", ријеч је обредној пракси комадања (спарагмос). Јасно је да природа патријархалне заједнице одређује све породичне односе у епској пјесми, али однос оца и сина нарочито, јер управо је он носећи стуб епског свијета.

Да ли је гусларство фолклор или жива традиција – питање је којим се отвара други дио књиге, у коме је тежиште интересовања измјештено изван *канонске* грађе, тачније: помјерено са пјевача на гуслара, са народне епике на *епску поезију за народ*, са фолклора на постфолклор.

Гусларство је у својеврсној „егзистенцијалној кризи": „Чак ни најприљежнији теоретичари и свезналци не знају шта тај појам данас уопште представља." Пажња се усмјерава на стање у Републици Српској, анализира се улога културно-умјетничких и гусларских друштава и такмичења која организују у очувању ове вјештине, разговара са искусним гусларима, као и са младим полазницима школа гусала, и установљава да се гуслању данас прилази првенствено као фолклорној дисциплини – репродукцији епских пјесама без импровизације, и то чешће оних у римованом гусларском десетерцу, који је канонизовао Радован Бећировић, него класичних, из Вукове збирке. Насупрот томе аутор истиче феномен Бојане Пековић која, кроз модерне аранжмане (с хармоником) и медијске спектакле, враћа гусле у фокус шире јавности. У индивидуалности тога типа види се могућност повратка, на велика врата, „фолклорног типа културе" у српско друштво, и закључује: „Гусларство може опстати само као

жива традиција на постулатима индивидуалног талента и мајсторске импровизације."

Феномен гусларских пјесма о Титу и Револуцији још једна је од рјеђе истраживаних тема. „Пјевање и опјевавање савремених догађаја уз гусле у току Другог свјетског рата изгубило је своју функцију" јер партизанска борба није имала национални призвук. Али у СФРЈ било је и људи свјесних „моћи стиха", па је традиционални епски дискурс упрегнут у пропагандне сврхе. Аутора првенствено интересују пјесме снимљене на носачима звука као „потпуно нов постфолклорни образац". Гусларска пјесма је флексибилна, она се „веома брзо и лако прилагодила новом времену", али су нова средства комуникације укинула традиционални комуникациони чин који подразумијева непосредни контакт пјевача и публике. Овај контакт сада се донекле остварује путем омота плоча и касета, који се у раду доносе, те стога аутор детаљно испитује њихову иконичност и ишчитава из њих идеолошке поруке.

Пјесме које анализира дијели на три групе: пјесме о Другу Титу и Револуцији („Тито у Дренови, децембра 1941. године", „Тито у Црној Гори", „Гусле и гуслари у борби и раду"), пјесме о великим бојевима („Херојима Сутјеске", „Устанак на Романији") и пјесме о великим јунацима (Сава Ковачевић, Валтер Перић, Рифат Бурџовић Трша, Вељко Влаховић). Највећи број ових пјесама ослоњен је на традиционалне обрасце, неке од њих су просто „траљаве варијанте" већ чувених пјесама (нпр. „Друг Тито у Црној Гори" Ника Вучинића варијанта је Бећировићеве пјесме „Посјета Краља Александра Црној Гори 1925"); оптерећене терминима самоуправног социјализма „дјелују као јефтин политички памфлет" те немају изразитих умјетничких квалитета. Међутим, будући да су их изводили најбољи гуслари, какви су нпр. Бошко Вујачић или Бранко Перовић, оне су уживале и уживају и данас (неки од њих на Јутјубу имају и преко шест хиљада прегледа) извјесну популарност. Стога овај јединствени културолошки феномен заслужује више научне пажње.

Књига се затвара с неколике напомене о стиху српских народних пјесама о четницима. Кнежевић је, у сарадњи с Јеленком Пандуревић, још 2018. године, радом „Иструли ми дуња у фиоци. Усменопоетско насљеђе и карика која недостаје", донекле освијетлио дуго забрањивани (законски кажњавани) и научно игнорисани корпус народних пјесама о четницима, третирајући их као легитиман дио „народске" књижевности настале током Другог свјетског рата, аналоган партизанској поезији. Овдје, служећи се компаративном методом (сучељавање партизанских, четничких и Ћопићевих ауторских пјесама) и версолошком анализом (најфреквентнија форма, асиметрични десетерац, везан у римовани дистих), закључује да су одступања од традиционалног десетерца мања у четничким пјесмама, и тиме даје значајан допринос бољем разумијевању овог вида

народног стваралаштва. Пјесме о четницима аутентичан су наставак српске усмене традиције – њихова вриједност није само историјска, већ и естетска.

Студија Саше Кнежевића *Од ӣјевача ка ӣјеснику и наш̄раї*, која се одликује храбром деконструкцијом канонских *аксиома* и луцидним отварањем нових истраживачких хоризоната, несумњиво је значајан допринос српској фолклористици. Онима који желе да боље схвате генезу српске народне пјесме и њено мјесто у савременом друштву, биће незаобилазна лектира и прецизан путоказ на путу од утврђених истина ка новим сазнањима.

ORCID 0009-0008-8888-7860
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.22

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
научни приказ
930.85:02(049.32)

Павле ЗЕЉИЋ

pavle.zeljic2@gmail.com

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

КАБИНЕТ КУРИОЗИТЕТА КАО ТОПОС, КЊИГА КАО КОСМОС

(Andrew Hui. *The Study: The Inner Life of Renaissance Libraries*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2025, 304 стр.)

Проблем уређења човековог простора један је од централних у епохи модерности, схваћеној у врло широком, вишевековном смислу. Може се рећи: лични простор функционише као продужетак духовног идентитета, кореспондент субјективности, унутрашње учињено објективним; али, устврдили бисмо да је још важнија супротна релација: обликовање понашања субјекта његовим дијалектичким односом са животном средином и предметима који га окружују – дакле, његово феноменолошко искуство урођености у свет знакова. Тиме се дотичемо, чак и у погледу терминологије, простора културе, или културе простора, које је испитивао Гастон Башлар. Епоха којом се бави аутор студије о *studiolo*, радној соби, наиме – период ренесансе и барока, у највећој мери и јесте подесна за интерпретацију поетике, па и политике простора, нарочито имајући у виду да је, барем од времена Јакоба Буркхарта, познато да ренесансна култура поима и само државно уређење као уметничко дело. Ипак, италијански термин који смо увели, који и Ендру Хуи у највећем делу свог истраживања користи, указује не на географско пространство, него само на радни простор, „личну библиотеку самокултивисања и самоуређивања“, односно „апертура кроз коју се контемплира свет и скровиште где се култивише сопство“. У том смислу, *studiolo*, „деминутив речи *studio* на италијанском“, као микрокосмос, „бива посредник између света, речи и сопственог Ја“. Ако подсетимо на *Поетику простора*, за субјект испитивања француског мислиоца дом свакако представља један микрокосмос, али наша би теза – која указује на велику методолошку вредност студије о библиотеци и радној соби као простору објективизације субјективности у новом веку – била да се аутор Ендру Хуи труди да поетику ових простора расветли не као простор који пасивно обликује свест, већ као конкретне видове духовне/друштвене праксе одређених књижевних или историјских личности. Хуи се у монографији *Радна*

соба: унутрашњи живот ренесансних библиотека бави историјским формама личне библиотеке, просторије за колекције и збирке куриозитета и уметнина, као видова самообликовања субјеката у једној историјској епохи. Реч је о интелектуално веома подстицајној, а унеколико и даље слабо испитаној дијалектици између субјекта који партиципира у одређеној епохи и објекта помоћу ког се обзнањује као историјски субјект, али који га тиме и детерминише.

Башлар, са друге стране, успоставља једну врсту сасвим апстраховане феноменологије душе, а не духа, нечег пред- и постсвесног, које се према простору око себе односи као према интуитивним прасликама, нацртима и схемама у које се субјективност асимилује. Нису у питању само топографија и топоанализа, као што се у *Поетици простора*, у чувеним пасажима наводи, већ се може говорити и о *тополошком*, јер проблем простора своди на конститутивне елементе и фигуре, безмало архетипе простора; Башлар, најзад, и говори да се у (правој) поезији, која укључује „ангажовање душе", манифестују снаге које „не пролазе кроз сфере знања", те је свест „мање интенционална" (стр. 11). Феноменологија текстуалности код Гастона Башлара постаје, тако, нека врста парадоксалног расцепа између трансценденције, у смислу да пол душе преовладава над полом духа – и иманенције, у погледу интерпретативног приступа, будући да за тумача неког песничког текста „слика је ту, реч говори, песникова реч му говори" (18).

Да бисмо на разрађенији начин реципирали ренесансну и барокну поетику колекционарства као поетику простора те епохе, што студија Ендруа Хуија истражује, потребно је скицирати и једну (пан)семиотичку, али и социологизовану феноменологију просторности. Поднаслов дела, у принципу, упућује на „унутрашњи живот ренесансних библиотека", њихов унутрашњи развој, али то не значи да се ради само о трасирању дијахронијске еволуције појавних облика приватних и јавних библиотека, колекција и збирки, или радних соба. Напротив, као што читамо у закључном делу студије, „библиотеке нововековне књижевности – било европске или кинеске – повод су писцима да се ухвате укоштац са најдубљим проблемима односа између стварности и њених представа, метафизике и материјалног, историјског и футуристичког" (241).

Аутор Ендру Хуи склон је, повремено, и извесним културно-теоријским и културно-историјским уопштавањима која књизи засигурно дају више сугестивности, ширине и дубине. Прелажење са партикуларног или посебног на ниво општег, као структурирајући принцип излагања и истраживања и јесте, са једне стране, у духу колекционарског гледишта на свет какво образлаже аутор на самом крају дела. Ослањајући се на будистички текст *Avatamsaka Sūtra*, „који елаборирано образлаже структуру космоса" а који се предочава као „бескрајан текстуални систем у ком свака честица прашине

садржи целину", аутор сугерише модел „библиотеке као огледала космоса", на ком почива и метафора „универзума као текста" (240–241).

О извесним поетичким елементима у монографији *Радна соба: унутрашњи живот ренесансних библиотека* можемо судити и по томе што аутор изричито указује да полаже и на формалну сугестивност излагања сопствене грађе, и то управо кроз формалну кореспонденцију са личношћу којом се бави. Тако, уколико се полази од хипотезе да Монтењов *studiolo* „открива начин живота, старање о себи, умеће живљења, терапију жудње", Хуи се пита: „Зашто се форма овог поглавља не би донекле угледала на разгранати, слободно-асоцијативни стил сопственог предмета?" (133) – па је поглавље сегментирано у десет малих тематских целина. Исто тако значајан детаљ представљају и на филозофичан начин поетизоване поенте које заокружују делове књиге, те закључак читаве студије остаје у стању отворености и потенцијала: „Можда све видљиве библиотеке стреме ка стању невидљивог" (241).

Још један облик стилско-језичког лудизма представљен је пасажима више контемплативног или исповедног карактера, што се може довести у везу са тематским усмерењем књиге: у питању је дијалог или полилог са широком селекцијом личности из књижевне и културне историје европске ренесансе/барока и кинеског средњовековља. Тако, у односу на цитат Франческа Петрарке, о ком ће бити речи ниже, аутор износи следећи, крајње афективно интониран суд: „Задрхтим сваки пут кад прочитам овај пасаж; тешко је премашити његову опчињујућу реторичност" (30).

У географском смислу, грађа потиче из поменута два извора, а у структуралном смислу концентрише се око две осовине: појмова библиофилије и библиоманије. Прва половина студије говори, дакле, о начинима на које је књижевна колекција служила као метонимија и метафора за тоталитет, како су различити манири селекције и комбинације – сродства по избору – представљали рефлекс једне стварности, изгубљене, вечно живе, или предстојеће; говори се, дакле, и о историјском развоју библиотеке. Насупрот овоме, у другој половини студије феномен библиоманије посматра се са већим тежиштем на литератури и репрезентацији последица које остављају неумерено читање и прекомерна осамљеност у радној соби.

У принципу, свака историјска форма колекције, радне собе у ужем смислу, или библиотеке, представљена је у културно-историјским оквирима, не као контингенција и произвољност, већ у својој нужности, и може се уочити да је корелација која се у студији успоставља између одређеног културног модела и духа времена најчешће заводљива и убедљива. Делује да прво поглавље, посвећено првенствено устројству библиотеке Франческа Петрарке, предста-

ваља и културолошки прелудијум, односно контекстуални оквир у ком модерни смисао сакупљања књига – библиофилије – има своје почетке. Раније наведена реторичност Петраркина, за интерпретатора показује „потпуни, готово халуцинаторни, спектар имагинације", јер ренесансни песник „упркос смрти и пустоши ствара имагинарну утопију" (30). У писму из 1353. Петрарка, наиме, наводи следеће:

> У међувремену, овде сам установио свој Рим, своју Атину, и своју духовну отаџбину; овде окупљам све пријатеље које имам или сам имао; не само оне који су се блиским познанством доказали, и који су живели са мном, већ и оне који су преминули пре много векова, познати ми само по њиховим списима [...] (прев. П. З. према наводу на стр. 30).

Галеријски приказујући протагонисте своје студије, и Ендру Хуи их емфатично смешта у *овде и сада*, проналазећи зачуђујуће много паралелизама и разлика, дакле различитих слојева значења у наизглед једва међусобно оделитим културним феноменима, и бројне су импликације одређеног модела радне собе, што говори о суштинској и централној улози коју су оне имале.

Још један, у том смислу, важан аспект свакодневног живота ренесансног човека било је помиривање између *vita activa* и *vita contemplativa*, а Макијавелијево писмо речито говори о начину како се овај раскол разрешавао:

> Када вече падне, враћам се кући и идем у своју радну собу. На прагу, свлачим дневно одело и, прекривен блатом и кали, облачим дворјанско, краљевско рухо; тако, подобно преобучен, улазим у древне дворе древних мужева, где, усрдно примљен, гостим се храном која ми припада и за коју сам рођен. [...] И у току четири часа не осећам досаду, заборавим на све болове, не страхујем од сиротиње, смрт ме не застрашује [...] (1–2).

