

НАСЛЕЂЕ

ЧАСОПИС ЗА КЊИЖЕВНОСТ,
УМЕТНОСТ И КУЛТУРУ
ГОДИНА I БРОЈ 1 2004

Уредништво: др Слободан Лазаревић, главни и одговорни уредник ■ мр Драган Бошковић, оперативни уредник ■ др Бранка Радовић, Бранка Миленковић, Владимир Ранковић, Маја Анђелковић, Никола Бјелић ■ **Лектор:** Јелена Катић ■ **Ликовно-графичка опрема:** Немања Лазаревић ■ **Секретар редакције:** Маја Анђелковић ■ **За издавача:** мр Милоје Николић, декан ■

САДРЖАЈ

РЕЗИМЕИ 7

СТУДИЈЕ

Малиша Станојевић:

Свети Сава – Од историје до мита 17

Јасмина Ахметагић:

Однос античког мита и Библије у Пекићевом »Златном руну« 23

Драган Бошковић:

»Башта, пепео«: Приповедно несвесно 37

Татјана Јовићевић:

Ка модерности историјског романа: историја, идеологија и фикција у српском историјском роману с краја 19. века 47

Никола Бјелић:

Тема смрти и мотив мртве драге код Шарла Бодлера и Симе Пандуровића 59

Маја Анђелковић:

Етилолошко у апокрифима и предањима о змији и виновој лози 73

Сања Ђуровић:

Деривационо гнездо лексеме кућа: творбено–семантичка анализа 83

ЧЛАНЦИ И ОГЛЕДИ

Александар Б. Недељковић:

О песми »Унутрашње море« Урсуле К. Ле Гвин 105

Душан Живковић:

Сегменти Миљковићеве имплицитне поетике у »Балади охридским трубадурима« 115

Јелена Арсенијевић:

Два олимпска портрета 121

НАСТАВА

Бранка Миленковић:

Towards Essay Writing 127

ПРИКАЗИ

Славко Петаковић:

Поводом једне педесетогодишњице **141**

Маријана Матић:

Настава граматике: једно путовање за ученике и наставнике **147**

Малиша Станојевић:

Људска фигура у боји ватре и мрака или о сликарству
Владимира Величковића **153**

АУТОРИ НАСЛЕЂА 157

РЕЗИМЕИ

SUMMARIES

СВЕТИ САВА – ОД ИСТОРИЈЕ ДО МИТА

Резиме

У раду се прати личност Растка Немањића (који ће кроз историју носити име Свети Сава), мисионарство и успостављање култа, као и касније трансформације које ће битно да измене карактер утицаја ове знамените личности у свести и култури српског народа. Значајна пажња у раду посвећује се књижевним облицима и односом према фреско–сликарству, поготову са становишта утицаја житија које су написали Доментијан и Теодосије. Истраживање упућује на елементе преиначења и покретљивости од историје до мита, од утицаја Светог Саве на формирање српске политичке и културне индивидуалности до легендарног и хагиографског осветљења.

Mališa Stanojević

SAINT SAVA – FROM HISTORY TO MYTH

Summary

The paper follows the personality of Rastko Nemanjić (who remained known through history as Sveti Sava, St. Sava), his missionary work and the emergence of his cult, and subsequent transformations which were to alter decisively the character of this famous man's influence on the consciousness and culture of the Serbian people. Considerable attention is devoted to literary forms and to the relation to fresco painting, especially from the point of view of hagiographies written by Domentijan and Teodosije. Research points towards elements of shifting and morphing from history into myth, from the influence of Sveti Sava on the formation of Serbian political and cultural individuality to the illumination by legend and hagiography.

Јасмина Ахметагић

ОДНОС АНТИЧКОГ МИТА И БИБЛИЈЕ У ПЕКИЋЕВОМ »ЗЛАТНОМ РУНУ«

Резиме

Антички митови и библијска грађа, који су прожели Пекићево *Златно руно*, доведени су у смисаоно суседство, а однос који се успоставља између ова два подтекста проширује романескна значења. Приповедање симеонске историје тече у обрнутом хронолошком поретку, па библијске алузије од почетка романа иду у сусрет орфејској идеји античког мита која се налази

на његовом зачељу. Имплицитно присутни библијски подтекст омогућава сагледавање судбине Његована у кључу кривице за Христово распеће, што и условљава повремено обнављање библијских архетипова у појединим Сиеонима и допуњава античким митом већ проблематизовану, духовну оријентацију Његована.

Jasmina Ahmetagić

RELATIONSHIP OF ANCIENT MYTH AND BIBLE IN PEKIĆ'S »GOLDEN FLEECE«

Summary

Ancient myths and Biblical material, which suffuse Pekić's *Golden Fleece*, are brought into semantic proximity. The relationship, thus established between these two subtexts, broadens the novelistic meanings. Narration of the history of Simeons flows in the reverse chronological order, so that Biblical allusions from the beginning of the novel are moving towards the orphic idea of ancient myths which is located near the novel's end. Implicitly present Biblical subtext permits us to observe the destiny of Njegovan in the key of the guilt for Christ's crucifixion, which conditions a periodic renewal of Biblical archetypes in some members of the Simeon family and completes, with the ancient myth, the already problematized spiritual orientation of Njegovan.

Драган Бошковић

»БАШТА, ПЕПЕО«: ПРИПОВЕДНО НЕСВЕСНО

Резиме

»Пукотине« које настају на приповедном ткиву романа *Башта, пепео* Данила Киша, разбијају континуираност и монолитност приче, и омогућавају анализу прожимања психолошких и приповедних потенцијала овог романа, његовог – приповедно несвесног. Од *Баште, пепела* може се кренути ка описивању трансприповедне психолошке приче Кишовог *Породичног циркуса* која се не огледа у психолошкој динамици субјекта (приповедања, јунака), већ у »психолошкој« динамици приповедних техника. У овом раду откривање приповедно несвесног биће посматрано из угла формирања истражног приповедања и расформирања приповедања заснованог на сећању.

Dragan Bošković

THE NOVEL »GARDEN, ASHES«: NARRATIVE UNCONSCIOUS

»Fissures« that appear in the narrative tissue of Danilo Kiš's novel *Garden, Ashes* are fragmenting the continuity and the monolithic nature of the story, permitting the analysis of the interpenetration of psychological and narrative potentials of this novel, of its narrative unconscious. From *Garden, the Ashes* we may move towards a description of a transnarrative psychological story of Kiš's *Family Circus*, a story reflected not in the psychological dynamics of the subject (narration about the protagonist) but in the »psychological« dynamics of narrative techniques. In this paper, the revealing of the natural unconscious is viewed from the angle of forming an exploratory (research) narration, while the narration based on memory is dismantled and dismissed.

Татјана Јовићевић

КА МОДЕРНОСТИ ИСТОРИЈСКОГ РОМАНА: ИСТОРИЈА, ИДЕОЛОГИЈА И ФИКЦИЈА У СРПСКОМ ИСТОРИЈСКОМ РОМАНУ С КРАЈА 19. ВЕКА

Резиме

На примерима историјских романа Чедомиља Мијатовића и Пере Тодоровића рад, с једне стране, разматра модернизацију приповедног дискурса и одступање од традиционалног третмана историјских тема, а с друге указује како и модернизовани и традиционални историјски роман подлежу идеологизацији и ванлитерарној функционализацији. Део је дисертације посвећене генези историјског романа у 19. веку.

Tatjana Jovićević

TOWARDS THE MODERNITY OF THE HISTORICAL NOVEL: HISTORY, IDEOLOGY AND FICTION IN THE SERBIAN HISTORICAL NOVEL AT THE END OF 19TH CENTURY

Summary

Taking the historical novels of Čedomilj Mijatović and Pera Todorović, the paper, on the one hand, considers the modernization of the narrative discourse and the deviation from traditional treatment of historical themes, and, on the other hand, shows how both the traditional and the modernized historical novel are

susceptible to ideologization and to extra-literary functionalization. This paper is part of a doctoral dissertation about the genesis of Serbian historical novel in 19th century.

Никола Бјелић

ТЕМА СМРТИ И МОТИВ МРТВЕ ДРАГЕ КОД ШАРЛА БОДЛЕРА И СИМЕ ПАНДУРОВИЋА

Резиме

Рад разматра додирне тачке између мотива у поезији шарла Бодлера и Симе Пандуровића, које су бројне и сложене. Док је једна група критичара, којој припада Скерлић, напала Пандуровићеву збирку песама Посмртне почести (1908) као »бодлеријански« израз »болесничког песимизма« и »декадентске поезије трулежи«, друга група, на челу са Исидором Секулић и Massukom, ватрено га брани, доказујући његову оригиналност. Реч је о двојници песника различитог доба и језика, али сличног сензибилитета, који је главни узрок њиховог подударња.

Nikola Bjelić

THE THEME OF DEATH AND THE MOTIF OF DEAD SWEETHEART IN CHARLES BAUDELAIRE AND SIMA PANDUROVIĆ

Summary

The author considers the numerous and complex points of contact between motifs in the poetry of Charles Baudelaire and Sima Pandurović. One group of Serbian critics, Skerlić among them, attacked Pandurović's collection of poetry Honouring the Newly Deceased (1908) as a »Baudelairian« expression of »sick pessimism« and »the decadent poetry of rotting«, another group, led by Isidora Sekulić and Massuka, ardently defended him, trying to prove his originality. These two poets were of different language and historical times, but of similar sensibility, which is the main cause of correlations between them.

ЕТИЛОЛОШКО У АПОКРИФИМА И ПРЕДАЊИМА О ЗМИЈИ И ВИНОВОЈ ЛОЗИ

Резиме

У раду се анализирају етиолошка предања и етиолошки сегменти апокрифа у којима се дају објашњења настанка змије и винове лозе, те трансформација њихових особина. Сличности и разлике ових књижевних врста прате се на тематско–сижејном и структурном плану.