Насупрот овоме, управо вид меланхолије, духовног неспокојства и најзад стања потпуне неприлагодљивости редовним људским пословима представљао се у познијој ренесанси и бароку као последица прекомерне приљежности у сакупљању и читању књига. У томе контексту, примарни фокус истраживања је на Раблеовом роману *Гаргантуа и Пантагруел*, трагедији *Доктор Фаустус* Кристофера Марлоуа, Шекспировој *Бури*, и Сервантесовом *Дон Кихоту*. Радна соба учењака, лична библиотека која служи као узорни утопијски простор, ренесансна обнова античког идеала учења као циља по себи, и колекционарство куриозитета из прве целине – постају сопствене мрачне антислике. Како наводи Ендру Хуи, и сами демони, који опседају Фауста у његовој одаји, „бивши су семиотичари који су изопштени из језичке милости" (224).

У складу са поменутим амблематским афинитетима епохе која се истражује, готово је неизбежно приметити и важну визуелну

димензију књиге, извесно интенционалну: од површинског значењског слоја графичког решења насловнице, преко бројних илустрација које, поред упућивања на библиофилску традицију којој се тако и сама књига у физичком смислу придружује, такође евидентно симулирају нововековне претензије на енциклопедизам (и поетику *ars combinatoria*, спој визуелног и текстуалног), до, најзад, теоријски најзначајнијих момената екфрастичког интерпретирања дела ликовних уметности. У том смислу интригирају читања већ често тумачених слика. Рафаелова *Атинска школа* као прозопопеја древних узорних фигура у лику савременика, што је блиско раније наведеном петраркистичком мотиву, својеврсна метемпсихоза при којој су „филозофи бременити мишљу", и ишчекује се „тренутак *еуреке* који ће избити" (90). Затим, ту је проницљива наративизација представа Богородице, у западном сликарству, као читатељке – или као писца, чему је посвећено читаво поглавље, а треба споменути и компаративну анализу која у ствари и упоставља централни раскол књиге, два духовна принципа, темперамента, интелектуалних фигура ове епохе: *Свети Јеронимије у радној соби* наспрам *Melencolia I.* Имплицира се, као што смо већ истакли, и хуманистички програм књиге уопште, а сама књига функционише као залог тога програма: треба је рашчитавати и интерпретирати у различитим њеним елементима, а не само у текстуалном и садржинском смислу. Књига је више него текст, а библиотека је, по аналогији, више од збира књига.

Теоријски најсвежија и потенцијално централна теза читаве књиге је реартикулација бењаминовског појма ауре у односу на изворнији марксистички појам фетиша и фетишизације. „Што је за једну особу 'аура', то је за другу 'фетиш'" (208), изричит је аутор. Како наводи Маркс у чланку „Увод у критику политичке економије",

> Глад је глад, али глад која се утољава куваним месом помоћу ножа и виљушке друкчија је од глади која помоћу руке, ноката и зуба гута сирово месо. Стога производња не производи само предмет потрошње, него и начин потрошње, не производи је, дакле, само објективно, него и субјективно. Производња, дакле, ствара потрошача (Маркс, *Прилоī критици полиīичке економије*, 1969: 218).

То нас, у ствари, враћа почетном разматрању: Ендру Хуи испитује субјект конкретизованог, али тиме и ограниченог, детерминисаног приликама свог времена, духом времена ако би се хтело, и сопственим друштвеним положајем, који субјект чини умногоме склонијим за одређене навике, обрасце и, уопштено, начине живљења. Из Марксове поставке можемо закључити да се успоставља дијалектички однос човека и његовог производа, те можемо раздвојити артефакте од биолошких ентитета, као размеђу између различитих бића која постоје у процесуалној спони са материјалном средином, раздвојени по критеријуму унутрашњег нагона за самоодржањем.

Наравно, културни артефакти играју важну, чак пресудну улогу у процесу метаболизма, услед чега животни простор човека представља, на неки начин, продужено и проширено тело, а управо стога простор у ком човек обитава мора се и одржавати. Из ове околности се у студији о историји радне собе извлаче два међусобно повезана закључка: простор за читање и култивисање духа посматра се (14) у складу са Фукоовим појмом *souci de soi,* „старање за себе", а на наличју тога, „музеји, библиотеке и архиве данашњице јесу институције за старање у којима промишљамо не само трајне споменике, већ и цивилизацијске ефемерности – душу културе, такорећи". Штавише, филологија као дисциплина не би ни постојала „да традиција није прекинута и затамњена", те се филологија по нужности „напаја кородирајућим дејством" времена (54).

Корисно је подсетити се и да Фредрик Џејмсон, позивајући се на Сартра, разрађује појам серијалности, који се, укратко речено, схвата као „статистичка анонимност" проузрокована саучествовањем у типичним радњама и обрасцима, чиме серија у односу на групу подразумева и изолацију и дубинску униформност у односу на остале њене чланове (Jameson, *Marxism and Form*, 1974: 247–248). Колекција, библиотека, радна соба, простор уређен са намером и свешћу, функционише као контрапункт овој појави, и стога има, као у Макијавелијево и Петраркино време, једну особену утопијску функцију. Као што каже аутор, са много респекта за Монтењов радни простор и библиотеку: „Дивећи му се, откривамо да се обим и центар његове библиотеке протежу до центра и обима света. Отуд је његова лекција за нас да у сваком *studiolo* почива аутобиографија душе" (150). Колекција функционише као статични, семиотички, али неговорени вид друштвеног оспољавања, кристалисана у простору и времену, друштвена пракса човека. Унутрашње бескрајно сложен и слојевит, простор библиотеке могуће је посматрати не као микрокосмос, већ као екосистем истовременог човековог одношења са другим човеком и са природом – у биолошком и космичком смислу речи.

ORCID 0000-0002-2557-7936
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.23

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
научни приказ
821.163.41.09 Максимовић Д.(049.32)

Мирјана М. БЕЧЕЈСКИ

becejskim@gmail.com

Институт за српску културу
Приштина – Лепосавић

ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ ИЗМЕЂУ КУЛТУРНОГ ПАМЋЕЊА И МОДЕРНОГ ЧИТАЊА ТРАДИЦИЈЕ

(*Поетика Десанке Максимовић: тематски зборник*. Ур. Јован Делић и Светлана Шеатовић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Задужбина „Десанка Максимовић“, 2025, 302 стр.)

Упркос обимној литератури посвећеној Десанки Максимовић, њено дело у својој поетичкој, жанровској и културној сложености и даље представља подстицајно поље за нова тумачења и преиспитивања. Различити историјски и интерпретативни контексти откривају нове слојеве њеног стваралаштва, чија се значењска разгранатост непрестано потврђује у сусрету са савременим читањима. Управо у овоме лежи значај тематског зборника *Поетика Десанке Максимовић*, који је настао као резултат научног скупа одржаног у Матици српској поводом сто двадесет пет година од песникињиног рођења. Зборник превазилази оквир пригодног и јубиларног вредновања песникињиног опуса, настојећи да питање њене поетике постави као живо, вишеслојно и методолошки изазовно поље истраживања. Већ сам садржај показује јасну тежњу приређивача да се избегне редукована представа о Десанки Максимовић као „песникињи интиме“ и школског канона, те да се њено дело сагледа у пресеку поетичких, културноисторијских, интертекстуалних и рецепцијских перспектива.

Посебна вредност зборника огледа се у томе што окупља тумаче различитих генерација и методолошких усмерења, чиме се успоставља својеврсни дијалог између традиционалне историјско-књижевне интерпретације и новијих читања заснованих на културолошким, наратолошким и интертекстуалним приступима. У том смислу, ова књига сведочи о новој фази у десанкологији, у којој се дело ове врсне песникиње сагледава као динамичан простор значења и зрачења, отворен за нове интерпретативне увиде.

Уводни текст Јована Делића „Постојан раст кроз страшни вијек – до смрти и вјечности“ (стр. 7–9) на почетку успоставља једну од кључних линија зборника: разумевање Десанкиног песништва унутар дугог трајања српске културне и духовне традиције. Критичар посебно наглашава значај збирке *Тражим помиловање* као дела којим се песникиња укључује у модерни дијалог са средњовековним наслеђем, приближавајући се поетичким трагањима Васка Попе и Миодрага Павловића. Осветљавајући језичку креативност Десанке Максимовић, њено ослањање на дубље слојеве језичког памћења и архаичне културне моделе, Делић обликује тумачење које ће у различитим варијацијама бити присутно и у другим радовима зборника. Нарочита вредност овога текста лежи у настојању да се Десанкино песништво сагледа у континуитету српске и словенске културне традиције, поготово у оним њеним слојевима у којима се средњовековно духовно наслеђе преображава у модеран песнички израз.

Један од средишњих текстова зборника представља студија Светлане Шеатовић „Хуманистички и патриотски гласови Десанке Максимовић. Шта се крије иза штита поезије?“ (11–24), у којој се разграђује поједностављена слика о песникињи „тихе“ и аполитичне лирике. Ослањајући се на архивску грађу, преписку и биографске изворе, ауторка показује да је Десанка Максимовић током читавог XX века деловала на сложеном пресеку хуманизма, патриотизма и отпора различитим идеолошким притисцима. Истичу се они делови рада који се односе на песникињину антифашистичку позицију, њен однос према страдању српског народа у Другом светском рату, као и тумачење збирке *Тражим помиловање* као прикривеног али снажног дијалога са механизмима политичке моћи. Уместо пригодног патриотског читања, Шеатовићева Десанкину поезију тумачи као израз снажног етичког отпора и културног памћења, при чему посебну вредност њеном приступу даје непосредан увид у архивску и епистоларну грађу, стечен кроз рад у Задужбини „Десанка Максимовић“ и приређивање песникињине преписке.

Овај рад истовремено показује да новија тумачења Десанке Максимовић проистичу из дубљег разумевања унутрашње целовитости њене личности и дела, а не из откривања неке „друге“ или непознате песникиње. Анализа коју Светлана Шеатовић развија, открива доследност етичких и поетичких ставова који су обележили и живот и стваралаштво песникиње. У том светлу упечатљиво је песникињино сведочење о Радовану Зоговићу и уверењу „да треба служити истини и животу, а што подразумева и оданост народу и отаџбини“, како наводи Лариса Костић у раду „Збирка писама у заоставштини Десанке Максимовић и њен културноисторијски потенцијал“ (249). Такви увиди омогућавају да се Десанкина поезија сагледа као израз дубоко проживљеног духовног, етичког и животног искуства у којем се лична судбина и песнички глас међусобно прожимају.

У тексту „Белешка о поетичкој самосвести Десанке Максимовић“ (27–35), Славко Гордић песникињино дело тумачи из перспективе односа према сопственом стварању и природи песничког гласа. Гордић избегава поједностављена тумачења Десанке Максимовић као песникиње спонтаног и искључиво „непосредног“ лирског израза, отварајући питање саморефлексивне димензије њене поезије. Њено песништво доводи у везу са ширим токовима европске поезије и духовним сродствима која превазилазе уске националне оквире. Таквим читањем Десанка Максимовић се потврђује као ауторка изразите поетичке свести, чије дело истовремено чува унутрашњу лирску непосредност и високу културну самосвест.

Значајан допринос зборнику дају и прилози који Десанкину поезију тумаче кроз однос према традицији и модерности. Лидија Томић у раду „Класично и модерно у поезији Десанке Максимовић“ (163–172) указује на сложену синтезу традиционалних песничких образаца и модерних поетичких поступака, док Јелена Јовановић у студији о наратолошким приступима *Летопису Перунових потомака* (135–149) показује колико је Десанкино дело отворено према савременим методологијама читања. Оваквим радовима песникиња се измешта из оквира школске рецепције и поново укључује у токове савремених књижевнотеоријских расправа.

Важан допринос ширем сагледавању Десанкиног опуса даје и студија Марка Недића „Приповедачка проза Десанке Максимовић“ (53–63), која пажњу усмерава ка сегменту њеног стваралаштва знатно ређе присутном у научним интерпретацијама. Полазећи од приповедне прозе као значајног дела песникињиног опуса, Недић указује на дубоку повезаност њене прозе и поезије, нарочито у обликовању лирских, етичких и искуствених слојева њеног стваралаштва. Истиче се запажање да се у прозним текстовима препознају исти они мотиви блискости, памћења и унутрашње драме који обележавају Десанкину поезију, што доприноси целовитијем разумевању њеног дела, измештајући га из уско жанровских тумачења.

Посебну тематску целину у зборнику чине радови који Десанкино дело посматрају у хоризонту културног памћења, рецепције и транснационалних књижевних веза. Ту се издвајају текстови Јелене Марићевић Балаћ о односима Десанке Максимовић и савременог чешког песништва, са примером Јарослава Сајферта (173–181), затим студија Персиде Лазаревић Ди Ђакомо о рецепцији Десанке Максимовић на италијанском језику (203–217), као и рад Лазара Милентијевића о руској књижевности у поимању Десанке Максимовић (219–229). Ови радови имају посебан значај јер песникињин опус измештају из уског националног контекста и показују да је реч о ауторки чије се дело обликовало у сталном дијалогу са словенским и европским културним просторима. На тај начин зборник убедљиво демонстрира да Десанка Максимовић није само централна фигура

српске књижевности XX века, већ и важна тачка ширих интеркултурних и књижевних веза.

Више прилога у зборнику упућује на то да једну од најплодотворнијих интерпретативних линија представља она која Десанкино стваралаштво доводи у везу са архетипским, митским и културноисторијским слојевима. Тако Марија Јефтимијевић Михајловић у раду о архетипским сликама у роману *Прадевојчица* (83–103) отвара могућност тумачења Десанкиног дела у светлу антрополошких и митопоетских образаца, док Снежана Милосављевић Милић анализом олфактивних пејзажа у збирци *Мирис земље* (105–119) осветљава дубоку повезаност чулности, природе и памћења у њеној поезији. Овакви прилози сведоче да се Десанкино песништво више не сагледава само као лирско сведочанство емоције, него као сложен симболички систем у којем се укрштају лична, колективна и културна сећања.

У овом тематском кругу издваја се и рад Драгана Бошковића „Три света *Нероткиње* Десанке Максимовић: Јефимија, Тереза, Јованка Орлеанка“ (65–82), у којем се њена поезија тумачи кроз сложене паралеле са великим женским фигурама духовног и културног памћења. Налазећи упориште у песми „За нероткиње“ из збирке *Тражим помиловање*, Бошковић отвара питање хришћанских и мистичких слојева у Десанкином песништву, те Јефимију, Терезу Авилску и Јованку Орлеанку доводи у везу са мотивима женског страдања, духовности и песничког саморазумевања. Аутор у песми препознаје дубоко проживљен женски, духовни и егзистенцијални слој искуства, који стоји у симбиози са самом песникињином личношћу и животном судбином. Овакво читање посредно потврђује и једну од важнијих линија овог зборника: да се Десанкино дело не може раздвајати од етичког, духовног и животног искуства које га је обликовало.

Методолошки занимљив правац отвара и студија Сање Париповић Крчмар „Поетички став/систем Десанке Максимовић“ (151–161), у којој се песникињин стваралачки опус сагледава као унутрашње повезан и доследно обликован поетички систем. Уместо представе о Десанки Максимовић као поетеси искључиво интуитивног лирског израза, ауторка указује на континуитет њених поетичких начела и постепено обликовање сложене мреже симбола, мотива и вредносних упоришта кроз различите фазе стваралаштва. Вредност овог рада огледа се у настојању да се унутрашња кохезија песникињиног дела покаже не само на тематском, већ и на поетичком и стилском плану, чиме се додатно потврђује сложеност и развојност њеног књижевног опуса.

Посебну тематску целину у зборнику чине прилози посвећени Десанкином стваралаштву за децу – сегменту њеног опуса који је у

научним тумачењима дуго остајао у сенци њене поезије за одрасле. Рад Зоране Опачић о птицама у поезији за децу Десанке Максимовић (255–269), као и студија Милене Кулић о позоришном потенцијалу *Дечје собе* (283–291), указују на сложене симболичке механизме, жанровску разуђеност и висок степен поетичке самосвести и у овом сегменту њеног стваралаштва. Дечја књижевност овде се посматра као интегрални део Десанкине поетике, а не као маргинални део њеног опуса.

Иако тематски широк и методолошки разуђен, зборник *Поетика Десанке Максимовић* не оставља утисак расуте или случајне композиције. Напротив, његова унутрашња кохезија произлази из настојања већине аутора да Десанкино дело сагледају у пресеку поетике и културног памћења. Управо се ту открива и најзначајнији домет ове публикације: она не настоји само да понови већ утврђене судове о песникињином месту у српској књижевности, него да покаже због чега њено дело и данас остаје интерпретативно отворено, способно да успоставља нове дијалоге са савременим читаоцем и новим методолошким приступима.

Индикативно је и то што се у већем броју радова Десанка Максимовић појављује као песникиња граничних поетичких позиција – истовремено укорењена у традицији и отворена према модерним песничким токовима. Тако се, рецимо, у текстовима посвећеним збирци *Тражим помиловање* и односима према средњовековној култури, посредно обликује слика песникиње која, поред улоге чувара националног памћења, традицију преобликује у модеран песнички језик. Један од важнијих увида које овај зборник доноси јесте да Десанкина поезија почива на непрестаном поетичком преосмишљавању традиције.

Тематски зборник *Поетика Десанке Максимовић* у целини сведочи да се савремена десанкологија удаљава од понављања утврђених судова о песникињином месту у српској књижевности, настојећи да њено дело сагледа у ширем културном, поетичком и историјском хоризонту. Различити методолошки приступи окупљени у овом издању – од књижевноисторијских и интертекстуалних, до културолошких и наратолошких – не нарушавају унутрашњу структуру зборника, постепено обликујући сложену слику песникињиног опуса. Премда окупљени прилози припадају различитим методолошким усмерењима и тематским круговима, већину повезује тежња да се песникињино стваралаштво ослободи редуктивних представа које су га деценијама пратиле у школској и широј културној рецепцији. Научни допринос ове књиге огледа се колико у научној акрибији појединачних прилога, толико и у доследно осмишљеној концепцији која омогућава да се различити интерпретативни приступи међусобно допуњују и граде целовитију слику Десанкиног стваралаштва.

Окупљени прилози уверљиво потврђују да се трајност Десанкиног дела не заснива на његовој канонској позицији, већ на унутрашњој сложености песничког света који је градила током читавог стваралачког века. Њена поезија преживела је различите идеолошке и поетичке епохе захваљујући дубокој духовној, етичкој и културној слојевитости коју савремени читалац и даље препознаје. Због свега наведеног, тематски зборник *Поетика Десанке Максимовић* може се читати као сведочанство о трајању научног интересовања за дело једне од најзначајнијих српских песникиња, али и као показатељ актуелних токова у савременој српској науци о књижевности. Десанка Максимовић у овим радовима добија портрет поетесе чије дело подједнако припада културном памћењу и савременом читању, откривајући нове слојеве значења, потврђујући да истинска поезија траје захваљујући снази да преживи промене епоха, идеологија и читалачких очекивања, и задржавајући способност да у различитим временима успоставља нове интерпретативне дијалоге.

ORCID 0000-0003-1645-9580
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.24

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
научни приказ
811.163.41:929 Караџић В. С. (049.32)
821.163.41.09

Снежана ПАСЕР ИЛИЋ

snezanapaseri@gmail.com

Институт за књижевност
и уметност, Београд

ВУК КАРАЦИЋ КАО ИСТОРИЈСКИ И КЊИЖЕВНИ ЈУНАК

(Бранко Златковић. *Мале приче о Вуку Караџићу (од 1825. до 1832)*. Том I и II. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2024; I – 325 стр.; II – 383 стр.)

Двотомна монографија *Мале приче о Вуку Караџићу (од 1825. до 1832)* наставак је Златковићеве претходне књиге *Мале приче о Вуку Караџићу (од 1787. до 1824)*, из 2015. године. Посвећена је почившем професору и угледном фолклористи и историчару књижевности Ненаду Љубинковићу. Нова монографија резултат је дугогодишњег истрајног и посвећеног проучавања свих области Караџићевог рада (реформе језика и правописа, лексикографске делатности, сакупљања народних умотворина, оригиналног стваралаштва, књижевне полемике) и, не мање значајно, приватне и породичне биографије.

Монографија се темељи на проучавању бројних извора и литературе (преко четири стотине осамдесет библиографских јединица): путописа, биографија, аутобиографија, сведочења савременика, усмених предања, периодике, историјских извора, хроника, архивске грађе, полицијских докумената и др. Запажа се ауторова тенденција да општепознатој фактографској грађи удахне животност поступком стилизације и њеног приближавања усменим жанровима – превасходно анегдоти, шаљивој причи, пословици. Тиме се изнова потврђује Златковићев квалитет ванредног приповедача који се формирао на усменом приповедном корпусу.

У монографији је Вук Караџић „јунак“ око кога аутор развија нарацију сачињену од тридесет хронолошко-тематски нанизаних „малих прича“[1] (четрнаест у првој и шеснаест у другој књизи). Из месеца у месец, од јануара 1825. до децембра 1832, Златковић прати Вукове пословне и приватне активности, у којима се издваја неко-

1 Насловна синтагма „мале приче“ је, према ауторовим речима, термин „којим је Вук Стеф. Караџић означавао краће прозне жанрове“ (I: 323).

лико крупних тема: путовања из приватно-пословних разлога, односи са пријатељима и непријатељима, релација са кнезом Милошем, покретање забавника *Даница* и успостављање континуитета у излажењу, филолошки рад, афирмација у Европи и непотпуно признавање у Србији. Ове теме контекстуализоване су у историјско доба важно за формирање модерне Србије и установљавање првих државних институција.

Златковић хронолошки прати Вукову трајекторију: Славонски Брод, Земун, Сремски Карловци, Нови Сад, Сомбор, Пешта, Будим, Беч, а нешто касније Крагујевац, Пожаревац и Београд. Слика Вука као вечитог путника, „одвећ скитницу", како га је Копитар често називао, најпре из нужде, будући да је у Славонски Брод дошао ради наплате дуга, а потом и због посла културног делатника. Ниже се галерија ликова који долазе у контакт са Вуком, поштовалаца али и противника.

Путујући, Вук шири круг пријатеља и следбеника. Један од њих био је Адам Филиповић Хелденталски, Вуков претеча у објављивању календара, чему, према Златковићевом запажању, досадашњи проучаваоци нису поклонили довољну пажњу (I: 21). Упознао је подофицира Тадију Бркића из Винковца, који се и сам бавио филологијом и радио на отварању школа по селима, где ће се учити „'u Slavonskomu jeziku'" (I: 22). Други сусрети били су сасвим случајни и можда су носили извесно знамење, попут познанства са практикантом и преводиоцем Теодором Радичевићем, у време када је његов син Алексије (Бранко) Радичевић имао само једну годину. Вуков боравак у Сомбору Златковић је обележио упечатљивим детаљем: одсео је у кући у којој ће седам деценија касније живети Лаза Костић. Осим места боравка, двојица великих српских књижевника делила су и интересовање за лексикографију: Вук је саставио, а Костић допунио *Рјечник*. Ово наводимо као ређе помињан податак код досадашњих Вукових биографа.

Пријатељи су му указивали гостопримство тако да је у кући трговца и писца Василија Василијевића имао на располагању одају звану „Вукова соба", на коју му је и пошта редовно стизала. Путовања су обележили топли сусрети са припадницима братских народа, нпр. директором винковачке Гимназије, Словаком Јаном Јодлом Кралупским, и професором исте школе, Чехом Еугеном Веселим. Навођењем оваквих података аутор сведочи о снажној повезаности културних радника у борби за афирмацију народног језика и народне књижевности у првој половини 19. века.

Током путовања је сазнавао за баштинике својих идеја и проблеме које су због тога имали: учитељ Адам Драгосављевић, претеча и настављач на пољу граматике, две године пре Вука и његовог *Рјечника* прокламовао је фонетски принцип и за школску децу саставио први *Мали буквар срйскоī*, са 29 слова. Просветне власти му нису одобриле књигу, па је остала у рукопису. Златковић ниже имена Ву-

кових поштовалаца, увек поткрепљујући њихову релацију неким конкретним детаљем, често хумористично интонираним: подофицир Тадија Бркић из Винковаца, који је афирмисао Вуков правопис, одлучио је да се убудуће више окрене војницима јер они „нису таки избирачи и који само на то гледају, да један другог разумеју", за разлику од свештеника и других учених „домородаца" који „нерадо од старине одступају" (I: 35). Вуков следбеник дао је изврсну професионалну карактерологију учених људи тога доба.

На путовањима и у комуникацији са људима сазнаје да је имао савременика у превођењу *Светоī йисма* на народни језик, Матију Петра Катанчића, кога је изненадна смрт спречила да свој превод објави. Дошавши први пут у Сомбор, затиче и упознаје свог времешног претечу Аврама Мразовића, чија му је *Словенска īрамашика* из 1794. г. била узор за *Писменицу срйскоī језика* (1814).

Било је и случајева колебања и изневеравања Вукових идеја од дојучерашњих пријатеља. О мукама на којима су се нашли они који су хтели да следе Вуков правопис, о цензорима који нису одобравали књиге њиме писане сведочи писмо Самуила Илића: „'Ортографију би Вашу узео: ал' ево жалости! Моле, саветују, прете, да Вашом не пишем. Што ћу? [...] Ја се још све једнако колебам; рад би Вашом писати, и одважим се, а после се побоим за леб! Та зашто јачи од мене неће за Вама да пођу!?'" (I: 118). Ипак, чини се да је Вука највише заболео поступак великог заштитника и пријатеља, кнеза Васе Поповића, који се, под притиском Кнежевог окружења, нашао међу противницима Вуковог превода *Новоī завјеша*, 1830. године.

У више наврата Златковић скреће пажњу на важан детаљ да се Вук, од свих активности, најрадије бавио сакупљачким послом, и то непрекидно, било сам било подстичући пријатеље да за њега прикупљају србуље и бележе приче, песме, речи. Од бројних помагача, расутих на страницама двотомне књиге, наводимо само неке: Павле Атанацковић, Кузман Севкић, Јован Берић, кнез Василије Поповић, црногорски митрополит Петар I, Лазар Марјановић, Василије Јовановић, Аврам Живковић, Филип Петровић Карабаш, Ђорђије Романчић, Адам Драгосављевић, Јустин Михајловић, Стефан Теодоровић, Димитрије Тирол и др. Сам је у то време забележио стихове које му је уз гусле певала слепа Јеца, а приче и анегдоте од кнеза Милоша. Кратак запис сведочи да се у време карантина (1829) у земунском „контумацу" дружио и записао антологијске песме и приче од трговца Грује Механџића, док је 1830, у Крагујевцу, након Фебруарске скупштине забележио две албанске народне песме и тако се сврстао међу „пионире албанске фолклористике" (II: 175). Чини се да минуциозном оку аутора Вуковог животописа није промакло име ниједног казивача и певача, те их је споменима извео на светлост дана и сачувао од заборава.

Уваженим иностраним пријатељима, славистима и књижевницима: Ј. Гриму, П. И. Кепену, Ф. П. Аделунгу, А. С. Шишкову, Ц. Бауринг у и Г. Арсенијевићу Емануелу, слао је прва, почасна издања својих књига, што је нпр. случај са Књажевим житијем. Када је проценио да је тако боље, уступио је угледнијим и цењенијима ауторима прикупљену грађу. Тако је књига *Serbische Revolution (Српска револуција)* берлинског професора Леополда Ранкеа, одштампана 1829. године, написана уз Вукову помоћ.

Сам Вук био је постојан и дугогодишњи пријатељ. Заузео се код кнеза Милоша да позове у Србију Луку Милованова Георгијевића, „иако је ослепео и пропио се“ (II: 83). Бринуо се и о деци својих пријатеља, те је у Бечу пратио школовање Живка, сина мајстора „ковачко-сикирашког заната“ Јована Петровића Ковача, а на молбу професора Јенка у Пешти је прописно „ођенуо“ његовог студента права.

Непријатељи, ако не и бројнији од пријатеља, а оно свакако моћнији, непрекидно су осујећивали и успоравали Караџићеве науме. Међу њима се издваја лик Михаила Германа, блиског Милошевог службеника у Русији, прозреног од стране земунских сугрђана да је „скитница и лажа и варалица“ (I: 25). Народна проницљивост потврдила се Германовим бескрупулозним чином „крађе“ Милошеве биографије, иначе аутентичног Вуковог штива. Повређени и оштећени Вук тужио га је и јавно оговарао, чак по цену ризиковања живота. Из ове екстензивне и по Вука драматичне епизоде аутор студије упућује читаоца на Германова поверљива обећања кнезу Милошу „да ускоро мисли да Вуку Караџићу пребије и другу ногу“ (I: 132), чиме изнова потврђује дар за изналажењем хумористичних детаља чак и у суморним причама попут ове.