Maја Andelković

ETIOLOGICAL MATERIAL IN APOCRYPHA AND IN LEGENDS ABOUT THE SNAKE AND GRAPEVINES

Summary

In the work are analyzed etiological folk legends and etiological segments of the apocrypha in which are given the explanations as to how the snake became in the world, how the grapevine, and how their characteristics were transformed. Similarities and differences of these types of literature are observed at the level of themes, plots, and structure.

Сања Ђуровић

ДЕРИВАЦИОНО ГНЕЗДО ЛЕКСЕМЕ КУЋА: ТВОРБЕНО–СЕМАНТИЧКА АНАЛИЗА

Резиме

Деривационо гнездо лексеме кућа анализирано је на корпусу који је прикупљен из РСАНУ и РМС. Грађа је анализирана с творбено–семантичког аспекта. Полази се од суфиксалне творбе и деривати су детаљно анализирани, а сложенице и речи настале префиксацијом анализирани су обједињено. Резултати творбено–семантичке анализе целог деривационог гнезда лексеме кућа дати су у закључку и истакнуте су творбене и семантичке правилности које су присутне.

Кључне речи: лексема, деривационо гнездо, творба речи, семантика, суфикс, префикс, суфиксација, префиксација, сложеница, дериват

DERIVATIONAL NEST OF THE SERBIAN LEXEME KUĆA: A GENERATIONAL–SEMANTIC ANALYSIS

Summary

Derivational nest of this lexeme is analyzed on the corpus gathered from the RSANU and RMS dictionaries. The material is analyzed from the generational–semantic aspect. The starting point is generation by suffixes, and the derivatives are analyzed in detail; the compounds and the words created by prefixation are analyzed together. The results of the generational–semantic analysis of the entire derivational nest of the lexeme *kuća* (which in Serbian means house) are given in the conclusion; emphasis was put on the generational and semantic regularities which are present there.

Александар Б. Недељковић

О ПЕСМИ »УНУТРАШЊЕ МОРЕ« УРСУЛЕ К. ЛЕ ГВИН

Резиме

У свом експериментално обликованом, композитном колаж–роману *Стилно се враћајући кући* (1985) Урсула К. Ле Гвин нам је дала овај дивни пример научнофантастичне поезије. Анализа показује варљиву шкртост версификације, граматичку структуру која сугерише статични поглед на живот, употребу глагола *бићи* увек као главног, очигледно хотимична одступања од граматике, што све сугерише једноставност (налик на индијанску) народа Кеш, њихову скромност у спартанском достојанству кратких, конкретних, солидних исказа о једноставним фактима; такође и феминистичку визију младих жена као прибежишта која дају безбедност и рођење, а мушкараца као минијатурних створења која се понизно примичу. Геолошко потонуће централних делова Северне Америке ауторка је искористила као социолошко оружје да потуче мушку, индустријску, наоружану, тржишну, интензивну цивилизацију.

Aleksandar B. Nedeljković

ABOUT URSULA K. LE GUIN'S POEM »THE INLAND SEA«

Summary

In her experimentally formed, composite collage–novel *Always Coming Home* (1985) Ursula Le Guin gave us this wonderful example of science fiction poetry. Analysis reveals the deceptive sparsity of versification, the grammatical

structure that suggests a static view of life, use of *to be* always as the main verb, the obviously deliberate violations of grammar, all suggestive of Amer–Ind–like Kesh simplicity, their austere, Spartan dignity in short, concrete, solid statements of simple fact; also the feminist vision of young women as havens of safety and birth, and men as minute creatures humbly approaching. Geological sinking of central parts of North America is used by Le Guin as a sociological weapon to defeat the male, industrial, armed, free–market intense civilization.

Душан Живковић

СЕГМЕНТИ МИЉКОВИЋЕВЕ ИМПЛИЦИТНЕ ПОЕТИКЕ У »БАЛАДИ ОХРИДСКИМ ТРУБАДУРИМА«

Резиме

Миљковић поима егзегезу симбола као спознају природе медијума сликовитог представљања. Његов стваралачки поступак митског преиначења обухвата: трансформацију мита, интерференцију митова, стварање интегралног мита кроз симболизацију песниковог трагања за апсолутним бићем.

Мисао деструира мит у поетском систему езотерике и херметизма. Цикличност преображаја света је суштина Миљковићеве поезије која наслућује вечне просторе космогонијског почетка, стварања новог света и ослобађања бића.

Dušan Živković

SEGMENTS OF MILJKOVIC'S IMPLICIT POETICS IN »THE BALLAD TO TROUBADOURS OF OHRID«

Summary

Miljkovic (pronounced Mi-ly-kovich) perceives the exegesis of symbols as an understanding of the nature of the medium of representation by images. His creative procedure of mythic transformation includes: the transformation of the myth, interaction of various myths, and creation of an integral myth through a symbolic rendering of poet's quest for the absolute being.

The thought destroys the myth, in the poetic system of esoterica and hermetism. A cyclical quality of the world's metamorphoses is the essence of Miljkovic's poetry which glimpses the eternal spaces of the cosmogonic beginning, creation of a new world, and liberation of being.

ДВА ОЛИМПСКА ПОРТРЕТА

Резиме

Сви богови у оквиру грчког пантеона углавном су приказивани уз четири атрибута: ономастике (имена, надимка, епитета), ствари, животиње и биљке. Хомерови богови поред четири наведене карактеристике, су и просторно одређени и једноставно је замислити њихове ликове. Захваљујући слободи приказа као једној од главних одлика хеленске религије, Хомер ће кроз своје епове постепено обликовати занимљиве портрете олимписких богова који нам и данас говоре понешто о њима.

Jelena Arsenijević

TWO OLYMPIC PORTRAITS

Summary

Most of the gods in the Greek pantheon were portrayed with four attributes: onomastic (name, nickname, epithet), thing, animal and plant.

Homer's gods are spatially defined, and as characters are simple to visualize. Because of the liberty of depicting and describing the gods, which is one of the main characteristics of the ancient Hellenic religion, Homer gradually built up, in his epic works, interesting portraits of the Olympic gods.

Branka Milenković

TOWARDS ESSAY WRITING

Summary

Undertaking a demanding task of guiding students in their strenuous journey towards obtaining adequate writing skills. Emphasizing the teacher's indisputable effort and skill of placing the student's learning experience within the framework of meaningful learning.

Бранка Миленковић

О ПИСАЊУ ЕСЕЈА

Резиме

Говори се о задатку нимало лако: треба водити студенте на њиховом напорном путу ка стицању адекватне способности писања. Наглашен је неоспорни напор наставника да студентско искуство учења доведе у оквире који ће, са тачке гледишта студента, бити релевантни.

СТУДИЈЕ

СВЕТИ САВА – ОД ИСТОРИЈЕ ДО МИТА

Растко Немањић (Свети Сава, Сава Српски), рођен око 1175. године у престоном месту Рас, заузима веома важно место у средњовековној култури и српској националној свести, као камен темељац на коме ће се заснивати »зграда српске духовности«.¹ Говорећи о Светом Сави, Радмила Маринковић уочава спој или размеђу на којој је духовни живот из ранијег периода живота српских племена постао део културног програма и основа на којој ће се градити виша фаза српске културе, те да се »све што је настало после Саве, ослонило на њега као несумњив, поуздан, неоспорив темељ, од кога се почиње«.² Јован Деретић, наш знаменити историчар књижевности, у својој књизи *Културна историја Срба* за формирање српске политичке и културне индивидуалности заслуге даје Стефану Немањи и Светом Сави придруживањем треће знамените личности тога доба Стевана Првовенчаног, оцењујући да иако то није почетак наше историје, јесте преокрет од тако далекосежне важности да све оно што му је претходило изгледа као његова предисторија. Деретић тај период наше средњовековне културе назива добом када се »формира српска индивидуалност на свим плановима националног живота (политичком, верском, културном, уметничком)«.³ Немањићка иконографија у књижевности и уметности прати две личности, Немању и Саву, утемељиваче државе и цркве. Немањићи постају светородна лоза. Према схватању средњовековних српских писаца Сава је задобио првенство, јер је он својим духовним, културним стварањем утврдио дело свога оца и довео га до савршенства. Сава је оличење средњовековне Србије у њеној најбољој традицији кроз чију личност

1 Радмила Маринковић, »Свети Сава«, у: *Сво најзнаменијијих Срба*, Београд, 2001, 10.

2 Исто, 10.

3 Јован Деретић, *Културна историја Срба*, Београд–Крагујевац, 2001, 63.

се огледају предности дате »духовном над световним принципом, култури над политиком«. ⁴ Свети Сава је у портрету Димитрија Оболенског ⁵ личност која је учинила више него било који Византинац, а свакако више него ико други у словенском свету, а у промишљању Ратка Нешковића личност око чије је мисије »наталожено много слојева: историсјки, митолошки, традицијски или предањски, национално–романтичарски, државотворни« ⁶, те да је иза Светог Саве остало разноврсно дело са потешкоћом утврђивања шта је одлучујуће и најзначајније. Нешковић констатује да је за »неке то богословско дело, за друге је то практично–политичка и етичка мисао, а за неке његово литерарно дело«. ⁷

Студија о Светом Сави коју је написао Милан Кашанин ⁸ обилује фрагментима који на разложен начин говоре да је Сава био човек од акције и да његова дела и поступци говоре о енергичности, не о пасивности, не о мистистици. Без присуства легендарног и хагиографског осветљења, рећи ће Кашанин, посматран кроз историју први архиепископ српски Сава указује се, пре свега другог, као прелат цркве и као државник.

Доментијаново ⁹ и Теодосијево ¹⁰ дело, житија које су они написали, свакако су основни извори на основу којих ће се са разних аспеката гледати на личност најмлађег сина великог жупана Немање коме је име симболично и предодређујуће Растко ¹¹, а који ће кроз историју носити име Светог Саве. Доментијаново *Житије св. Саве* доноси мистичну слику света, која проситиче из византијске учености, представом од светлосних симбола. Савино житије представљено је као кружење сунца, од Свете Горе на истоку где је удахнуо свој духовни живот путем ка свом отачеству, на западу, које је уздигао и просветио. Теодосије ће по узору на Доментијана, али са једним отклоном, да портретише ову личност у форми приповедачког поступка, налик роману са драмским фрагментима. Њихова дела у извесном смислу чиниће основу, али паралелну и постојану историзацију која је садржана у њима, док ће своје огледало пронаћи и успоставити рецепцију фреско–слике у манастирима, где ће поворка Немањића значајно да покреће код посматрача сећање на светорону лозу и њен значај за српске земље.

Два важна догађаја обележиће Савину мисију. Први, после боравка у Светој Гори Сава путује у Никеју 1219. године. Те године је рукоположен за

4 Исто, 75.

5 Димитри Оболенски, »Сава Српски«, у: *Шест византијских портрета*, Београд, 1991.

6 Ратко Нешковић, *Средњовековна филозофија – Cogito i Credo*, Београд, 2000.

7 Исто, 294.

8 Милан Кашанин, »Свети Сава«, у: *Српска књижевност у средњем веку*, Београд, 1990.

9 Доментијан, *Живот св. Саве*, Београд, 1924.

10 Теодосије, *Житије Светиој Саве*, Београд, 1984.

11 Српско име. Народ придаје велики значај особинама храста, дрвету које стално, док је живо, расте.

архиепископа српског и враћа се у отачество где ће успоставити аутокефалну српску православну цркву. Други догађај, који ће обележити ово доба јесте крунисање Стефана Првовенчаног за српског краља у катедралној цркви у Жичи. Метафорично, ови догађаји, деловање и улога коју су добили Немањини синови именовале се моделом симфоније која у свом најбољем значењу спаја две функције: један Немањић – Сава је на челу цркве – а други, Стефан Првовенчани на челу државе.

Од више дела које је Сава учинио као значајна се могу набројати и она која су утицала на јачање српске државе, где, без сваке сумње, спадају канонизација Симеона Немање и састављање закона. Сава је дао живописати студеничку Богородичну цркву и заснивао Жичу. У тим пословима који су били од таквог значаја да се могу мерити са подухватом великих размера Сава је повлачио потезе који су били од националног, али и од међународног значаја. Како из верских тако и из политичких разлога канонизација Симеона Немање учињена је уз знање хиландарских монаха смишљено и упорним радом како би добили хришћанске светитеље из своје средине. Култ владара је изгледно имао прилику да се прихвати на територији целе државе посебном идеологизацијом и окончањем канонизације. Поготову због тога што је процедура проглашења за свеца ишла у оном правцу који је одредио Сава који је понајвише водио бригу о прикупљању потребних доказа који су били неопходни, а који су се манифестовали сачуваним телом Симеона Немање у гробу на Светој Гори, преносом моштију у Студеницу и појавом светог мира. Прво, целовит обред се морао догодити на тлу српске земље уз сведочанства да је Немањино тело сачувано и да се у неколико махова лучило миро; и друго, када се све то догодило, Симеон Немања је постао заштитник српске државе и њених владара. Он је уз Савину свесрдну помоћ постао светитељ према коме су исказивана велика поштовања и светитељ који је понео епитет Мироточиви.

Свети Сава је имао велику способност разлучивања и мудрости која се огледа у дистинкцији коју је знао направити; прво стварањем списка под називом *Живош ѿсѡдодина Симеона* у коме га не назива светитељем и где га приказује као владара и монаха, доброг оца и великог човека; друго, објављивањем да је Симеон Немања постао светитељ, уздизањем и неговањем култа оснивача династије. Поред овог списка који на књижеван начин говори о једном владару путем многих сцена од који се издвајају оне када се Немања одриче престола на сабору код Петрове цркве у Расу и момената кад Немања болује и умире.

Свети Сава је још и више учинио видљивом и са великим значајем приказао историју Немањића кроз фреско–сликарство. Сава је дао живописати многе фреске у Студеници и Милешеви које ће историцизирано приказивати сцене из живота Симеона Немање. У Студеници ће се појавити сцена одласка Симеона Немање у Свету Гору. У композицији се налазе и његови синови Вукан и Стефан. Општи је утисак да ова фреска, као и друге потоње, верно приказује ликове. Неке од тих фресака су настале за њихова живота и од посебног су значаја као сведочанство о нашим владарима, док су друге настале у кас-

нијим периодима, те и оне верно приказују ликове владара из наше историје. Сава је управо том сценом отпочео осликавање историјских сцена које ће се појављивати у манастирима, прво у оквиру ктиторских композиција, а потом и у сценама из живота, првотнo Симеона Немање. Уз ову појавиће се прво у Студеници, а онда и у другим манастирима, попут Сопoћана, композиција већег формата са ликом Симеона Немање приликом преноса моштију из Свете Горе у Студеницу. Композиција ове фреске је веома занимљива по својој наративности и приказом сцене у којој синови Вукан и Стефан носе мошти свога оца, дочеком групе монаха који у првом плану држе слику Богородице, док је модел задужбинарске цркве насликан у позадини. Несумњиво је да су ово сцене осмишљене уз Савину помоћ јер су налик оним сценама из списка које је створио у својим књижевним делима.

Доментијанов опис живота Светога Саве је сав у симболици и описивању непрестаног пута. Стога се може осим реалности којих има у овом књижевном делу узети та слика као могуће промишљање о нашем светителу. У том непрестаном ходу Сава је умро у Трнову и у том граду је почивао неко време. Кашашнин, могло би се приметити, у својим импресијама, са јаким наслагама литерарног написаће: »Издајајући се као писац, св. Сава се издаја као човек. Увек у бризи и у послу, ни умро није код куће«. ¹² Краљ Владислав, његов синовац пренео му је тело у Милешеву.

Непуних двадесет година после Савине смрти Доментијан је своје дело завршио (1253. године), а неколико деценија потом и Теодосије (крајем XIII века). У то време култ се тек почео стварати. Савина популарност је почела да се шири и назирао се историјски значај. Како примећује Оболенски посмртни култ у којем Савина лична светост, његов јединствени учинак за цркву и нацију и породична веза са оснивачем династије добијају једнак значај, уздижу Саву, уз оца Немању, »на непревазиђени ниво међу свецима и јунацима српског народа«. ¹³

Пренос Савиних моштију и околности под којима је то учињено покренуле су култ о овом светителу са свим оним значењима која се реплицирају према обрасцу који је примењен у изградњи култа Симеона Немање. По том принципу направљена је иконографија — преко портрета и уградње Савиног лика у светородну лозу и деизис.

Савин портрет из манастира Милешеве, насликан око 1225. године, даје нам представу светитељског лика, али и аутентичност, јер га је уметник насликао за живота Савиног. О томе нам сведоче боје које су на фреско–слици, поготову оне на лицу, где је сликар руменилом на образима портрет учинио животним.

У фреско–сликарству Сава ће заузети место у првом реду. Поворка Немањића од прве своје представе изградиће се попут обрасца и у развијању култа Светог Саве имаће значајно место. Такав вид историзације, али и за-

12 Милан Кашашнин, нав. дело, 131.

13 Димитри Оболенски, *Византијски комонвелт*, Београд, 1996, 289.

штитничког елемента, који је био од користи потоњим владарима, неговаће се с посебном пажњом током XIII и XIV века, а и касније све до данашњих дана.

У Богородици Љевишкој уз осликавање немањићког двоглавог орла, који су хералдички постављени близу темеља са једне и са друге стране портала, налази се фреска посебног композиционог обрасца са централним ликом Симеона Немање, раширених руку као што је то у представама Христа и Богородице. С посебним наглашавањем су живописани Свети Сава у архипескоској одећи и Стефан Првовенчани са круном на глави и скиптаром у руци.

Заснивање првог реда приказано је у грачаничкој лози Немањића, а у свом савршенијем облику у Дечанима где су ликови Светог Саве и Стефана Првовенчаног обавијени светородном лозом која се развија из руку Стефана (Симеона) Немање на горе ка Христу, тј. веритикално.

Посебну пажњу привлаче представе у фрескама деизиса (моленије) које су се појавиле у каснијим периодима у српској уметности, у време робовања под Турцима, када је култ Светог Саве био сасвим оформљен, поготову после спаљивања његових моштију на Врачару у Београду. По старом средњовековном обрасцу да су заједно, Симеон и Сава, развио се тип деизиса са Христом у средини на царском трону и у приказивању ова два светитеља уз или уместо ликова Богородице и светог Јована Крститеља.

Култови српских светитеља неговани су с једнаком пажњом, а њихова појава у сликарству храмова била је у склопу идеје »о династији и идеологији Двора и Цркве«¹⁴ с посебним наглашавањем на дуговечност самосталне световне и духовне власти.

Свети Сава је био милостив према свим људима и у том погледу му се могу приписивати она чуда на која указују Доментијан и Теодосије. Овај светитељ у свему ће да једначи људе брисањем разлика у реалности друштвене хијерархије, а његов култ ће се посебно неговати и ширити и ван граница Србије, у целом словенском свету. У ширењу култа понајвише ће утицаја имати манастири Студеница и Жича, али и Милешева и Хиландар. Милешева ће имати посебну улогу после Савине смрти и привлачиће многе ходочаснике јер је у њој Савино тело почивало више од три и по века.

У српској епској поезији, у народним причама, легендама и песмама Сава се појављује у многим видовима: као калуђер, просјак, сејач, чамција, путник (нарочито на мору), ловац, пастир, лекар, непобедиви борац против Турака који надиру.