Отворен и упоран, Вук се с непријатељима суочавао одласком у Сремске Карловце и Нови Сад – упоришта опонената. Нижу се затегнути односи. Карловачки митрополит Стефан Стратимировић био је чврсто против објављивања издања која су имала српске облике речи уместо црквенословенских. Вуков сусрет 1825. године у Новом Саду са Милованом Видаковићем био је повод аутору да забележи две верзије усмене предаје о „содомском греху“ тада већ бившег професора Видаковића. Јован Хаџић, Вуковим речима „господар и од Матице и од Љетописа“ (I: 258), бавио се у часопису злонамерним „опадањем“ Вука, оспоравајући да он влада латинским и да је скромно школован. Тридесетих година најмоћнији и најопаснији Вукови непријатељи су и људи из најближег Кнежевог окружења. Док му злокобни Кнежев секретар Д. Давидовић поткопава молбу за пензију, Јоаким Вујић „разоноде ради“ (II: 201) дискредитује Вуков рад на преводу закона.

Између кнеза Милоша и Вука Караџића испољавао се однос моћног, сујетног и непросвећеног владара према марљивом, несхваће-

ном и доследном културном делатнику. Самовољни Кнез игнорисао је Вука чак и када га је овај молио да писмом захвали Јакобу Гриму на посвети *Сри̏ске ѓрама̏тике*, мотивишући молбу објашњењем колико је Гримова наклоњеност српском народу важна у европским оквирима. Када коначно добије љубазан владарев одговор, са позивом да дође у Крагујевац и лично му саопшти шта жели, Вук погрешно процени ситуацију. Несвикнут на Кнежеву љубазност, он није отишао, не знајући да је тиме „изгубио" дар од хиљаду форинти који му је Милош припремио. Писмо у коме јавља да не може доћи у Крагујевац, истовремено благосиљајући Кнеза „са својом фамилојом и народом" (I: 27), Вук је залио сузама, о чијим траговима на хартији сведочи приређивач Вукове преписке Љубомир Стојановић. Овом епизодом Златковић указује на мање познату страну Вуковог лика, подстакнуту прегршћу приватних проблема. Њоме је аутор употпунио психолошки портрет свога јунака.

Ипак, Кнез је на Вука рачунао у подухватима од националног значаја. О томе сведочи и запис да је управо њега задужио да у Бечу договори отварање фабрике хартије и штампарије у Србији. Вуку је поверио писање закона, према угледу на Наполеонов законик. Уплитањем детаља да су се делегирани а професионално савесни људи нерадо одазвали – свесни недовољне спреме за тако одговоран посао – Златковић хумором сенчи догађаје. Он бележи више анегдота о проблемима са којима су се „законописци" сретали. Махом се они тичу непознавања термина из француског изворника, те тако реч *хипо̏тека* један од чланова законодавне комисије разреши „да је то типографска погрешка место апотеке" (II: 171). Притом се наводе две варијанте анегдоте: према једној, речи се приписују Лазару Зубану, а према другој Вуку лично.

Вуков успон на државној лествици Кнежевине Србије у доба кнеза Милоша наставља се његовим именовањем за председника Београдског магистрата (суда), 1831. године. Упркос чињеници да је у то доба био материјално најбезбрижнији, ипак је преко кнеза Васе молио Господара „не би ли се смиловао да га отпусти из службе" (II: 251). Поднео је стоички „рођачка даривања" (увреде) које су му нанесене „гласовитим пасошем" (II: 146), благодаривши Кнезу и препоручивши му се за убудуће. (Амици, као аутору пропратног текста, није оћутао, подсетивши да је у пасош поред увредљивог физичког описа заборавио да унесе његова европска признања и титуле.) Чини се да Вуку нису толико сметала вређања кнеза Милоша и његове свите – јер су на то сви већ свикли – колико одсуство могућности да се бави запостављеним књижевним радом. Уместо бављења литературом, у Вуковој надлежости била је и обавештајна делатност, али је истовремено и сам био субјект надгледања и шпијунирања.

Свестан значаја владареве близине и непоновљивости историјског тренутка, 1832. Вук почиње потајно да бележи грађу за „по-

себну књигу", „српску историју нашега времена", у којој је намеравао да саопшти праву истину о Кнезу. У вези с тим Златковић указује да је из забележене грађе изостао опис и узрок Карађорђеве смрти, што је, према његовом мишљењу, „симптоматично" (II: 300), а ипак у сагласју са Вуковим настојањем да се не лиши сасвим Кнежеве наклоности.

Златковићев књижевни јунак Вук Караџић смештен је у конкретно историјско време, те је био сведок значајних унутрашњих потреса: Ђакове и Чарапићеве буне, као и спољнополитичких дешавања која су се одражавала на судбину Србије. О Ђаковој буни против кнеза Милоша Златковић наводи две варијанте приче познате у народу, о погубљењу Милоја Ђака. Специфично је да су варијанте сличне у појединостима, али знатно различите према смислу. Након изношења застрашујућих детаља о кажњавању покретача буне, аутор епизоду своди, у сопственом маниру изналажења реминисценција из живота и говора људи из народа. Поступак се огледа у навођењу гротескног епилога у виду предлога Милосава Липовца „да се побију сви који знаду читати и писати", „јер учени људи буне подижу против свог правитељства" (I: 13). Аутор не пропушта да истакне Вукову мудрост и тактичност којом пред Кнезом штити писмене људе, уверавајући да је Милоје Ђак далеко од науке и учености. Анегдотским фрагментом Златковић уједно осликава тадашње жалосно стање у српској науци и култури.

Вук је био заинтересовани сведок значајних међународних историјских догађаја, који су се одражавали на будућност Србије. Обрадовао се потписивању Акерманске конвенције 1826. године, чијим се петим чланом предвиђала извесна аутономија Србије и повраћај територија које су јој одузете 1813. године. Уз трпезу пуну „иђа и пиђа" (II: 135) прославили су Вук и Давидовић, у Београду, радосну вест о закључењу Једренског мира 1829. Вест је позитивно одјекнула и међу „пречанском" интелигенцијом, па су се многи преко Вука интересовали, са жељом да се доселе и упосле у Србији. И пре два века ситуација у европској политици диктирала је приоритете у Србији: таман што је уговорио послове око штампарије, Вук је са „двора" добио вест да се „мане" тога, јер су се у Цариграду послови „мало побркали" (I: 237). Међународне околности биле су пре од штампања књига у Србији.

Поједини сегменти студије стилизовани су у дослуху са културноисторијским предањима, попут оног о Вујичином подизању цркве Покајнице. Епизода реинтерпретира теме „пошљеднег" времена и проклетства због огрешења о обичајни кодекс оличен у институцији кумства: Вујица је ослепео на оно око „којим је потајно гледао Вождово убиство", „мучиле су га отворене ране" и, најзад, „затрло му се семе" (II: 36–37).

Историјском слоју монографије припадају бројна Вукова писма пријатељима, међу којима се издвајају писма упућена Јернеју Ко-

питару, у којима сведочи о збивањима на Фебруарској скупштини, 1830. у Крагујевцу, у чијем протоколу Вук препознаје прво модерно заседање у европском маниру. Истовремено, у Књажевим речима и поступцима у правцу тобожње демократизације препознаје добро смишљену мимикрију и континуитет апсолутизма.

Покретање забавника *Даница* и успостављање редовности у излажењу Златковић представља у неколико „малих прича". У вези са предисторијом *Данице* аутор указује на писања Објављенија, праксу која припада почецима српске издавачке делатности и формирања читалаштва. Осим детаљног навођења садржине прва четири броја, Златковић елаборира проблеме у вези са покретањем: критичарима је сметала примена Вуковог реформисаног језика и правописа. У „распињању" Вука због *Данице* предњачио је Стратимировић, скандализован и због тога што се у календару уместо словенских налазе народни називи за црквене празнике. Након што је тужио Вука, бечке власти су наложиле полицијску истрагу. Као апендикс дат је полицијски извештај који Златковић у целости наводи (I: 87–88). Уз кориговања неверодостојних појединости, Златковић га сматра једном од „најранијих Вукових биографија" (I: 88). Са мером су дозирани хумористични детаљи: претплата за *Даницу* зависи од пољопривредног рода у текућој години; Срби се пренумерирају да би им имена била штампана у публикацији. Истовремено уз борбу за *Даницу* Златковић прати Вукове напоре за објављивање превода *Новоī завета*, са слабим изгледима на успех, будући да су црквени великодостојници, Стратимировић и Мушицки, налазили да је таквим преводом *Нови завет* „унакажен" (I: 72).

Упоредо са друштвеним активностима, нарација прати и Вукове породичне релације. Он је брижни отац коме је стало до образовања деце на српском језику. Док са пута у Србију, на који је повео шестогодишњег сина ради учења језика, јавља Ани да је Сава „много напредовао у српском језику", мајка, по рођењу Немица, изриче зебњу „нису ли Сава и Марија заборавили да читају немачки" (I: 178). Вуковим заузимањем Сава наставља школовање у Земуну и на очево задовољство постиже „леп напредак у српском језику" (II: 83).

Са великом муком бори се да им обезбеди егзистенцију. Не преза да моли моћнике и поклонике: кнеза Милоша, тршћанску српску колонију, Л. Мушицког. За то време бројна породица живи у оскудици у Бечу, мењају станове у покушају да нађу што јефтинији, иако им је сваки скуп и неприлагођен Вуковом хендикепу. Коначно, признање и материјална утеха стижу 1826. године, из Русије. Од руског цара добио је 100 златника годишње пензије за књижевне послове који „приносе пољзу Славјанској Словесности" (I: 157).

Догађаји су указивали на то да ће српска народна поезија бити најпре реципирана у Европи. Тако се и збило пошто је, између

осталих, Бауринг превео песме на енглески језик (John Bowring, *Servian popular poetry*, 1827), које су са одушевљењем примљене. У исто време француски читаоци упознали су се са песмом „Женидба Максима Црнојевића". Посредством Талфјиних превода на немачки, неколико песама је крајем 1826. доспело у Вајмар, у руке Јохана Волфганга Гетеа. Српске народне песме преводе се на пољски и руски. Захваљујући преводима, народне песме одјекнуле су у свету. Мало-помало Вуков рад бива признат и у домаћим књижевним круговима. Коначно и кнез Милош шаље 1000 гроша, схвативши да Вука више цене у Русији него што му је то представљао Михаило Герман. Године 1829. српске народне песме преведене су и на мађарски.

Учена Европа одала је признање Вуку: од 1825. постао је члан Гетингенског ученог друштва, године 1828. добио је диплому Краковског ученог друштва, а већ наредне године постао је дописни члан Друштва љубитеља историје и старина у Русији, при Московском универзитету.

У главни наративни ток Вуковог животописа инкорпориране су биографије других личности (кнеза Милоша, његових секретара Димитрија Давидовића и Стефана Радичевића, честитог кнеза Васе, обесног Амиџе), којима аутор дочарава целовиту историјску слику времена и врха домаће власти.

Ипак, најпунији замах захвата ауторово приповедање о личностима из света књижевности. Златковићева нарација поприма законитости центрипеталне силе, па личности са руба Вуковог животног пута увлачи у приповедну жижу и повлашћује их у књижевне јунаке. Више „малих прича" посвећено је Сими Милутиновићу Сарајлији. Његов профил аутор склапа на основу кореспонденције Вука Караџића са савременицима. Око Сарајлијиног лика анегдоте се роје. Неке су књижевне тематике, попут диспута о граматичким правилима између Вука и Сарајлије, који је поентиран Симином максимом: „Ти као граматичар служиш језику, а мени језик служи; зато се ти мораш држати правила; а ја језик могу употребљавати како хоћу, и од моје употребе настају правила" (I: 240). Друге анегдоте су сасвим личне, попут оне о неславној првој посети Талфијној кући, јер је „Сима све време био збуњен и сметен" (I: 168), или пак навођење фрагмената писма о бедном стању у коме се нашао и драматичном призивању смрти као излазу из кризе (I: 205–206). Вукова наклоност Сарајлији имала је граница, о чему сведоче епизоде из поглавља „Побратимска даривања". Но, по свему судећи, Сарајлија је рођен „срећне ноћи". У потврду томе Златковић наводи анегдоту о баченом последњем талиру на црквени тас, чиме је Сима освојио симпатије и наклоност црногорског владике Петра I Петровића, које су му олакшале егзистенцију у тој суровој земљи.

Достојна пажња у монографији посвећена је трагичним догађајима из живота Саве Мркаља, „најзначајнијег Вуковог претече и узора“ (I: 112). О Мркаљевим невољама, познаницима који га се одричу и коначном душевном растројству Златковић склапа калеидоскопску слику на основу различитих извора: писама Вуковог пријатеља Самуила Илића, записа Мркаљевог биографа Ђорђа Рајковића, и коначно, на основу исповедне песме несрећног Мркаља „Састављено кад у горњокарловачку боловаоницу доспедох побеђен и остављен од свега света“, антологијске вредности.

Често страницама *Малих ῑрича* просине лик сарадљивог и увек будног Јернеја Копитара. Он надзире, подржава и помаже Вука професионално и приватно. Бодри га да не клоне, помаже у проблемима комуникације с аустријским властима, чак и по цену сопствене дискредитације. Увиђа Вуково жртвовање за национално добро, те га саветима и својим везама подупире. Пажња је посвећена и ауторитарном Гриму, чије се речи ретко могу прочитати, али углед наткриљује свако помињање његовог имена. Патње Лукијана Мушицког, песника на гласу и горњокарловачког владике, завределе су такође да се прикажу у контексту Вукових пријатељстава.