У наслеђу, култури и традицији многа места у Србији, поготову извори лековитих вода названи су његовим именом. На многим местима су отисци његових стопала, а знаци његовог натприродног присуства нарочито су чести у околини Студенице.

14 Бранислав Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд, 1998, 68.

Седам година после смрти Сави Немањићу је посвећена прва позната служба и тада су испуњени критеријуми ондашњих правила канонисања. Све оно друго што се после догодило у развоју култа Светог Саве имало је своје успоне и усложњавање до неслућених духовних висина, те се и дан–данас ово име слави и уздиже понајвише у српском народу.

Оболенски завршава портретисање Савине личности речима да је »у грчком и словенском свету источноевропског средњег века мало коме било дато да за шездесет година живота постигне толико много«, док Војислав Ђурић препознаје оквире и теме које је Сава одредио према византијским узорима, али у самосвојственом правцу развоја културе »која се одликује делима непролазне вредности«.¹⁵

15 Војислав Ђурић, *Говор поезије* III, Београд, 1980, 178.

ОДНОС АНТИЧКОГ МИТА И БИБЛИЈЕ У ПЕКИЋЕВОМ »ЗЛАТНОМ РУНУ«

Бројни митови у Пекићевом седмотомном *Златном руно*, од античких који су најпретежнији до цинцарских, балканских или словенских, својим присуством умножавају перспективе у сагледавању третиране теме и проширују смисао ове Пекићеве прозе. Заједничке теме различитих митологија није тешко утврдити: све оне дају одговоре на истоветна питања, те тако потврђују постојање и релевантност, свевременост истог корпуса архетипских, космогонијских и теогонијских питања. Али када различитим језиком, али смисаоно истоветно, проговоре антички мит и библијска грађа, онда је то стога што их у непосредну везу доводи аутор фабулом свога романа у који инкорпорира и антички мит – измењен према својој замисли – и бројне библијске реминисценције. Ако је симеонска судбина пресудно одређена Ноемисовим учешћем у елеусинским мистеријама, а потом и његовим даљим поступањем које игнорише посвећење, те његовим животним изборима, због којих по казни улази у историју, па су и сви симеонски животи уланчавање, понављање обрасца његовог живљења и довршавају се Газдиним преображајем у коња Ариона, те повратком Аркадији и непостојању, онда је јасно да је Пекић уградио у свој роман антички мит како би у њему зачео и разрешио судбину својих јунака. Како се уплитањем античких митова мотивише симеонска судбина, њиме се даје и једнозначан одговор у којем довршавају све Газдине дилеме о природи пута којим се кретао генос. У таквом контексту Пекић користи оне библијске реминисценције које својим значењем кореспондирају са значењем које његовом роману притиче од античког мита. Међутим, иако опсежније коришћен – те на први поглед казује да је улога античког мита пресудна за *Златно руно* – треба имати на уму да је Пекић мењао и својим замислима прилагођавао коришћене античке митове, те тако повећавао степен њихове подударности са у роману присутном библијском грађом, што

обрће значај поменутих предложака. Иако је њихово романескно значење комплементарно, може се рећи да суштинска питања због којих свој роман аутор назива антрополошким, притичу управо из призване библијске грађе.

Уочавајући да је у свим временима (а шест векова српске историје је присутно на страницама овог Пекићевог романа) лик појединца одређен избором између двеју супротстављених, а у историјском времену никада компатибилних опција – царства земаљског и царства небеског, материјалног и духовног – Пекић исписује у исти мах породичну сагу, историју Срба и историју српског грађанског друштва, а библијске алузије и реминисценције служе у првом реду проблематизовању постављених питања, јер суштинској усмерености његованске аргонаутике која из античке – иако модификоване – аргонаутике происходи, супротстављају некакву другачију, у симеонским животима никада испробану могућност живљења, ону у којој је можда кључ разрешења породичне пловидбе и њенога смисла.

Иако је његованска историја мотивисана сагрешењима њиховог митског претка Ноемиса, због којих је и осуђен – а тиме и сви потомци, Симеони – на историјско трајање које, упркос смењивању успона и падова, богаћења и пропадања, показује да су Симеони од првобитних торбара, трговаца шминком, мирисима, лековитим травима и зачинима, узнапредовали до индустријалаца, знаци породичног распадања, у часу када ретроспективно, у предсмртној агонији, Газда сагледава историју породице, већ су очигледни. Посматрајући из своје фотеле породицу који га окружује, Газда увиђа да је породична аргонаутика дошла до свог краја и да је то неминовност у којој не пресуђује чињеница да се породични, турјашки скуп одржава на Божић 1941, непосредно пред почетак Другог светског рата, већ – наслуђује – оријентација самога пута којим се до тада аргонаутика водила, а то се улива у правац који преиспитују библијске алузије расуте по читавом роману. На то упућују речи које Газда у магновењу као да ишчитава са турјашког здања: »мене мене текел уфарсин« (»бројио, бројио, измерио и поделио«). Смисао опомене и претње, те наговештај пропадања Његована, исказује се тако старозаветним речима (речи: »мене мене текел уфарсин«, исписала је пророчка рука по зиду дворане у којој је вавилонски крај Валтазар пио вино из златних посуда украдених из јерусалимског храма), односно успостављањем паралеле са судбином старозаветног јунака, алудира да је симеонска безбожност узрочник скоре пропасти. Увиђање да су се распале породичне вредности које су вековима држале на окупу све њене чланове, уједињене око истог циља, пресудна је за Газдино осећање промашености: он је први Симеон који фирму нема коме да остави у наслеђе, те тако нема начина да властиту спознају завешта наследнику; накнадно се губи и расипа – јер се испоставља да је био привид – и смисао до којег су доспевали сви његови претходници.

Како је готово сваки Симеон био изложен историјским ломовима, како су њихове судбине испуњене емиграцијама, насилном смрћу, пропадањем и поновним уздизањем, јасно је да нова историјска катастрофа (светски рат)

која предстоји, није пресудан узрок Газдиног увиђања да је обесмишљено целокупно дотадашње трајање. Породична аргонаутка се њиме довршава, а смисао јој може обезбедити још само поглед у прошлост и адекватан одговор који би Газда својим живљењем дао дотадашњој животної заснованости читавог геноса. У довршетку симеонске историје се налази одговор који лако може показати да су сви остварени успеси били само врхунци, временски ограничена смирења, осеке једне апокалиптично усмерене породичне историје.

Много је исказа у којима се уз помоћ библијских алузија разоткрива његованска вера, те се она експлицитно везује за новац и трговину. Иако је читава симеонска историја усмерена на стицање и богаћење, употреба библијских алузија да се такво шта изрази, упозорава да је основно породично опредељење последица избора који је начињен на много дубљој равни од оне видљиве у њиховом начину живљења. Исто тако, овакве алузије упозоравају да је аутор узроке тражио у најдубљем разумевању живота својих јунака, док је у општем смеру симеонске историје видео само последицу. За Газду, као и за све Симеоне који су у своје време били »челингаси«¹ фирме, живот је брига, пре свега брига »Да ли ће све да испадне како сам израчунао!«¹ Живот, дакле, какав је Симеонима познат, заснива се на спровођењу у дело плана који су сами начинили, те је он суштински калкулација и искључује сваку ирационалност, а тиме и сваку метафизику. Па ипак, у симеонским животима присутно је осећање властите »бесмртности«, јер себе повремено доживљавају као продужетак неког од својих предака, наслућују вампирску природу Симеона, а каткад подлежу ирационалностима нарочите врсте (нпр. када Симеон Грк покушава да добије дете са Теодором уз помоћ врачања баба–Фуршије). Живећи по чаршијским узусима, верујући суштински само у оно што »својим очима могу видети и рукама опипати«, што је експлицитно изражено начело њиховог митског претка Ноемиса, њихова ирационалност никада не прераста пуко сујеверје. Последица суштинске ограничености, која не признаје постојање ничему што они сами, односно генос у целини, није искусио, јесте сујеверје – простор за смештање свега необјашњивог и ирационалног чије присуство у свом шестовековном трајању такође нису могли превидети. Да би се такве појаве другачије разумеле, неопходно је признавање трансцендентног које читавим својим постојањем Симеони поричу.

Размишљајући о пређеном путу свога геноса, Газда констатује да су »породичње мисли, костур наше духовње Аргоњаутике«¹ биле: »колико кошта«, »оћу да купим«, »преварио си се у рачуну«, »немам те новце«, и констатује: »Ко вафек исти Амињи у вафек исто богослужење...«¹ Религијском терминологијом, мисли које су руководиле симеонском историјом добијају нарочит значај. Аутор заправо сугерише да су његови јунаци такође руковођени снажном вером, али да је лик онога у шта верују толико наopak

1 *Златно руно*, I, Свјетлост, Сарајево, 1990, 169.

библијском да га собом поништава. Газда, а тиме изражава мишљење свих, за фирму пресудних Симеона, верује да је све на свету рачун: »Живот је рачун. Све ти је на овом свету рачун. На овом, а и на оном. Јер рачун су и Бог и његов Суд.«² Присуство библијских алузија проблематизује само посвећење коме не претходи преиспитивање светиње ка којој је усмерено (»Јер гдје је ваше благо, ондје ће бити и срце ваше.«³).

Но, у исти мах, Газди, пред којим је разрешење породичне аргонаутике, почиње да се кристалише другачији поглед на свет, те се јављају мисли које су његовим претходницима биле тек повремена слутња некакве другачије димензије, намерно потискивана и занемаривана јер је представљала сметњу »сјајним фирминим плановима«, те овај последњи Симеон преиспитује и »панметронаристонску« (»све сос мера«) симеонску логику, која је себи подређивала све, осим богаћења. Газда, који је свој живот готово у целини водио у складу са веровањем да »Све има цену [...]«, а нарочито да »Све што вреди има цену«, те да тако »И слобода има своју тржишњу цену«⁴, одједном има сасвим другачије увиде који су најпре само сумња у дотадашња породична начела. А како унутрашњи монолог одмиче у сећању се актуализује сва породична историја, па је Газда све уверенији да је садашње расуло породице потврда погрешне дотадашње животне оријентације. »Ангел небески нема цења. Спокој душевњи нема цења. Син нема цења. *Јерокино* Јулијања нема цењу... А ја? Имам ли ја цења?... [...] Једно је ако се догофоримо да је мера блага људскога злато, а друго ако коју необичнију меру изаберемо. Ако Златњо Руњо није златњо, Симеоне, шта ти сво твоје сабрано злато вреди?«⁵

И Газда увиђа да је утврђена конвенција која је управљала симеонским животима – оно чему се углавном беспоговорно и без преиспитивања и сам подређивао, доживљавајући је као нужду – само једна од могућих, те да и она сама може бити фалсификат. Његове повремене чежње за претварањем у коња које су »скандализовале« породичну историју, продужетак Цариграђанинових »наopakих хтења«, и саме су архетипски условљене – а то нам открива антички мит – пореклом од црног коња Ариона, те тако и оно што је Газда доживљавао као свој простор лепоте и слободе није ништа друго до принуда. Простор слободе за Пекићеве јунаке не постоји. Штавише, тај простор они и нису могли наћи, јер га нису тражили тамо, где, судећи према концепцији Пекићевих ликова уметника, једино може постојати: у самореализацији, којој претходи спознаја властите животне сврхе. Уверењу у суштственост питања о властитој животној сврхи, претходи вера у сврховитост света: јер ако свет нема сврху, не може га имати ни појединац, па се хедонизам показује готово као логичан одговор на такво схватање света.

2 Исто, 260.

3 *Јеванђеље по Матеју* 6, 21.

4 *Златно руно*, I, 292.

5 Исто, 236.

Ипак, Пекићеви Симеони, по својој природи, нису хедонисти. »Јесте, ми се Симеони никађ за *данас* нисмо зафезали, уфек само на *сушра* гледали. Ми смо у *данас* само тргофали, али смо жифели за *сушра*... Ако ћемо прафо, никађ стварно нисмо ни зифели. Уфек смо само пљанирали.«⁶ Живећи за сутра, мало уживајући у стеченом, они су директно супротстављени новозаветној препоруци: »Не брините се дакле за сјутра; јер сјутра бринуће се за се. Доста је сваком дану зла својега«⁷; они су посвећеници, иако је њихова светиња – не само аргонаутика, с обзиром на географски простор којим је, у поређењу са митском, Јасоновом, вођена – наопака.

У седмом тому коначно постаје јасно да је симеонско историјско битисање казна за грех њиховог митског претка, па су своју »вољу за моћ« која се сасвим лако препознаје иза стицања и богаћења, заправо наследили, да они никакав другачији избор нису ни могли начинити, пошто је то за њих учинио Ноемис, учесник Јасонове Аргонаутике, који у златном руну ништа друго до злата није видео. Сва објашњења наopakости симеонске аргонаутике садржана су у њеном односу са античким митом. Посвећеност, духовна димензија, коју Ноемис, обдарен лукавством, интелектом, вештином трговања, није имао, обележила је и његове потомке и кармичким условностима заувек одредила њихов живот. Међутим, библијске реминисценције, везујући се за историјске Симеоне који су нужно морали имати и некакав однос према религији, нису ту само да подрже и на свој начин изразе истоветну слику, иако библијска грађа од почетка романа – пошто се симеонска историја приповеда у обрнуто хронолошком поретку – иде у сусрет орфејској идеји античког мита која се налази на његовом зачељу.

Библијским реминисценцијама у *Златном руну* Пекић подржава она питања која су повремено била актуелна, али никада разрешена, код различитих Симеона: пре свих питање човекове слободе, а с њом у вези, и сврхе постојања. Не сугерише ли чињеница да управо библијским реминисценцијама таква питања подржава, имплицитан ауторов став да се човеков захтев за слободом само на том терену може и тражити? Иронизирање библијске грађе, с друге стране, потврђује и Пекићев отклон од религије као социјалног феномена, која му је била мрска, једнака сваком другом »идеолошком концепту«, али довођењем библијских реминисценција у непосредну близину Газдиних сумњи, Пекић настоји да из различите грађе, сучељавањем античког мита и Библије, излучи властити одговор.

Пекић је у *Златном руну* поставио значајно цивилизацијско питање које надилази историју српске грађанске класе, па и српску историју, које су добрим делом тема овог романа. Знајући да је колевка наше цивилизације антика, он у њој – антици и античком миту, а свакако и њеној филозофији, пре свега Платону и Аристотелу – тражи грешку, основни замајац који је довео до разорне заснованости света, а такав пројекат ће експлицитно, као централни,

6 *Златно руно*, III, 368.

7 *Јеванђеље по Маџеју* 6, 34.

спровести у роману *Како ујокојити вамџира*. Библијске реминисценије се у таквом контексту намећу као могућа алтернатива. Омраза према Аристотелу, коју у духовитим разговорима са Томанијом Газда више пута испољава, нарочите је врсте: пошто је свет заснован како јесте (а Аристотел свет заснива на разуму), Симеони **морају** живети како живе: и њихова стварност је свет заснован на »разуму«. Разорна историјска збивања показују, између осталог, недовољност интелекта, услед чега »разумски свет« мора изгледати неразумно, а историја добија демонијачки карактер. Симеони немају другачији избор, и морају пригушити све унутрашње гласове који не раде за фирму. Све лично, што са становишта фирме и геноса није функционално, мора да отпадне. Отуда »мрски« Аристотел симболизује битисање у свету разума, који када се сагледају све последице тако заснованог света, мора бити свет принуде. У свету принуде, Симеони који имају »вољу за моћ«, не трпе принуду само споља. Она је већ постала унутрашњи, живљени део њих самих. Симеони, ако желе »играти значајну улогу« у свету принуде, морају бити принуда за друге, а исто тако морају бити принуда за себе. Отуда Газдина свест о томе како се није реализовао као биће, како је његов живот последица породичног опредељења, што није ништа друго до живљење социјално одређене улоге. Истина, у случају Симеона то је компликовано предестинираношћу: никакво »отимање« социјалној условљености није могло уродити плодом и зато што је на снази дејство архетипа. Али, преиспитивање самог архетипа враћа нас на почетну тачку: симеонски предак је орфејску идеју бесмртности нарушио »ситном рачуницом«. Ноемис је, изражено језиком идеја, између Платона и Аристотела, а то се потенцира честим Газдиним »обрачуницима« са Артистотелом, јер се управо Газда враћа изворима, изабрао Аристотела, а то има своје последице. Маркирајући да је Аристотелова логика у темељима наопаке цивилизације, аутор настоји да је доведе у питање, супротстављајући јој другачије, присутне, али никад преовлађујуће гласове. Аристотел својим казивањем о неопходности земаљских добара за истински срећан живот, није могао бити близак Газди, који у предсмртној агонији увиђа да земаљска добра нису допринела срећи геноса. Осим тога, Газди се чини да је породична аргонаутика телеолошки усмерена и што више у то пронице, то му је даљи Аристотел који одбацује провиђење и деловање божанског ума у свету. Немогуће је превидети да Пекић Платона претпоставља Аристотелу, а баш тиме се приближава библијској идеји, онолико колико је платонизам био темељ хришћанске мисли.

Највећи је Ноемисов грех убиство Орфеја, и ту смрт (коју морамо схватити и симболично: као поништавање орфизма у чијој је основи идеја о бесмртности и блаженству душе, њеној сеоби и реинкарнацији) отплаћују сви каснији Симеони. Орфеј је у у хришћанској иконографији »схваћен као персонификација Христа«⁸, на шта у Пекићевој *Арјонауџици* асоцира његов изглед, односно начин на који је био обучен: »Одевен је био у белу хламиду, кратак,

8 Д. Срејовић, А. Цермановић–Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, СКЗ, Београд, 1979, 312.

путнички огртач, на ногама имао кожне сандале, и то беше све.«⁹ Поред тога, Орфеј је био видовит, душа Аргонаутике, једини јунак којег Пекић не пародира: сви искази у којима се излажу подсмеху Орфејев начин мишљења, певања и говорења, припадају Ноемису, док су други јунаци пародирани из двојачке перспективе – јунакове и приповедачеве. Доследно је Орфеј приказан као више биће, духовније од осталих. Од бројних верзија Орфејевог порекла који су познати античком миту, Пекић бира најиндикативнију за његово поистовећивање са Христом: Орфеј је био »син Еагра и Менипе«, али га многи »зову Аполоновим чедом.«¹⁰ Као да читамо да је био син Јосифа и Марије, односно Син Божији. Орфејево тајанствено порекло Пекић сигурно није случајно овако разрешио.