Вук је био практичан човек, изузетних организационих способности. Оне долазе до изражаја у пословима дистрибуције књига. Наизглед парадоксално „хроми Вук Караџић постао је ослонац динамичној дистрибуцији словенских књига које су се сустицале у Бечу“ (II: 93). Развио је читаву дистрибутерску мрежу, уз помоћ трговаца Теодора Тирке, Симе Шићара и Јосифа Миловука. Тако се десило да је Вук нехотице допринео оснивању Матице српске у Пешти (2. фебруара 1826), чији је задатак био „да књиге Србске издае и распространява“ (I: 96), а он лично од стране оснивача бива замољен да се стара око пренумерације за будућа издања *Летописа*. Тако је Вук постао не само сведок него и активан учесник у заснивању културног живота и његових институција код Срба. У вези са тим Златковић наводи анегдоту о књижари Григорија Возаревића. Реакцију света на појаву првог књиговезачког дућана у београдској вароши аутор сенчи дозом хумора. Наиме, дућан са везаном књигом на месту где се истиче натпис фирме збуњивао је варошке Турке: „Турци су улазили у његов дућан сваки час, не знајући шта он заправо ради, да ли поправља сатове или је берберин“ (I: 270–271). У тим пасажима монографија се чита као културноисторијска студија.

Истовремено, она бележи и прежитке традиције. Златковић наводи, према Вуковом сведочењу, слику маскираног момка са клоцалицом, који је на Милошевом двору у време месојеђа забављао људе вршећи ритуал, онако како га и етнолози бележе (II: 199–200). Аутор бележи и „непријатно народно веровање“ (II: 26) да не ваља кумовати слепачком детету (тј. ономе коме је родитељ слеп).

Студија сведочи и о почецима регулације појединих области друштвеног живота у Србији. Одсуство стално упослених лекара болешљиви Вук морао је лично да решава у више махова. Године 1831. посредовањем суда, а по налогу кнеза Милоша, отпочело се са организацијом здравственог система у правцу његове демократизације и хуманизације, што се пре свега огледало у увођењу обавезе лекара да бесплатно лече социјално угрожене грађане. Кнез је за извршење овог захтева апострофирао Вука, тадашњег председника суда.

Услед кнежеве самовоље, несигурно и без континуитета кратко је радила 1831. Велика школа у Београду. Истовремено са Исаиловићевом Великом школом, у Београду је отпочело заснивање штампарије, са неизвесним изгледом за континуиран рад (II: 236).

Вуков саборац у борби за увођење наставе и књига на народном језику био је и Василије Василијевић (II: 52). Године 1829. обрадовала га је Василијевићева вест да је Високи ратни савет одобрио коришћење српских уџбеника и Вукове *Граматике* у земунским школама. Нешто севернije, „захваљујући" активностима сремскокарловачког клера, родитељи су исписивали децу из школе зато што учитељ Адам Драгосављевић „предаје науке по Вуковој Граматики" (II: 122). Очито да су на језичком пољу владале опречне тежње: за и против Вука. Млади Стерија Поповић, који је вршио коректуру Емануеловог *Житија*, колебао се по питању језика, али га је Д. Тирол упутио Вуковим правцем. Шаљући примерке његовог *Житија* (1827), Вук се писмом обраћа генералу Емануелу Арсенијевићу, у коме скромно исказује заслуге зато што је дело написано на чистом српском језику. Интензивније штампање књига Вуковим правописом наступило је 1829. године (II: 106–109).

У завршници *Малих прича (од 1825. до 1832)* Вук Стефановић Караџић се налази у ситуацији сличној попут оне с почетка монографије: не добија аустријски пасош за којим вапи, а у Србију кнеза Милоша не жели. Поново је у новчаним проблемима, због којих су жена и деца озбиљно ускраћени достојанственог живота. Још нарушенијег здравља, не прима српску државну пензију и борави у страху да ће му ускратити и руску. Поново шаље молећива писма Кнезу да му у Земун пошаље „који дрва и које подебело свињче" (II: 284).

Мале приче (од 1825. до 1832) окончавају се низом обрта: откривена је садржина Вуковог *тајног* писма, с акцентом на рђаву управу кнеза Милоша. Златковићевом јунаку је јасно да ће уследити Кнежева одмазда. Готово трилерски епилог прати Вука који не може да нађе породицу у Бечу, јер не зна њихов кућни број. Иза Вука је, у Београду, остала Кнежева забрана да се књиге у српској Књажевској типографији штампају новом ортографијом. У Беч је стигао, према полицијским подацима, новембра 1832, сада већ као бивши „између

најплаћенијих чиновника кнеза Милоша“ (II: 341). На последњим страницама књиге Златковић бележи намеру свог јунака, поново сиромашног српског списатеља, да у години која је на прагу објави нову књигу српских народних песама, четврту по реду, да се позабави новим речима које се не налазе у издању *Срӣскоӣ рјечника*, а скупио их је око 2000 нових, да ради на састављању историје Српске револуције, да приволи Британско библијско друштво на штампање његовог превода *Новоӣ завјеӣа* и да се коначно са Аном и петоро деце скраси у Бечу. Тиме аутор најављује теме наредне „части“ *Малих ӣрича*.

Стил *Малих ӣрича о Вуку Караџићу* из 2024. године одликује се детаљношћу, исцрпношћу и прецизношћу. О значајним догађајима Златковић наводи више различитих извора, понекад супротних тврдњи, у чему долази до изражаја његова истраживачка дубина и ванредна скрупулозност. Реченица поседује говорни ритам народног приповедања. Бројне епизоде Златковић заокружује народним пословицама и изрекама, самеравајући јунаке и њихове поступке етосу народа коме припадају. Вуков рад и живот представио је у контексту историјске епохе, чиме је постигао целовиту књижевноисторијску, културолошку и социолошку слику времена.

Златковић указује на пропусте и непрецизности књижевно-историјске природе: да се зачетак шаљивог календара о Винку Лозићу из 1830. године погрешно приписује Стерији уместо правнику и писцу Авраму Бранковићу. У хвале вредне стране монографије убраја се и враћање из заборава писаца некада популарних, а данас заборављених (Јован Пачић, Павел Рожа Михајловић). Ова монографија писана је читко, занимљиво, на моменте попут романсиране биографије, те је приступачна ширем кругу заинтересованих читалаца.

ORCID 0009-0000-2635-1536
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.25

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
научни приказ
821.163.41.09 Цветковић Б.(049.32)
821.163.41:929 Цветковић Б.(049.32)
821.163.41"18/19"(049.32)

Вида ДАВИДОВИЋ

v.davidovic998@gmail.com

Институт за књижевност и уметност, Београд

ПОНОВНО ЧИТАЊЕ БРАНЕ ЦВЕТКОВИЋА: УМЕТНИК ИЗМЕЂУ КАНОНА И МАРГИНЕ

(*Брана Цветковић у српској књижевности и култури: зборник радова*. Ур. Александар Пејчић, Ана Козић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2025, 392 стр.)

Зборник *Брана Цветковић у српској књижевности и култури* проистекао је из истоименог научног скупа одржаног 18. и 19. новембра 2024. у организацији Института за књижевност и уметност у Београду, у оквиру Одељења „Српска књижевност и културна самосвест". Публикација је посвећена сагледавању уметничког и културног значаја Бране Цветковића, вишеструко профилисаног стваралаца – писца, сликара, песника, критичара, есејисте, карикатуристе и позоришног уметника – чије се деловање одвијало крајем 19. и у првој половини 20. века, у сложеном историјском и културном контексту који је обележио формирање модерне српске културе. Као резултат научног дијалога покренутог на скупу, зборник настоји да из различитих методолошких и интерпретативних перспектива осветли место и улогу Бране Цветковића у српској књижевности и култури.

Зборник је објављен у оквиру обележавања сто педесет година од рођења аутора. Индивидуални пројектни задатак посвећен лику и делу Бране Цветковића, у оквиру којег је објављено и капитално издање изабраних дела у осам томова, покренуо је и реализовао др Александар Пејчић, један од уредника овог зборника, 2019. године.

Радови окупљени у зборнику настали су у непосредној вези с претходно критички приређеним издањима Цветковићевих дела, која су представљала важну основу за организацију научног скупа и даља истраживања. Реч је о седмотомним *Изабраним делима: I Песме. Рапорти*, *II Приповетке*, *III Комедије. Драме*, *IV Епиграми. Загонетке. Афоризми. Карикатуре* (2022), *V Брана за децу*, *VI Фељтони. Анегдоте из рата*, *VII Есеји. Чланци. Сећања из рата. Писма* (2023), која су потом заокружена осмим томом – *VIII Библиографија Бране Цветко-*

вића (2023). На овај издавачки и истраживачки подухват надовезала се и монографија *Књижевно дело Бране Цветковића*, коју је др Пејчић написао и израдио 2024. године.

У више прилога заступљених у зборнику истакнуто је да су систематско приређивање Цветковићевих дела, библиографска обрада и публикације настале у Институту за књижевност и уметност представљале кључан подстицај за обновљено и методолошки засновано проучавање његовог стваралаштва. У том смислу, научни скуп и овај зборник могу се посматрати као наставак и продубљивање истраживачког оквира успостављеног наведеним издањима и монографским радом.

Зборник радова *Брана Цветковић у српској књижевности и култури* броји двадесет и три прилога аутора из различитих научних институција широм Србије, те са Универзитета Сорбона у Паризу и Универзитета „Г. д'Анунцио" у Кјети-Пескари. У уводној речи Пејчић успоставља шири контекстуални оквир за разумевање Цветковићевог стваралаштва у савременом тренутку, указујући на потребу његовог поновног читања и вредновања у светлу ширине ауторског деловања и изражене интердисциплинарне релевантности. Др Ана Козић у свом уводном тексту даје преглед структуре зборника, издвајајући основне проблемске и тематске целине, као и кључне истраживачке правце заступљених радова. Посебно место припада уводној беседи Драгана Хамовића, изговореној на научном скупу, и укљученој у ово издање, у којој се наглашава значај критичке и научне реинтерпретације оних писаца чије је дело, услед променљивих књижевноисторијских и рецепцијских околности, остало изван стабилизованих токова канонског вредновања. У том контексту Брана Цветковић се сагледава као аутор изузетног културног и књижевног значаја, чије је стваралаштво током времена остало недовољно присутно како у критичкој рецепцији тако и у ширем културном памћењу.

Поред научних радова, издање је обогаћено богатом визуелном грађом која додатно осветљава разноврсност Цветковићевог уметничког деловања – у зборник су укључене његове илустрације, сценографски нацрти, карикатуре, ребуси, стрипови итд.

Зборник је подељен у пет тематских и жанровских целина које су организоване по редним бројевима.

Први тематски блок посвећен је ширем друштвено-историјском контексту у оквиру ког је Цветковић стварао, као и питањима рецепције Цветковићевог рада у српском критичком дискурсу, те његовим властитим политичким анализама у бурном времену у којем је живео и стварао. У првом тексту „Брана Цветковић међу критичарима и историчарима српске књижевности и позоришта: извештај о ислеђивању" Јован Д. Пејчић анализира питање Цветковићеве (не)заступљености у историји српске књижевне критике полазећи од претпоставке да је

томе значајно допринело Скерлићево неуношење аутора у *Историју новије српске књижевности*, што је накнадно резултирало неоправданим и неправедним изостанком канонизације његовог дела и код Палавестре и Деретића. Пејчић рад закључује надом да ће у новијој критици доћи до ревизије става према овом писцу и да ће се отворити простор за даље и подробније изучавање. Други рад у зборнику „Ратна сјећања и записи Бране Цветковића" Горана М. Максимовића, редовног професора са Филозофског факултета Универзитета у Нишу, тематизује Цветковићева сећања и записе из Првог балканског и Првог светског рата, укључујући текстове из листа *Политика*, као и ратне анегдоте и кратке приче везане за догађаје са Солунског фронта (1916–1918). Као посебну целину аутор издваја ратне текстове „Шале с нашег фронта: Из Браниног бележника" у којима је приказан живот српских војника на Крфу 1916–1918. године, те београдске записе под називом „Београд некад и сад: Бранина писма". Кроз темељну анализу текстова Максимовић успева да укаже на елементе црнохуморне перспективе у њима, те на елементе дијалектичког односа између трагичког и комичног, чиме Брани Цветковићу одаје признање за прецизно детектовање смеха као лековитог и исцељујућег елемента како у ширем појму ратне репортаже, тако и унутар традиције српског народа дефинисане бурном и трагичном историјом. Трећи текст „Сатира у записима / анегдотама о рату Бране Цветковића" редовног професора Дејана Д. Милутиновића са Филозофског факултета Универзитета у Нишу, такође се бави елементима хумора у Цветковићевој друштвено-коментаторској реторици, али из угла жанра сатире. Ослањајући се на теорије Оливере Марковић о хумору као (мега)оквиру и Куперове теорије о сатири, Милутиновић закључује да је у сатири Бране Цветковића много више карневалског и фолклорног него директно политички провокативног и субверзивног, чиме се примат даје величању етоса и менталитета српског народа у односу на његово изравно критиковање. Текст „Политичка сатира Браниног *Сатира*" Предрага Б. Тодоровића из Института за књижевност и уметност у Београду, бави се анализом Цветковићевог часописа *Сатир* (његових илустрација, пародија, епиграма, песама, цртежа, карикатура, стрипова, ребуса, виђета итд.), који је излазио 1902/3. године, и начина на који часопис посматра однос Србије и Срба са суседним народима и државама (империјама и мањим земљама, али нарочито са Хрватима и Бугарима), са којима је Србија била у комплексном односу кроз читав двадесети век. Тодоровић у својој анализи нарочито истиче авангардне аспекте Цветковићевог *Сатира*. Сличном темом бави се и текст „Српско-хрватски спорови у епиграмском огледалу Бране Цветковића" Бојана М. Ђорђевића, редовног професора Филолошког факултета Универзитета у Београду, који анализира Цветковићеве епиграме објављене у *Политици* 1928. године, посвећене спору између тадашње власти и Хрватске сељачке странке (на челу са Стјепаном Радићем, а потом са

Влатком Мачеком). Прва тематска целина заокружује се текстом уредника Александра С. Пејчића, „Морални портрет Бране Цветковића“, који расветљава морални профил аутора из културне, теолошке и историографске перспективе, тиме указујући на светле тачке Цветковићевог карактера – поштење, искреност, несебичност, доброту и патриотизам. Рад указује и на моралну компоненту писменог исказа Бране Цветковића, нарочито истичући епиграме (али и остала дела), који тематизују теме попут корупције, стида од порекла, политичког убиства и злочина, те хипокризије, са јаким моралним ослонцем утемељеним на Цветковићевом хришћанском васпитању и етосу.