На поистовећивање Орфеја са Христом упућује и читав низ других црта. Најпре, овај јунак је у аргонаутичкој дружини посебан и по томе што је – иако је цела дружина састављена од самих полубогова – једино он отеловљење вечности, те у исти мах живи у две димензије: у времену Аргонаутике и ванвремену. Садржај Орфејеве песме – он пева како је дружина хероја једна душа и тело, и то у часу када међу њима избијају сукоби, наговештавајући тиме да је реч о некаквом квалитету који не мора бити споља видљив – у ствари је визија будућег, те замаскирана проповед о Цркви Божијој, Краљевству Божијем на Земљи. Поседујући видовитост, Орфеј не прориче у току пловидбе, па се као пророци појављују други јунаци аргонаутичке дружине, са сумњивим исходом. Међутим, из тога се не сме закључити да он своје пророчке моћи не користи, иако то не чини на начин других јунака. Он не прориче као **они**, јер је сам нешто друго; његово пророштво (песма) је аналогно беседи, а односи се на Царство Божје, на ускрснуће, на вечни живот: златно руно је за Орфеја »душевни, а можда и телесни преображај у неки нови облик и нов живот за несавршене, а повратак у срећно ништавило за савршене«¹¹, чему одговара Газдин преображај у Црног коња Ариона, а Орфејеве речи да је последња воља душе »Кружења витло да стане и да је више нема!«¹², такође упућују на ускрснуће у којем вечни живот задобија не тело и не душа, већ дух. Суштински, Орфеј једини и прориче оно што је заиста битно, а остали само предсказују судбину, те је разлика између њега и оних чланова аргонаутичке дружине који се у улози пророка налазе, истоветна разликовању правих и лажних библијских пророка.

Ноемис нити слуша Орфеја с пажњом, нити му верује. Већ његово потпуно одсуство жеље да помно саслуша и разуме Орфејеве речи (а *Јеванђеље по Јовану* управо то својство именује као знак отпалости од Бога: »Ко је од Бога ријечи Божије слуша; зато ви не слушате, јер нијесте од Бога.«¹³), означава и

9 Б. Пекић, *Аргонаутика*, СКЗ, Београд, 1989, 80.

10 Исто, 82.

11 Исто, 221.

12 Исто, 280.

13 *Јеванђеље по Јовану* 8, 47.

Ноемисову неспособност за спознају трансцендентног. Убијајући Орфеја, Ноемис предодређује живот својих потомака. С обзиром на аналогije које постоје између Орфеја и Христа, Ноемису припада улога Јуде, а његова је кривица убиство, издајство Богочовека. Наравно, Орфеј ће о својој смрти приповедати другачије: његова глава из воде пева о својој смрти, што подсећа на Христово појављивање међу апостолима, након распећа: ни Христос ниједном речју неће поменути Јудино издајство. Тако је симеонска судбина одређена убиством Бога, убиством које је починио Ноемис. Трговина је геносу завештана и том линијом (није случајно Јуда у фамилији Његован окарактерисан као човек који није баш начинио повољну трговину издајући Бога за тридесет сребрњака). Ноемис је заправо преименовани Јуда у свету античког мита. Један од Газдиних коментара везан за окупљене чланове фамилије – а Газда повремено казује да му изгледају као »нечастива војска«, како би се на основу њих могло помислити »да се сутра зором очекује Страшни суђ«¹⁴ – на то директно упућује: »Све сам Искарот!«¹⁵ А да је у симеонском свету Бог мртав, те да је његово место заузео човек, експлицитно изражава сам Газда: »Симеони су најпре верофали, а ондак све друго. У шта верофали? У себе, госпођо, у своју декларацију, у свој циљ, у своје Златно Руно.«¹⁶

Поистовећивање Симеона са библијским ликовима понекад се врши имплицитно, на начин који упозорава да је хришћански морал у подлози процена које су изречене. На пример, Симеон Газда се сећа како се ипак одлучио да у пословима превари кума Емилијана Јосимовића, након много размишљања, бдијући »до неко доба, а често, богами, и до првих ђерама. И док се пето не огласи трећи пут. [...] Није чофечански поферење проневерити. Не пристојафа се.«¹⁷ Алузијом да ће кума издати пре трећих петлова, Газда у свом сећању јасно позиционира улоге у којима су се нашли: он сам се поистовећује са апостолом Петром, а кума којег је жртвовао својом акцијом, упоређује са Христом. Но, оваквом алузијом, Газда Симеон само казује о тешкоћи свог одлучивања, јер је свестан да сам чини грех, али планирану акцију остварује до краја. У наопаком свету у којем живи, Симеон Газда читаву ситуацију описује као нарочиту жртву коју је за љубав његованског Бога, Фирме (тридесет сребрника), морао поднети, те се суштински кроз њега обнавља архетипска ситуација која га изједначава са Јудом.

»Сви су Симеони у Бога веровали. Али нису веровали **само** у Њега.«¹⁸ На такав начин дефинише Газда симеонски однос према Богу, не увиђајући да вера у Бога подразумева *немање других Бојова*, те да је као таква, симеонска вера фалсификат. Међутим, Пекић наглашава кроз симеонску судбину да проблем није у томе што се не верује у Бога – када би било могуће не веро-

14 *Златно руно*, III, 480.

15 *Златно руно*, II, 100.

16 *Златно руно*, VI, 406.

17 *Златно руно*, I, 244.

18 *Златно руно*, V, 202.

вати ни у шта – већ у томе у каквог се Бога верује. Сав његовански морал, сви животни избори, не произилазе из чињенице да не верују у Бога, већ из те замене, у којој је свет сужен на фирму, у којој на упражњеном Божјем престолу фигурира дукат. Уосталом, један Газдин исказ (»Не цркни цовек брес слобода. Цовек цркни брес лебац.«¹⁹) не само да је директна алузија на једно од искушења која су стајала пред Христом, па тако и одговор како је требало да је разреши, већ најдубља потврда да Симеони ни као идеал пред собом немају највише хришћанске вредности. Кроз Симеоне, увек спремне да све релативизују (»Душевност се увек мора према приликама равнати.«²⁰), увек незадовољне стеченим (»Само је Бог имућан.«), Пекић даје битне одлике једног типа, могућег испољења људскости.

Повремено су се у његованској историји јављали и другачији гласови, па чак и сам Симеон Газда доспева дотле да својој Томанији каже: »И мени је понечега доста!... [...] Има и у мени тајне, госпођо! А за њу калауза нема!«²¹ На исти начин је и Симеон Сигетски, када је већ платио цену свог разликовања од геноса и покушаја реализације својих уметничких склоности, написао у писму своме сину: »[...] *шита је истина насџрам шатајне?*«²² Па, ако је Симеонима уметницима оваква мисао и бивала блиска, јер су се они својим живљењем отимали породичном клишеу, те бивали и презрени, а никада они на које би се судбина геноса могла ослонити, Газдина мисао само једним делом потврђује приближавање таквој животној заснованости. Релевантније је што се кроз Газду показује да је генос у њему дозрео до усвајања и другачијих могућности: његова се личност проширује утолико што надилази дотад претежније становиште да се све може појмити разумом. У томе је суштинско значење Газдиног признавања вредности тајни, јер означавањем простора који човек не може освојити, Газда – а собом оличава синтезу целокупног његованског пута – у исти мах нарушава дотад снажну веру у разум, у човека, којег имплицитно опозива са функције Човекобога. Мегаломанска, нарцистичка жеља за обоготворењем (супротна хришћанском богоусличујућем стремљењу) темељи се на жељи за поседовањем и манифестовањем властите моћи и присутна је у готово свим Симеонима.

Крчази Симеона Мосхополита не само да својим сликама, тј. причама које носе – чије је настајање такође предодређено – утичу на симеонску судбину и најављују је, јер између судбине Аргонаута који су били осликани на крчагу који је припао Мосхополитовом сину Симеону и фамилије коју ће овај засновати, постоје вишеструке везе, већ, иако је то у другом плану, симболизују још једну, за слику света коју у *Злајном руно* обликује Пекић пресудну чињеницу: Мосхополитови крчази најављују – јер на њима није би-

19 *Злајно руно*, I, 183.

20 *Злајно руно*, III, 111.

21 Исто, 470.

22 Исто, 381.

ло ниједне епизоде из Новог завета – да ће будући Симеони живети у свету без Бога.

Ако је за Пекића Христос заиста само то што нам је показао у *Времену чуда* (Христ је прототип идеолошких вођа, а роман критика месијанства), откуд онда кажњавање Симеона, између осталог, и за Христово распеће? Смештајући симеонску предисторију у антички мит, аутор свој парадоксалан однос према Христу, повлачи у други план, али нам се он открива ако кренемо трагом библијских алузија које су расуте у *Злајно руно*. Коначно, ако је у *Времену чуда* Пекић у целини разградио Христов лик, он ипак није разградио лик узорног Човека, онаквог какав би требало да буде. Јер где је љубав, жртва, самопорицање у име вишег, у име целине, ту је Христос, те је у свом роману Пекић, поигравајући се, само заменио места вредностима, али их није у целини поништио. У *Времену чуда*, Христос је Јуда (он се жртвује – иако су туђим гласовима проблематизовани и Јудини мотиви – преузимајући на себе чин издаје, а његово старање »да се збуди« што је писано, показује развијену свест о бићу света, жељу за његовим спасењем), јер су вредности на којима хришћанство почива у њему присутне. Обелодањујући превару (јер Христовим избегавањем жртвовања, свет неће бити спасен), Пекић се заправо спори са наметнутим истинама и наметнутим месијама. Ипак, тврдећи да свет неће бити спасен, аутор показује да су хришћанске вредности могуће. Пекић је у првом реду моралист који не верује у спасење, не верује у Царство небеско, али у исти мах чини Христа симболом идеалистичких стремљења.