Други тематски блок посвећен је односу Цветковића са савременицима, као и локалном животу уметничке и интелектуалне заједнице Београда крајем 19. и у првој половини 20. века кроз очи Бране Цветковића (и, опет, понегде савременика). У првом тексту „Брана Цветковић о Стевану Сремцу“, редовни професор Ненад В. Николић са Филолошког факултета Универзитета у Београду, анализира две Цветковићеве песме и две анегдоте написане поводом смрти Стевана Сремца (1906) и опширнији чланак поводом десетогодишњице Сремчеве смрти (1916), у којима се открива Цветковићев афирмативан однос према познатим и мање познатим радовима истакнутог писца српског реализма. Други рад, који је написала Лариса М. Костић из Института за књижевност и уметност у Београду, под називом „Живот и развојни пут Бране Цветковића кроз приповедање Драгољуба С. Илића“, тематизује Цветковићево присуство у мемоарима Драгољуба С. Илића, српског и југословенског политичара, дипломате, публицисте и адвоката. Рад пружа шири увид у рецепцију Цветковићевог рада из угла његових савременика, припадника културне елите Београда с краја 19. и почетка 20. века, фокусирајући се нарочито на коментаре Цветковићевих сатира, које су биле познате по јакој критичкој оштрици спрам скоро сваке власти. Текст „Породица Илић у делу Бране Цветковића“ доценткиње Марије И. Слободе са Филолошког факултета Универзитета у Београду, бави се записима Бране Цветковића о породици Илић кроз прозу, лирику, фељтоне, есеје и чланке. Слично претходном тексту, и Слободин текст показује дијапазон Цветковићевих ставова о културном животу Београда и његових салона, али указује и на партикуларности статуса писца у животу престонице. Други блок текстова закључен је научним радом Ане Д. Козић из Института за књижевност и уметност у Београду, „Љубавни обрасци у поезији Бране Цветковића“, који анализира једну интимнију тему у Цветковићевом опусу – тему сексуалности, љубави и пожуде. Рад показује да Брана Цветковић кроз своју љубавну поезију и препознатљив хумор разоткрива лицемерје друштвеног и малограђанског морала кроз теме прељубе, необавезних сексуалних односа и ванбрачних афера, не губећи притом своју личну лирску опсесију чулном љубављу и осећањима страсти помешаним са сетом због свести о

пролазности љубави, што је стилски приказано кроз мотиве петраркистичке, али и романтичарске и симболистичке поезије.

Трећи блок посвећен је драмском и позоришном стваралаштву Бране Цветковића, као мултидисциплинарног уметника који се у свом раду бавио различитим позоришним делатностима – од сценографије, продукције до драматургије, драмског писања и глуме. Први текст доцента Саве Б. Анђелковића са Универзитета Сорбона у Паризу (Sorbonne-Université, Paris) „Вербална и нелингвистичка комика у Браниним једночинкама" анализира једночинке објављене у трећем тому Цветковићевих изабраних дела под називом *Комедије. Драме*, при чему се комедије посматрају кроз призму теорије жанра, а посебна пажња обраћа се на невербалне делове драме, односно на попис лица, дидаскалије и ситуације из којих произлази комички заплет, па потом и радња. Такође, рад се бави и елементима фантазије и стилског преувеличавања као саставним елементима Цветковићеве комичке форме. Милена Ж. Кулић са Одељења за књижевност и језик Матице српске у Новом Саду, у тексту „Позоришни пример Бране Цветковића" указује на значај Цветковићевог рада за српску позоришну сцену, нарочито кроз дискурс његовог сатиричног позоришта *Бранино йозориште*. У раду се посебно анализирају његови есеји који се баве различитим аспектима позоришне делатности (глуме, режије, продукције), при чему ауторка истиче значај Цветковићевих неретко субверзивних увида у разумевање како историјског контекста српског позоришта тога времена, тако и у потенцијале новог дискурзивног читања савременог театра у Србији. Последњи рад трећег блока посвећеног позоришном раду Бране Цветковића, „Непозната веза: Никодемијева *Л'Инкоīнита*, Цветковићев *Кајмакчалан* и позоришна адаптација као историјско-културни дијалог између Италије и Србије" аутора Енрика М. Даванца (Enrico M. Davanzo) с Универзитета „Г. д'Анунцио" у Кјети-Пескари (Università degli Studi „G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), анализира Цветковићеву адаптацију комада *Нейознаīа* (*L'Incognita*, 1916) Дарија Никодемија под именом *Кајмакчалан* (у две верзије, 1920. и 1928. године) кроз теорије о адаптацији Линде Хачион. У раду је показано како је Цветковић успешно прилагодио основне компоненте Никодемијевог комада тако да одговарају српском историјском, културном и менталитетском контексту. Аутор нарочито наглашава значај драмске адаптације *Нейознаīе* у јачању српско-италијанских културних веза као земаља савезница након Првог светског рата (Италија је у рат, на страни Антанте, ушла 24. маја 1915. године).

Четврти блок посвећен је прозном раду Бране Цветковића и састоји се од четири рада. Први рад редовне професорке Драгане Б. Вукићевић са Филолошког факултета Универзитета у Београду, „Прозни водвиљи Бране Цветковића", бави се драмским у Цветковићевим приповеткама и фељтонима, уз темељно преиспитивање

поделе на лаку и озбиљну комику у књижевном дискурсу, те на њена дијахронијска аксиолошка одређења. Ауторка у тексту одређује драмске компоненте прозних радова и разматра жанровске поставке комичности у прозним формама Бране Цветковића, те указује на дубинску структуру драмског у његовом делу, додатно разматрајући примену поетичких и естетских парадигми водвиља на приповетке и фељтоне. Други рад, ауторке Снежане М. Милосављевић Милић, редовне професорке Филозофског факултета Универзитета у Нишу, „Мање од јунака – реификација и анимализација ликова у приповеткама Бране Цветковића", анализира карикатурне и жанровски ишчашене ликове (на граници с типом) у спектру (интенционалног и покушаваног) реалистичког стила. Милосављевић Милић показује како је Цветковић кроз нискомиметички регистар успео да изгради типологију ликова, дајући им анималне особине или особине неживих субјеката, који таквим стилом карактеризације у приповетке уносе елементе фантастике и стилског натурализма, те модернистичке поетике. Посебна пажња у раду обраћа се на елементе гротеске и сатире у фељтонима и репортажама, којима се директно исмева и уједно озбиљно тематизује и критикује грађански миље Србије с краја 19. и почетка 20. века. У раду „Смех и комично у приповедној прози Бране Цветковића" Миљана С. Пешић са Филозофског факултета Универзитета у Нишу, разматра феномен смеха и комичног у Цветковићевој приповедној прози, полазећи од методолошких упоришта естетичких теорија које смех сагледавају као онтолошки и уметнички феномен. Анализа је усмерена ка испитивању интенционално обликовних комичких поступака у оквиру ширег разумевања Цветковићеве поетике и њеног места у реалистично заснованој комедиографској традицији карактеристичној за српску књижевност с почетка 20. века. Кроз структурно и интерпретативно читање приповедака, ауторка идентификује и анализира различите модалитете комичног, издвајајући комичне ситуације, типове комичких карактера, као и средства вербалне комике, и друге наративне механизме који производе хуморни ефекат. Последњи рад у овом блоку је текст Јелене З. Милић, ванредне професорке Високе школе струковних студија за криминалистику и безбедност у Нишу, који носи назив „Реализам је наш кошмар или модернитет у приповеткама Бране Цветковића", и бави се искуством модернитета у Цветковићевим приповеткама, посебно се фокусирајући на концепцију ликова дошљака, идентитетски динамизам, удвајање личности, искуства сеобе, детерминизам и посебан начин моделовања хронотопа Београда, те успева да докаже постојање појединих карактеристика модернизма у Цветковићевом прозном делу.

Последњи тематски блок посвећен је Цветковићевом опусу намењеном деци. У првом раду, под називом „Непризната модерност певања за децу Бранислава Бране Цветковића", Зорана З. Опачић, редовна професорка са Факултета за образовање учитеља и васпитача

Универзитета у Београду, анализира домене иновативности Цветковићеве поезије и стрип-поезије за децу у односу на погрешно формирану слику аутора као Змајевог епигона, истичући колико се слика детињства код Цветковића разликује у односу на Змајеву, а потом истиче и утицај који је Цветковић својим радом остварио на потоње генерације дечјих песника. Рад се посебно усредсређује на елементе модерности, портрете градског живота у доба убрзаног технолошког развоја и начине на које је коришћење модернистичких мотива (поп-културних референци, ангажованих тема, егзотичних мотива) утицало на стварање слике детињства потпуно различите од Змајеве. Други рад у оквиру овог тематског блока, „Приче за децу Бране Цветковића" Јелене С. Панић Мараш, бави се приповедним стваралаштвом за децу, нудећи типологију уз помоћ које би се уочиле различите фазе у стваралаштву које су потом утицале на стил, тематику и визуелни идентитет, а које су мотиве црпиле из авангардне традиције и немачких утицаја. Још једном је наглашен значај Цветковићеве форме стрип-приче и поезије за формирање генерације новијих писаца за децу, од Ћопића, преко Душка Радовића до Драгана Лукића. Кроз трећи рад „Фантастични мотиви у стихованом приповедању за децу Бране Цветковића", ауторка Данијела Д. Костадиновић са Филозофског факултета Универзитета у Нишу, са Департмана за србистику, изучава приповетке у стиху Бране Цветковића (1931–1940): „Топили се од милине / Врло ретка приповетка", „Шумска бајка", „Зунзарина палата", „Непослушно пиле", „Пут око села", „Сврака помодарка", „Кепеци", „Страдалници", а резултат тога је указивање на фантастичне елементе у Цветковићевој прози за децу, с посебним осврtом на њихову жанровску хибридност (грађени свет између поезије и прозе, и позоришта и стварности), те чудност, зачудност и чудесност, истичући утицај који је Цветковић имао на развој српске фантастике између два светска рата. Наташа Б. Станковић Шошо са Филолошког факултета Универзитета у Београду, у раду „Примена стваралаштва Бране Цветковића у савременој настави" нуди анализу жанровске заступљености Цветковићевог опуса у школским програмима и уџбеницима за млађе разреде основне школе, те загонетки, афоризама и документарне грађе као конструктивних предложака за изучавање књижевности у старијим разредима основне школе, нудећи прилог за компаративни оквир разумевања Нушића и Цветковића као савременика (кроз њихове једночинке). Циљ рада је указивање на вредност Цветковићевог стваралаштва за децу (ребуси, стрип-песме, поучне приче, загонетке, бајке итд.) и на могуће предлоге њихове потенцијалне имплементације у школски програм.

У оквиру последњег блока, посебну целину чине два рада која се баве ликовним и визуелним доменима стваралаштва Бране Цветковића. Први од њих, „Илустраторско стваралаштво Бране Цветковића" Марије Д. Ристић са Филозофског факултета Универзитета у

Београду, са Катедре за историју уметности, указује на значај Цветковићевог рада за историју српске илустрације, полазећи од претпоставке да је писац био зачетник новинске карикатуре, а ослањајући се на већ постојећа изучавања његовог дела Загорке Јанц и Жарка Рошуља, користећи притом компаративне методе и иконографске и иконолошке анализе. Најзад, последњи рад у овом тематском блоку, а уједно и у Зборнику, под насловом „Илустрације као неодвојиви део наратива у стваралаштву Бране Цветковића", аутора Бобана П. Савића, доцента на Факултету примењених уметности Универзитета уметности у Београду, посвећен је анализи илустрација у Цветковићевом стваралаштву. Рад показује на који начин оне функционишу као допуна, коментар или проширење наратива Цветковићевих песама, истовремено позиционирајући аутора у историји српског стрипа, и указујући на значај и иновативност његовог опуса. Тиме се уједно отвара и питање интермедијалности као важне одлике дела Бране Цветковића.

Зборник *Брана Цветковић у српској књижевности и култури* отворио је низ нових истраживачких питања, али је истовремено понудио и значајне увиде у живот, књижевно деловање и разноврсни стваралачки опус Бране Цветковића. Његово објављивање представља резултат систематског истраживачког и приређивачког рада које је иницирао и водио др Александар Пејчић у Институту за књижевност и уметност.

Посебан значај овог издавачког и научног подухвата огледа се у чињеници да су се око њега окупили истраживачи из различитих научних установа у Србији, као и са европских универзитета, који су на озбиљан и темељан начин приступили проучавању стваралаштва Бране Цветковића, чиме је успостављен продуктиван дијалог различитих методолошких и интерпретативних приступа. Заједнички рад учесника научног скупа и аутора прилога допринео је обновљеном сагледавању Цветковићевог места у српској књижевности и култури, указујући на потребу преиспитивања устаљених књижевноисторијских перспектива и рецепцијских образаца који су његово дело током времена држали на маргинама научне и културне пажње.

У том смислу, иницијатива која је обухватила критичко приређивање дела, библиографски рад, монографска истраживања, научни скуп и овај зборник може се посматрати као пример методолошки утемељеног приступа проучавању аутора који нису били довољно заступљени у доминантним токовима књижевног канона. Тиме се не потврђује само значај Бране Цветковића за српску књижевност и културу, већ се истовремено отвара простор за будућа истраживања других недовољно проучених писаца и културних стваралаца чији опус захтева ново читање и критичку валоризацију.

ORCID 0000-0002-0971-6959
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.26

Књижевна исшорија (0350–6428), 58/189 (2026)
научни приказ
821.163.41-4 Матић Ђ. (049.32)

Ива ТЕШИЋ

megalofroneo@gmail.com

Институт за књижевност и уметност, Београд

СПАСАВАЊЕ ОД ЗАБОРАВА

(Ђорђе Матић. *Спасени од бродолома: огледи о српској култури*. Београд: Орион Арт, 2024, 292 стр.)

Као што је аутор за мото књиге одабрао два цитата – један Растка Петровића и други Иве Андрића, тако ћу на почетку издвојити једну Матићеву сентенцу из есеја под насловом „Нулта година". Есеј је настао поводом необележавања 170. годишњице 1847, коју аутор сматра нултом годином савремене националне културе. Реч је о години у којој Вук Стефановић Караџић објављује превод *Новоī завјеша*, Бранко Радичевић штампа *Песме*, Његош *Горски вијенац*, а Ђуро Даничић издаје прву језичку полемику под насловом *Раī за срйски језик и йравойис*. Цитат гласи: „Стијешњени (као и увијек!) и изгурани, посвађани и мали, стојимо тако између великих датума великих сила, њихове самосвијести и моћи, и не видимо више своје датуме добро."