На жељи да се одрекне мучне слободе избора на коју је у историјском времену био осуђен (не увиђајући да историја није никакав простор слободе, јер је одређена митом и кармичким условностима, те да су могући избори у ствари ирелевантни) и темељи се Газдино препознавање да је Аркадија жељени простор слободе. И библијску грађу коју уклапа у *Злајно руно* Пекић доводи у суседство истоветне идеје, а то потврђује и један од најзагонетнијих ликова овог романа, Кир–Иасија. Елиптичне реченице Кир–Иасијине, колико и противречни искази, доприносе утиску тајанствености овог лика, којем је у *Злајно руно* додељена споредна улога, епизодна, али смисао казаног, као и то што се његов лик »понавља« кроз време, на начин на који се понављају догађаји у симеонској историји, даје Кир–Иасији функцију допуњавања, обогаћивања симеонске перспективе. На »Славјаниновом« гробу, на којем чуче (овај је јунак саговорник Симеона Мосхополита непосредно пре упада Турака у Москополе), пише: »И не чуди се, уважеми мимохијашч, паденију мојему, но такови конец биће и жићу твојему...«²³ Кир–Иасија мртвог Славјанина проглашава кривцем за ситуацију у којој се налази са Симеоном, пред извесношћу смрти од Турака: »Не би нам веру убијао да је био човек. Не би нам из смрти поручивао да, ма шта овде над земљом радили, под земљом ћемо се с њим наћи празних шака и душа, као и он који

23 *Злајно руно*, I, стр. 474.

ништа није радио, ни у шта веровао...²⁴ Кир–Иасија се заправо спори са *Књигом проповедниковом* која је имплицитно присутна у овим редовима: »За то рекох у срцу свом: мени ће бити као безумнику што бива; шта ће ми дакле помоћи што сам мудар? [...] и мудрац умире као и безумник.«²⁵ Истина, *Књига проповедникова* има и другачији смисао, када се сагледа у целини: »Радуј се, младићу, за младости своје, и нека те весели срце твоје док си млад, и ходи куда те срце твоје води и куда очи твоје гледају; али знај да ће те за све то Бог извести на суд.«²⁶

Загонетност Кир–Иасијиног лика и почива на томе што он најпре критикује речи које подсећају на Проповедникове, потом изговара сличне (»Зато што све има своје време. Има време слободе и лепоте. Има време ропства и воље.«²⁷), те као да је смешан од више различитих ликова. Делујући као колаж–лик, којем припада да изговори и реченицу која се не може ни чути без алузије на Христа која је у њој присутна (»Ти каза«²⁸), Кир–Иасија симболизује обједињујуће начело, присутно у разним временима, али доследно супротстављено симеонском. Једино што треба стално имати на уму, према овом лику–симболу, јесте властита недостојност, слабост и ружноћа. Управо је зато Кир–Иасија застао на пола пута: до Христа се не може узвинути, јер да би се Христ прихватио, мора се ослонац тражити у сопственом и туђем достојанству, у трагању за најбољим собом, а не темељити поглед на свет на недостојном човековом лику. Но, и такав Кир–Иасија је коректив Симеонима и директан подстицај размишљањима самог Мосхоплита: »Заповеда се, Симеоне, не жели брату својему што себи не желиш!«²⁹ Или: »Речено је да само Бог Севастократор сме да мери људе. Ниси ти, Симеоне, за то позван.«³⁰

Да у лику овог бојације Пекић није обликовао религиозну фигуру, упркос алузивности његових речи које призивају и *Стари* и *Нови Завеш*, јасно је најпре по његовом разумевању слободе коју, изједначавањем са нужношћу, удаљава од хришћанства. Јер, за Кир–Иасију, слобода је »Да си у савезу са собом. Да си у савезу са судбином. Са оним што мора бити даље. [...] Ропство које се воли. То је највиша слобода до које човек може да дође.«³¹ Када Газда на крају симеонске историје закључује да треба бити мртав и слободан, онда и сам Кир–Иасија добија другачији статус, раскривајући се као пророк симеонске историје. Симптоматично је, међутим, да управо тако схваћену слободу, Мосхополит назива ропством, а овом јунаку припада посебан ста-

24 Исто, 476.

25 *Књига проповедникова*, 2, 14–16.

26 Исто, 11, 9.

27 *Злаино руно*, I, 478.

28 Исто, 479.

29 *Злаино руно*, I, 502.

30 Исто, 503.

31 Исто, 480.

тус у породичној историји. Он сабира у себи оба породична занимања, мисли о будућности геноса и у пресудним тренуцима изналази начин да синове избави из сигурне пропасти. Његов поглед на свет није у целини симеонски, па ипак за њега задржавају поштовање чак и највећи трговци међу Његованима.

Иако борбу за ослобођење од Турака не подржава, говорећи чак и о Христу иронично, овај Симеон је, по својој вери у идеал, у највећу вредност слободе, најближи аутентичном разумевању Христовог лика. Он људску слободу не чини зависном од политичких прилика, сматрајући да се она остварује другим начинима и средствима, те је слобода коју сам прижељкује она коју већ и познаје, и упражњава у тренуцима када Турци већ упадају у град (изграђујући своје крчаге) и када његова скоро смрт и за њега самог постаје извесност. Стварајући своје крчаге, Мосхополит промишља о сазданости овога света на начин који потврђује да је имплицитно, али најдубље религиозан јунак међу свим Симеонима. Он наговештава да је оно што »изнутра, уистину овај свет гради« душа, а не материја.

Израда крчага је дело Провиђења, као и нагла одлука о опремању својих синова у бежанију, чиме се у судбини Његована, не по први пут, испољава предестинираност, али и уметник означава као најдубље поље дејствовања тајанствених сила и општења са њима. О томе сведочи и Мосхополитова »поетика«: Мосхополита не занима никакав мимезис, за њега је уметност »стварање ни из чега«, те једино подражавање о којем може бити речи јесте уметничково саображавање и преузимање улоге Божје. Само учествовање у суштаству обезбеђује сврху и смисао уметности, која би ван таквог учешћа била »мртва природа и мртва човечност«. Тако се у Мосхополитовом разумевању уметности спаја не само антрополошка оријентација, већ и специфично разумевање природе људскости, у којем се препознаје усмереност на метафизичка питања. »Сваки симбол дели суштаство са предметом који означава. [...] Јер да није тако, уметност не би имала никакве сврхе.«³² Много од средњовековног разумевања уметности, пре свега да је она пут ка трансцендентном, директна веза са њим, садржано је у речима Пекићевог Симеона Мосхополита.

Аманет који Мосхополит оставља синовима, а који дефинише оно што је сам од епирских предака наследио, формулисан је у алузији на Мојсијеве поновљене таблице. Инверзије, понављања (»Још је у Епиру речено«) и профетски тон његовог аманета појачавају утисак да је реч о алузији на старозаветне божје заповести. Остављајући овде по страни иронично обликовање тих заповести, које старозаветном смислу приближава и уређење конкретне животне праксе, наговештавамо само да је последњи аманет који оставља синовима Мосхополчев лично: **»знајте да је све, до душе, потрошна роба, [...]**«³³ Но, то је управо онај аманет на који ће се његови потомци најмање

32 Исто, 428–429.

33 Исто, 456.

позивати, онај који је најближи Новозаветној Христовој поруци, који је у другим приликама и у другом времену издао Симеонски предак Ноемис.

Тако се читава судбина Његована, како смо овде у основном наговестили, може сагледавати и на подлози библијског предлошка, јер се у ликовима Симеона успоставља веза са јунацима античког мита, али у исти мах обнављају библијски архетипови.

»БАШТА, ПЕПЕО«: ПРИПОВЕДНО НЕСВЕСНО

Роман *Башта, пепео* представља раскрсницу у Кишовом стваралаштву, пошто се у њему додирује приповедно и стилско–формално искуство и *Псалма 44* и *Мансарге*, и отвара нови поетичко–тематски хоризонт. Међутим, и поред увођења нових поступака, и поред отварања магистралне теме Кишове прозе, *шеме оца*, и поред »знаска«, рађања и осамостаљивања истражног дикурса, ова књига неће донети поетичко заокружење Кишове прозе, него ће обележити само једну етапу у неколико поетичких токова којима ће се Данило Киш кретати. Приповедна драма у *Башти, пепелу* осцилује између евокативног и истражног поступка, и прожимајући се са трансприповедном психолошком причом, оставља незаокруженим и поетику и приповедање, и приповедачев и очев идентитет. Поетичко искуство *Баште, пепела* поновиће се у *Раним јадима*, док ће у *Пешчанику* бити доведено до сопствених граница: отац ће бити приморан да говори пред »истражитељем«.

Као први детаљ из романа *Башта, пепео*, који ће нас на тематском плану директно увести у проблем истраге и ислеђивања, издвојићемо фрагмент једне исповедне реченице Андреаса Сама: »пратио сам са највећим интересовањем судске процесе вођене против шпијуна, варалица, ратних лифеграната, одмеравао сам казну по својој вољи и делио милост краљевски« (*Башта, пепео*, стр. 67)¹. Заинтересованост приповедача за судске процесе у овом примеру употребљена је у пародијском смислу (Анди журнале чита на нужнику) и подређена дечјој имагинацији. Касније, она ће полако почети да се поклапа са политичком реалношћу и да прераста у нешто много комплекс-

1 Кишове текстове цитирамо према: Данило Киш, *Сабрана дела*, приредила Мирјана Миоциновић, Бигз, Београд, 1995.