Можемо рећи да ове речи на известан начин осветљавају поетички оквир, сумирајући уједно основну есејистичку, али и људску интенцију и инспирацију Ђорђа Матића. У књизи *Сйасени од бродолома* сабрани су есеји о великим писцима, музичким уметницима, о књигама и значајним догађајима који имају важност за српску, али не само за српску културу. Огледи су писани различитим поводима, или без повода, из ауторове потребе за преиспитивањем неких утемељених, уврежених мишљења, односно покушаја њиховог сагледавања из другог угла. Оно што даје посебан печат овој књизи јесте управо такозвана пречанска визура, на коју сам Матић упућује у уводнику. Међутим, осим пречанске перспективе, значаја за приступ поменутим темама има и тродеценијско емигрантско искуство – дакле, и временска и просторна дистанца, које су несумњиво утицале на интелектуално формирање Ђорђа Матића, стварајући посве специфичну позицију за промишљање културних феномена једног – некада јединственог, а данас испарчаног – културног простора.

Ако узмемо у обзир временски распон, можемо рећи да аутор покрива период од XVIII века, од Филипа Вишњића и Доситеја, па

све до данашњице, закључно са недавно преминулим Драгославом Михаиловићем. У тај тровековни оквир стала су бројна имена значајна за културу и уметност писане речи, музике, фотографије – од Вука Караџића, Његоша, Мокрањца, преко Ристе Марјановића, Диса, Десанке Максимовић, Андрића, Црњанског, Киша, Драинца, укључујући и Симу Матавуља и Владана Десницу, али уз осврт и на несврстане појединачне случајеве какав је, рецимо, дубровачки племић Медо Пуцић, „уверењима и срцем" припадник српске културне историје.

Иако Матић своје огледе описује као поетско-критичке импресије, морамо нагласити да ови текстови далеко превазилазе одредницу коју им аутор додељује. Ови есеји откривају великог еруди-ту, изузетног познаваоца историје, писане речи, затим музичке уметности, као и културне историје, а, поред осталог, поседују и дубоку филозофску димензију. Матић описује трагику два национа (српског и хрватског), посматрајући симболе и величине њихових култура и однос тих истих култура према својим знаменитим људима и догађајима; он анализира рушевине некадашњег света, које су имале своју изузетну духовну, уметничку, културну вредност, и покушава да их разуме и сагледа ван националних оквира, што је, из данашње перспективе, подухват који ствара зазор.

Ови огледи представљају својеврсно сведочанство о ретуширању историјских чињеница, у којем Матић препознаје „ударац хисторијске ироније која се смије над заблудама и крхкостима истине". О тој пракси, коју назива „злочиначком редукцијом", на специфичан начин сведочи сваки од есеја уврштених у ову књигу. С тим у вези не изненађује да је иницијални оглед посвећен Његошу као трагичном мислиоцу не косовске, како је говорио Андрић, већ читаве јужнословенске мисли, као визионару из једне неразвијене земље, који је у своје време схватио да је једини начин опстанка малих народа управо у заједништву. Међутим, историјска ирониja је, тврди Матић, учинила да „тамо гдје је он инзистирао на слози и надопуњавању, све се вратило у закрвљеност, зло и неслободу".

Есеји обједињени индикативним насловом *Спасени од бродолома* (који је, заправо, синтагма преузета из Андрићевог „Разговора с Гојом") творе књигу дубоко емпатичну према свима нама који смо насамарени идеолошким наметима и конструктима, и који смо, услед репресије над историјом, остали осакаћени сопственим незнањем; исто тако, пуна је саосећања према свима који су на известан начин заборављени, одстрањени, неприхваћени, несхваћени или одбачени; истовремено, ова књига је и сапатничка према онима који су лутали и доживели судбину емиграната, и то не само ових из наше скорашње историје, од 1991. па надаље, већ и свих који се дан-данас потуцају по свету бежећи од ратова.

У тој скупини Матићевих јунака има разноврсних бродоломаца – ту нису само канонска имена спрске културе, која су, између осталог, и део културне баштине једног ширег, наднационалног контекста. У овим огледима пажња је посвећена и оним мање приметним и мање познатим чиниоцима наше традиције – великим женама (и женама уопште), као вечитим трпиоцима и трагично маргинализованим фигурама патријархалне средине (Милунки Савић, Исидори Секулић, Аници Савић-Ребац, Јелени Димитријевић...), затим појавама које су наше а светске (а такав је, међу првима, био Доситеј, кога Матић назива највећим модерним просветитељем, свецем заштитником образованих, гигантом не само српске и јужнословенске, већ европске културе). У својим есејима подсетиће нас Матић и на бродоломце из разних периода историје, али и из различитих домена уметности (писане речи, музике, вајарства, фотографије), предочиће нам трагичне судбине великана који, упркос бродоломима, означавају и својеврсне симболе победе – отуда је, нимало случајно, направљен осврт и на чувеног балетског играча Рудолфа Нурејева, који искрсава као парадигма, потврда да лепота побеђује зло и субверзивност идеолошке машинерије.

Матићеве текстове можемо разумети и као одупирање селективном памћењу, односно одузимању права на прошлост. Књига *Спасени од бродолома* је побуна против репресије над истином – пишући о знаменитим личностима српске културе, Матић указује на парадоксе, прећуткивања и симплификације које намеће *култура заборава*. За разлику од оних који српску културу своде на уске, провинцијалне оквире, Матић је не посматра као изоловану чињеницу, већ у контексту њеног развоја, садејства и испреплетености са хрватском културом. Матић проговара о темама које су данас стављене у раван осетљивих, сумњивих, проблематичних и провокативних, а то ради без искључивости и свађалачког тона. Он указује на промењен статус истине – на њено кривотворење, релативизације, погрешне интерпретације и прећуткивања.

Ако бисмо ову књигу посматрали у контексту данашњег *постфактичког друштва*, у коме чињенице немају више утицаја на формирање јавног мњења колико имају лична убеђења, емоције и ставови креирани под утицајем пропаганде, Матићеве огледе бисмо могли разумети као неку врсту антитезе. Међутим, Матић не полемише, него врло суверено, неострашћено, неборбено и неосуђујуће износи чињенице о оним драгоценостима које се данас поништавају и прећуткују, или им се даје потпуно други смисао. Он пружа доказе о постојању културних и уметничких вредности које се никако не смеју сводити на раван националног и идеолошког, а које је недопустиво насилно уклапати у, фукоовски казано, *режиме истине*.

Данас, када су тривијалности попут телевизијских серија и естраде једина видљива спона између хрватског и српског народа, Матић нас подсећа на историјске чињенице, на духовне али и материјалне трагове хрватско-српског / српско-хрватског заједништва – подсећа нас на речи из Бечког књижевног договора, затим на Доситеја Обрадовића, који је као авангардни човек стигао из будућности у XVIII век да би нам у аманет оставио опомену да се не смемо делити према вери, односно цркви. На исти начин, Матић подсећа да постоје далеко речитија сведочанства о дубинским прожимањима хрватске и српске културе, међу којима нису само дела великих скулптора или сликара, која скупљају прашину по музејским архивима, већ међу њима има и оних поред којих свакодневно пролазимо, а не знамо ништа о њима, ни о њиховим творцима.

Не правећи разлике у констатовању недопустивог немара који постоји и са једне и са друге стране, Матић ће поменути како, рецимо, Загрепчани ходају улицом Димитрија Деметра, а да немају појма ко је тај човек био; исто тако, ни Београђани не знају ко је створио кип победника на Калемегдану, симбол њиховог главног града. Управо због елементарног незнања, због хотимичног пређуткивања и прекрајања чињеница, постали смо плен идеолошких манипулација, изгубивши свест о сопственом идентитету и значају – изгубили смо из вида „своје важне датуме“, свели смо себе на далеко мање размере, на микрооквире, уз константно и посвећено дељење и подебљавање зидина које треба да нагласе разлике.

Зато ова књига није прекор већ опомена, која, како подвлачи аутор, „вриједи за све овдашње народе“. Она је позив поштеном читаоцу на одговорно и етично, а не идеолошки обојено, проматрање чињеница из наше културне историје. Она је отпор против сваког облика коначног, некритичког става о прошлости. Она је апел против заборава и одбацивања прошлости. У њој је, истовремено, исказана и нада да још увек има оних који разумеју Доситејеве, Његошеве или Кишове речи, које треба да нам послуже као водич против подела, против „примитивне догматике и барбарске тупости“, о којој пише Матић.

ORCID 0000-0003-4279-7911
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.27

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
научни приказ
821.163.41.09-93-1(049.32)
37.091.3:821.163.41.09-93(049.32)

Лола СТОЈАНОВИЋ

Lola.stojanovic@uf.bg.ac.rs

Универзитет у Београду
Факултет за образовање
учитеља и васпитача

ДЕКОНСТРУКЦИЈА ГРАНИЦА ПОЕЗИЈЕ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

(Бојан Марковић. *(Не)могуће границе поезије за децу и младе: методички и рецепцијски аспекти*. Београд: Факултет за образовање учитеља и васпитача, 2025, 461 стр.)

Монографија *(Не)могуће границе поезије за децу и младе: методички и рецепцијски аспекти* Бојана Марковића поставља читав низ озбиљних и тешких питања, па и оно основно, о самом постојању авангардне поезије као књижевности за децу и младе.

Наиме, уколико знамо каква је надреалистичка поетика, питање је: Да ли се она може остварити и као књижевност за децу и младе? И да ли јој се, и у таквој књижевности која има своје узрасне оквире, може битно и уметнички допринети? Из тога проистиче разматрање улоге и места авангардних поетика, у првом реду надреализма, у развоју, односно модернизацији *наивне песме*.

Испитивање авангардних тенденција у књижевности за децу и младе представља изазов своје врсте, али и важан допринос проучавању и обликовању целовите слике кретања традиције писања за младе. Посебно је важно што ова монографија истиче да се управо унутар надреализма конституише модерна књижевност за децу, код нас.

Монографија Бојана Марковића прати, дакле, линију авангардне – надреалистичке и неоавангардне – поетике, указујући на оне особености које су кључне за конституисање авангардне поезије за децу и младе у српској књижевности. Посебан допринос можемо видети у интерпретацији прилога у часопису *Сведочанства*, који се тичу дечјег гласа и дечјег ауторства, зато што се показује да на том месту у средиште културне и књижевне пажње долази управо књижевност за децу. Марковић инсистира на томе да авангардна поезија за децу деконструише до тада важеће критеријуме „намене, узраста, реципијента/читаоца, једноставности, тематике, перспективе, језика и принципа формално-стилског и изражајног обликовања, као и педагошки и естетички критеријум“ (стр. 404), при чему се посебно

истиче „релативизација узрасне намене књижевног текста“ (96), што у коначници отвара пут ове монографије ка релативизацији и деконституцији граница између књижевности за децу и одрасле.

Дестабилизација узрасне и поетичке граничности поезије надреализма, као и специфичан поглед на детињство и дете, отвориће далекосежна разматрања о књижевности за децу, те Бојан Марковић предочава исцрпан преглед књижевнотеоријских идеја насталих под утицајем надреализма.

Наслеђену расправу о граничној поезији Марковић приказује најпре полазећи од предговора Душана Матића за поему *Подвизи дружине „Пет петлића“* и у тексту Марка Ристића „Модерна поезија за децу“, да би потом расветлио однос Душана Радовића према надреалистичким парадигмама, те начину на који се оне огледају у његовом опусу из прве послератне деценије. Поред аутора који припадају авангардној традицији, Марковић у анализу укључује и (ауто)поетичке текстове Григора Витеза, Бранка Миљковића, Данила Киша и Милована Данојлића, чиме отвара могућност за уочавање суптилних разлика у приступима поезији за децу и младе, али и за препознавање њихових заједничких авангардних упоришта. Наслеђе авангарде у поезији за децу тумачи се и кроз призму модерне књижевне критике и уредничко-антологијске праксе, које наглашавају специфичан однос између поетског израза и дечјег света. Ову линију мишљења Марковић показује према тексту „Дечја поезија данас“ Боре Ћосића, предговору антологији *Дечја поезија српска*, као и поговору Александра Петрова за избор поезије младих југословенских песника. Све поменуте текстове Марковић посматра као својеврсне манифесте књижевности за децу и младе, обликоване у полемичком и аргументативном дискурсу, кроз настојање да се афирмише активнија и еманципованија читалачка позиција детета. Истовремено, према Марковићевом виђењу, ови аутори настоје да поезију за децу и младе теоријски одреде као специфично поље у односу на књижевност за одрасле, при чему се та разлика продуктивно преиспитује, те управо у напетости између тежње ка изједначавању поетских вредности и свести о особености дечје поезије можемо видети кључни поетички потенцијал *наивне* поезије.

Након опсежног књижевно-историјског прегледа тока и развоја авангардне поезије за децу и младе, те позиционирања критичке мисли која досеже до позног модернизма, централно место у монографији Бојана Марковића заузима проучавање Александра Вуча, Оскара Давича и Васка Попе, односно поетичког лука који чине дела ових писаца који пребивају на граничној тачки између поезије за одрасле и поезије за децу.

На примеру Вучових текстова *Подвизи дружине „Пет петлића“*, *Хумор заспало*, „Зарни влач“, *Мастодонти*, *Момак и по хоћу да будем*

и *Сан и јава храброї Коче*, Марковић издваја одлике које поезију за децу и младе позиционирају у простор поетичке и рецепцијске граничности. Марковић оваквим истраживањем показује, и то истиче, да је „имплицитни читалац поезије Александра Вуча плурализован, а не узрасно одређен“ (173). У домену Вучове поетичке граничности Марковић посебну пажњу посвећује миметичком прожимању *нейоузданоī имūлицūтноī аутора*, нестабилног лирског субјекта и имплицитног читаоца, који ће постати „ауторов, више или мање свестан, интенционално дат ентитет на коме опстројава слика света“ (174). Марковић у Вучовој поезији инсистира на двострукости тумачења, у којем један мотив може да се тумачи из позиције младог *(наивноī)* читаоца, али и да добије своје симболичке и метафоричке исходе. То се можда најсликовитије види у обликовању мотива улице на почетку поеме *Подвизи дружине „Пеш ūеш̄лића*“, где се улица може разумети као локализација радње, с тим да на другом нивоу постаје метафора за мрежу капитала.

Важан допринос авангардној поезији за децу и младе Марковић уочава и у стваралаштву Оскара Давича, посебно имајући у виду моменат настанка збирке *Песме* и поеме *Дешињсшво*, дакле тридесетих година двадесетог века, у тренутку рађања српске авангардне поезије за децу – која се тада, након појаве Вучовог песништва, са маргиналних токова позиционира у сам центар интересовања. Марковић, наиме, разматра Давичов песнички одговор на нова струјања у домену *наивне ūесме*, посебно истичући артикулацију дечјег гласа и младалачке перспективе у поеми *Дешињсшво* и циклусима збирке *Песме*. Још даље, доследно модернистичке есеје Оскара Давича из педесетих година двадесетог века требало би разумети, и то Марковић посебно наглашава, као кључне текстове настале на линији одбране модернизма, уз Попину збирку *Кора* и *87 ūесама* Миодрага Павловића, па и сам Давичов роман *Песма*, који се појављује тих година. У есејима Оскара Давича Марковић примећује колико је пажње посвећено читалачкој позицији, што се не би очекивало од аутора надреалистичке провенијенције. Вишесмерно сагледавање аутопоетичких и готово програмских есеја Оскара Давича, монографију Бојана Марковића отвара ка испитивању феномена „невиности речи“, значају риме у дистинктивном прожимању читаочевих асоцијативних очекивања и ауторове интенције (ариме), те „поступку разотуђења“ као отклону од логоцентризма, чиме се даје одговор на питање „Како разумети поезију, према Давичу?“ Тај одговор се потом продубљује смештањем Давичове поеме *Дешињсшво* у методичке оквире наставне интерпретације, у чему се огледа вишеструки допринос ове монографије – најпре, у домену испитивања теме детињства – која је у критичком сагледавању Давичове поезије готово скрајнута – а потом у методичком испитивању потенцијала младог читаоца за разумевање савремене „граничне“ поезије.

Марковићева монографија, међутим, није закључена питањем како предавати надреалистичку поезију; напротив, она досеже до сложенијег питања позиције српских класика у наставном контексту, те тако пут од авангарде досеже до Васка Попе, чиме се прекорачују и границе књижевноисторијског кретања. Коначно, емпиријским квалитативним истраживањем, којим су се испитивали ученички доживљаји и разумевање Попине поезије у четвртом разреду основне школе, Марковић деконструише све (не)могуће границе поезије за децу и младе, показујући како „гранични" текст руши предрасуде о нечитљивости, или пак немогућности да се и изван програмског оквира досегне разумевање савремених класика српске књижевности.

Аналитичком темељношћу и ослонцем на релевантна теоријска и критичка полазишта, монографија *(Не)моīуће īранице йоезије за децу и младе* показује продуктивно преиспитавање граница књижевноисторијског поља и оправдава став да поезија за децу и младе јесте важан чинилац књижевног обликовања. На тај начин се допуњује слика српских авангардних токова, али и отвара простор за њихово алтернативно разумевање. Посебан допринос огледа се у успостављању чвршће везе између школске интерпретације књижевности и критичког вредновања, чиме се методика наставе књижевности утемељује на поузданим књижевнонаучним основама, и подиже на виши ниво релевантности.

ORCID 0009-0006-4080-3985
https://doi.org/10.18485/kis.2026.58.189.28

Књижевна историја (0350–6428), 58/189 (2026)
научни приказ
821.163.41.09-1 Вукомановић Растегорац В.(049.32)

Урош РИСТАНОВИЋ

uristanovic@gmail.com

Самостални истраживач

ТУМАЧЕЊЕ У ПОЉУ ИСПОД АСТРОНОМИЈЕ

(Владимир Вукомановић Растегорац. *Над црном рупом: о „Црвеној планети“ Горана Коруновића*. Београд: Чигоја штампа, 2024, 129 стр.)

Ретка је појава у новије време да се на нашој књижевној и научној сцени појави нека студија посвећена једном аутору, а камоли искључиво једној књизи. Још је ређи случај да таква студија буде посвећена неком савременом аутору, а чини се најређи да то буде студија о једној песничкој књизи. Недавно објављена монографија Владимира Вукомановића Растегорца (1986) *Над црном рупом: о „Црвеној планети“ Горана Коруновића* управо је једна таква, ретка студија.

Посвећена песничкој збирци *Црвена планета* (2014) Горана Коруновића (1978), књига Вукомановића Растегорца на нешто више од 100 страница расправља о различитим аспектима ове обимом невелике збирке која садржи тек 30 страница стихова. Међутим, значај *Црвене планете*, како се показује студијом *Над црном рупом*, а што ћемо покушати да објаснимо у наставку овог текста, умногоме превазилази оквире корица ове збирке.

Пре свега треба рећи да је *Над црном рупом* темељна научна студија, али не само по свом обиму, већ и по свом задатку, и по истрајности њеног аутора да током десет година, од када је објављена *Црвена планета*, систематски одговара на основна интерпретативна питања која Коруновићева књига пред њега поставља. Сачињена од четири основна поглавља – I. „О смислу синтаксичког обликовања у *Црвеној планети*“, II. „О смислу стилског обликовања у *Црвеној планети*“, III. „О смислу прозних фрагмената *Црвене планете*“, IV. „О смислу песме ’гап’“ – ова студија разматра Коруновићеву трећу песничку књигу и њено значење из лингвистичког, стилистичког и семантичког угла. Осим тога, она представља кумулативно истраживање (према сведочењу аутора у завршној белешци, оно се у

највећој мери одвијало у периоду од 2014. до 2019. године), које је, у извесном смислу, своју проверу већ доживело кроз периодику. Наиме, три од четири поглавља ове студије (I, II, IV) објављена су раније, у нешто краћој форми у зборнику *Црте и резе 11*, те у часописима *Образовање и васпитање* и *Књижевност и језик*. За рад *Над црном рупом – Белешке о смислу песме „Гај“ у „Црвеној планети“ Горана Коруновића*, који у овој студији чини основу закључног поглавља, Вукомановић Растегорац награђен је на 11. књижевном конкурсу „Андра Гавриловић“ 2020. године у Свилајнцу.

Прво поглавље студије „О смислу синтаксичког обликовања у *Црвеној планети*“ подељено је на шест потпоглавља и бави се језичком структуром *Црвене планете*. Полазећи од рецепције претходних Коруновићевих песничких књига и питања језика у њима, Вукомановић Растегорац своје поглавље заснива на премиси о „уобичајености језичке структуре“, које су у сажетом облику изнели Марјан Чакаревић и Бојан Васић у својим оценама *Црвене планете* из 2015. године. Наиме, како се ови аутори слажу, Коруновић се у књизи служи устаљеним дискурзивним говором, без нарочите жеље за подривањем постојеће језичке структуре или за формалним експериментима. Вукомановић Растегорац продубљује ове увиде и пажњу усмерава на конкретне особине Коруновићевог дела које доприносе утиску „синтаксичког аскетизма“ – како он назива једноставност лингвистичких решења за које се песник у *Црвеној планети* определио. Овај аскетизам, како се у анализи убедљиво приказује, првенствено се темељи на: 1) употреби обавештајних реченица, 2) штедљивој примени интерпункције, те на 3) умереном броју предиката (обично тек један по реченици), док се као елементи који тексту обезбеђују динамичку вредност препознају: 1) номинативни искази и оригиналне реченичне парцелације, те 2) изневерено неочекивање – то јест, примена граматички маркираних парцелата који „адверзативним односом поништавају очекивано, али су додатно појачани на значењској равни амбиваленцијама онога што супротстављају“ (стр. 22). Функција тога аскетизма, како закључује аутор студије, јесте да на језичком нивоу дочара утисак емоционалне дистанцираности и перцептивне ограничености наратора *Црвене планете* при сусрету с другим, непознатим светом.

У другом поглављу „О смислу стилског обликовања у *Црвеној планети*“ Вукомановић Растегорац расправља о карактеристичним особинама Коруновићевог израза у овој песничкој књизи: настављајући свој дијалог са Чакаревићем и Васићем, аутор издваја неколико доминанти Коруновићевог стила као конститутивних при предочавању света црвене планете у прозним фрагментима. Прва од њих је гротеска, са којом у пару иде и моменат почовечења, којим се преиспитују границе између природног, животињског и

људског. Темељећи своје хипотезе на Кајзеровим увидима, Вукомановић Растегорац остваривање гротеске у овој књизи приписује пре свега „синтагматској имагинацији" – која, употребом неочекиваних епитета што прекорачују границе природног, доприноси стварању интензивне стилске тензије. Даље, као једна од важнијих стилских особина издваја се „отворена сликовитост" – то јест, поређења која од читаоца захтевају да сам изнађе трећи чинилац компарације како би разрешио наизглед апсурдне асоцијације. Уз то, приметни су и стилски елементи које Вукомановић Растегорац назива „ирационалним вишком" и „релационим инверзијама", где се први остварују кроз оксиморонске или готово парадоксалне слике (на пример, у „хитрини стабала која су мировала у двориштy"), а други кроз граматички исправне, али логички тешко разрешујуће слике (попут оне у којој се „пешкири ипак огрну неком тајном").

Иако су стил прозних фрагмената збирке и њеног поетског дела (песма *їай*) сродни, постоје одређене особине специфичне за стихове ове књиге. То су, пре свега, одсуство гротеске, на чије је место у песми *їай* дошао велики број (генитивних) метафора. Такође, Вукомановић Растегорац издваја и дијалогичност која је свеприсутна у тексту (видљива у употреби „вокатива, императива, те глагола у другом лицу једнине", 56), иако би радикална усамљеност наратора могла навести на другачију претпоставку. Управо због тога аутор студије на самом крају овог поглавља износи тезу да је у питању текст који је „амбивалентно дијалогичан: он позива читаоца на саучествовање у конструисању његовог смисла, али својом намерном неодређеношћу истодобно урушава било какву илузију о могућности једнозначног и сигурног разумевања у комуникацији" (59).

Док су прва два поглавља студије посвећена синтаксичко-стилистичким особеностима *Црвене їланеше* и на унутрашњем плану подељена на потпоглавља која говоре о наведеним аспектима у прозним деловима књиге и у песми *їай*, преостала поглавља нуде интерпретацију ова два велика сегмента Коруновићеве збирке.

У поглављу „О смислу прозних фрагмената *Црвене їланеше*" полази се од ширег контекста који интертекстуални елементи ове књиге пружају, да би се одатле прешло на питање хронологије онога о чему се у књизи говори. Основна теза Вукомановића Растегорца јесте да се путовање кроз планету и упознавање са њом одвија паралелно с нараторовим путовањем у себе. Такође, аутор планету тумачи и као извесну врсту центра за реконвалесценте, где нараторова перцепција бива постепено освежена, и где му се пружа прилика за одмор од овоземаљског, и од других. Међутим, иако је егзистенција на планети означена синтагмом радикалне усамљености, то не значи да лик другог није присутан – макар у

одсутности. Наиме, како је у поглављу истакнуто, *Црвена планета* пружа целу лепезу других (отац, неко, она, џин(ови), чудовиште) с којима наратор комуницира, а који као да „израњају из интроспективног бунара, да још једном посведоче како се субјективност већ (из)градила на дијалошким темељима који се не могу укинути“ (81).

Закључно поглавље „О смислу песме ’гап’“ почиње разматрањем прозних фрагмената који претходе овој песми, а који дају контекст и откривају да се *гап* догађа након нараторовог искуства операције/експеримента, после којег се он осећа промењеним и коначно може да живи сваки дан „као да је напокон прошао последњи“. У интерпретацији Вукомановића Растегорца песма *гап* представља прекид „у трајању на Црвеној планети“ (94), те почива на двоструком интересовању за црну рупу – као: 1) објекат, и све оно што у њу може да стане и да у њој нестане, 2) метафору за празнину у личној историји наратора, кроз чије се осветљавање назире смисао целине књиге. У поглављу се даље, кроз анализу различитих појавности црне рупе, долази до закључка да је она асоцијативно блиско везана с идејом смрти (смрти рођака и смрти оца), те да се од ње не може побећи и да, како то Коруновићева збирка сугерише, њу треба виталистички прихватити, јер: „витализам се можда показује као прави и највише одан себи онда кад не занемарује судбину уништења живота, када постоји не *упркос* њој, већ у *коегзистенцији* са њом“ (114). Отуда произлази закључак да се смрт ближњег успоставља као тематски центар књиге *Црвена планета*, који, узет као интерпретативно полазиште, омогућава дубље разумевање како синтаксичког, тако и стилско-семантичког обликовања ове песничке књиге.

Из претходног сажетка могу се назрети тек неки од квалитета студије Владимира Вукомановића Растегорца, а који проистичу из самог аналитичког ткива ове књиге. Њима треба придодати и чињеницу да она анализира управо првобитно издање *Црвене планете*, објављено у оквиру едиције Caché, и као такво доступно у материјалном облику само оним ретким читаоцима који су имали прилике да посећују догађаје које је песничка група окупљена око ове едиције организовала пре десетак и више година. У том смислу, ова студија биће значајна у будућности и зато што, осим интерпретативних увида, она чува и делове знања о изворнику *Црвене планете*, које би протоком времена могло постати сасвим недоступно читаоцу.

На крају треба напоменути да је значај књиге *Над црном рупом: о „Црвеној планети“ Горана Коруновића* и у томе што она, на известан начин, представља научну експликацију поетике читаве етапе српске поезије и низа песникиња и песника који су се по први пут огласили у периоду од 2005. до 2015. године, а којима

припада (како овим и другим својим истраживањима, тако и својим песничким деловањем) и сам Вукомановић Растегорац. Имена других читалац ове студије лако ће препознати – што у експлицитном дијалогу који аутор води са својим колегама, што у метатекстуалним и паратекстуалним елементима књиге. А чини се да је управо то још један од разлога зашто ова студија неће бити лако заборављена.

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 : Службени гласник). – 24 cm

Три пута годишње.

ISSN 0350–6428 = Књижевна историја
COBISS.SR–ID 55823