сније, посебно када Анди почне да региструје намештени процес против свог оца, Едуарда Сама:

»Власти су прихватале и стенографисале извештаје шпијуна и стављале их у очеву голему картотеку, потпуно незаинтересоване, јер су, за случај да се укаже потреба, имале на челу целе те конфузне и големе картотеке лекарску потврду о очевој неуравнотежености, што их је ослобађало сваке ближе одговорности.« (стр. 106–107)²

Организовање ухођења и шпијунирања, мешање црквених власти и анатемисање Едуарда Сама, оставиће траг на идејним и емотивним садржајима приповедања, али и на његову свест о приповедању. Читање журнала који распаљују имагинацију и картотека доказа против оца, као елементи који директно утичу на конституисање приповедног и поетичког модела овог романа, постајући поетичке метафоре, на крају *Башиће*, *Њејела* биће употпуњени сликом још једног поетичко–приповедног »поступка« – књиговодством, и подудариће се са рађањем самог приповедача овога романа који је, парадоксално, цео роман већ исприповедао:

»Ослобођеном скрупула свакодневног морала, *свесном* своје ништавности, у сну ми је нестајао чак и страх од Бога: хтео сам да се наплатим за цену свог скорашњег пакла, хтео сам, просто речено, да живим свој живот, свој нацивот, макар у сну. Знао сам да нећу успети да преварим свог анђела–чуvara, јер он спава заједно са мном и бележи у своје књиге за двојно књиговодство извештаје о мом понашању, али сам се задовољавао чињеницом да је његово присуство у сну постајало сасвим подношљиво, његово шапутање једва чујно.« (стр. 190–191)

Бележење у књиге, »двојно књиговодство«³ које води анђео, јесте двоструки ток живота који је, у једној библијској перспективи, претворен у записник (живот је књига, библијски – есхатолошка »књига живота«), књиговодство о другоме, анђела о Андију или Андија о своме оцу, посебним поступцима⁴. По-

2 Нешто касније, Анди ће регистровати и шири политичко-историјски контекст: »Већ су се по провинцијама појављивали шпијуни и провокатори и, преодевени у радничке лидере, са лажним брковима, прислушкивали разговоре по кафанама и бележили у своје нотесе ситним шифрованим рукописом револуционарне или макар сумњиве, анархистичке изјаве појединих напредних буржуја, графичких радника и зидарских калфи« (стр. 177).

3 Види и стр. 229-230. Метафора двојног књиговодства појављује се и уз фигуру »малог кржљавог трговца« Рајнвајна, који у »држи у руци голему свеску за двојно књиговодство« (стр. 156-157).

4 Схватањем да је у *Башићи*, *Њејелу* свест о сну у коме се губи сан идентична свести о приповедању у коме нестају евокације успомена и почиње борба за поетику, као парадокс конституисања свести о приповедању, а тако и свести о поетици, предмет је текста Алек-

етика књиговођења (класификовање, каталози, документовање, записници), »неочекивано« ће постати основна метафора Кишове поезике⁵, као што ће *Башића, њејео* у једном моменту *неочекивано* постати роман о другоме, о приповедачевом оцу. Процеси из журнала, књиговодство анђела, монтирани процес против Едуарда Сама, премештају се са семантичког на приповедни план, када се догоди нестанак оца и почне »процес« трагања за њим: *прво* »несвесним« приповедањем о оцу и његовом заузимању места главног лика романа (Од дела који почиње речима: »Мој отац је данима, упорно, седео поред кочијаша...« (*Башића, њејео*, стр. 57)), *друго*, свешћу о томе: »Тако, сасвим неочекивано и непредвиђено, ова историја, ова скаска, постаје све више историја мог оца, историја генијалног Едуарда Сама.« (стр. 117) Како кроз роман расте поетичко знање приповедача о тексту који пише, тако се одвија и излазак из детиње имагинације и потпуније развија свест о себи и другоме: кроз свест о другоме приповедач говори о сопственој приповедној и психолошкој самосвести. Иманентно подвојени персонални приповедач (*ја*–доживљаја, *ја*–говора), из првог дела романа, мења своју »структуру« у другом делу: он и даље остаје подвојен на наведени начин (јер, и поред промена, евокативну форму приповедања он не напушта до краја романа), али истовремено постаје подвојен на плану свести о приповедању – говорећи о другом, приповедач говори о сопственој приповедној самосвести, о сопственом приповедном поступку. Дакле, евокативно приповедно *ја* бива замењено рефлексивним приповедним *ја*, чију »истинитост« приповедања гарантује не психолошка конфигурација или искуство тог *ја* него његова рефлексивност, његова метаприповедна свест. Прелазак са приповедања као сећања на приповедање као истрагу, са субјективног на објективно, евокативног на дедуктивно, има за последицу промену приповедне перспективе, поетичко освешћење и »отрежњење«. Свест о одласку оца и нестварности његовог лика (чији идентитет магловито чувају успомене) поклапа се четком истраге:

»То што нас мучи и што нам не да да се предамо блаженом бележењу чињеница јесте та мутна повест о мом оцу, саткана од самих иреалија. Ову реч не

сандра Јеркова »Оквир, рам, пукотина. Иманентна поезика Данила Киша«, у: *Данило Киш између Цетиња и њанонској поштоја* (зборник), Народна библиотека »Бурђе Црнојевић«, Цетиње, 1993, 61-85.

5 Томе у прилог говори и чињеница са краја Кишовог стваралаштва да фантастична енциклопедија из приче »Енциклопедија мртвих« »не брине, међутим, само о материјалним добрима, то није књија двојној књиговосјива ШД. Б¹ или књија инвентара, нити именик као *Књија Краљева* или *Књија Посјања*, мада јеста и то; у њој се говори и о душевним стањима човека, о његовом погледу на свет, на Бога, о његовим сумњама у постојање другог света, о његовим моралним нормама. Али оно што највише зачуђује, то је тај јединствени спој спољњег и унутрашњег, то инсистирање на материјалним чињеницама које се доводе у логичну везу са човеком, са оним што се зове његова душа.« (*Енциклопедија мртвих*, 64)

треба схватити погрешно: мој је отац присутнији од сваког и од свега што ме у то време окружује, но он се вешто скрива под једном од својих многобројних маски, мењајући улоге са нечувеном спретношћу, прикрива своје право лице, служи се најперфиднијом мимикријом. Свеједно. Покушајмо да га демаскирамо, да га демистификујемо, јер и иначе се повест о мом оцу полако и неминовно ближи свом свршетку.» (стр. 117–118)

Поступак демистификације за којим посеже приповедач, програмски је формулисан, и као епистемолошко и као поетичко средство. Демистификација ће се обављати на два начина: 1. самим »уласком« у поетички модел романа ствари и фигуре се демистификују (»Тада, док је ишао насипом, у свом црном героку, замахујући високо штапом, љуљајући се у ходу као катарка, са својом пожутелом крагном од каучука, са својим наочарима гвоздених оквира, загледан у празно – тада је мој отац ушао у пејзаж ове слике и потпуно се демистификовао« (стр. 118)) и 2. приповедним поступком и приповедачевом вољом да се демистификација изврши (»ја сам утолико више настојао да га пронађем и демистификујем« (стр. 172)). Ова двострука демистификација оца постиже се, парадоксално, сасвим супротним средством, мистификацијом: оца непрестано треба мистификовати (истрагом, причом, демистификацијом) не би ли се оголио.

Конституисање приповедачеве (само)свести кроз *Породични циркус* или кроз причу о оцу која је прича о приповедању, преобразиће се у трагање за формом демистификације која би омогућила да се заувек нестали отац уприсутни, да се реконструишу његова биографија и његов лик, да постане доступан и схватљив. Да би била остварена »демистификација« оца, можда и једне личне трауме, Данило Киш константно трансформише своју поетику⁶, варира различите приповедне поступке, док у *Пешчанику* отац не буде посађен на иследничку столицу. Особа која симболички треба да буде »схваћена«, »сазната«, мора да буде изложена полицијској (или научној) истрази и да, такође симболички, одговора за своје поступке. Оца је требало вивисецирати, научно анализирати, његов идентитет доказивати, класификовати, редуковати, што је коначно постигнуто у *Пешчанику*, у коме је проблем оца разрешен поетичком мрежом приповедних поступака, пре свих »Истражним поступком« и » Испитивањем сведока«.

Присуство па одсуство, које карактерише фигуру Е.С–а, представља присуство и одсуство једног облика приче, што ће иницирати чежњу за попуњавањем те празнине (прошлости, садашњости, заборава⁷, оца), али не успоменама као у првом делу *Башиће, њејела* (или *Раним јадима*) него приповедном игром као оквиром који обухвата празнину несталог оца. Приповедни поступци, дакле,

6 Други разлог трансформације поетике можемо наћи у »демистификацији« поетичких очева: Флобера, Пруста, Шулца, Бабелја, Џојса, Борхеса, Пенжеа, Набокова.

7 »Време се у тамној кукуљици ноћи (...) заустављено клатно у срцу *ствари прињечених забораваом, нејоспојећих шако рећи, (...) све је шо њешка празнина без*

омогућавају самој одсутности да проговори. Одсутни отац као одсутни садржај који треба обухватити, међутим, на најдраматичнији и најинтензивнији начин је присутан у дну свести приповедача који се, трагајући за формом, сусреће са својом »едипалном« дилемом која је и »едипална« драма приповедања⁸. Приповедачево »несвесно« доступно је преко слика (којима се обликује фигура оца), као и у приповедним, фројдовски речено, *омашкама*. Оно, дакле, већ поседује извесну форму, као што се са друге стране јавља изненадно, како се то догађа у *Башићи*, *Њејелу*, када се као приповедна »омашка« неочекивано појави отац и односе превагу у роману. Док је избегавао »оживљавање своје историје«, приповедачева прича се формирала око његових успомена, али кад на сцену романа пробије лик оца, онда се напушта дотадашња поетика и прелази на документарно–истражно трагање за сужејно присутном али онтолошки одсутном фигуром Е. С–а. Као могући излаз из ове парадоксалне ситуације намећу се *лићераиштура* (син проналази излаз, не и ослобођење, тамо где га отац није нашао), *исџраја*, доследно спроведено тек у *Пешичанику*, и *иронија*⁹, кроз коју се отац посматра као детронизирана фигура (*теније њушовања*, *Ахасвер*, *меџафизичар*, *месија*, *луџајући филозоф*, *песник који изјара у сџваралачком заносу*, *џисаи*, *шахисџа*, *хиџохондар*, *свџски њуџник*, *теније*, *чувени њевач*, *сврџнуџи руски кнез*, *божански клаун*, *клови без маске и лажној носа*, *велики џлумаи*, *џреџни џророк*, *лажни аџосџол*, *џаџкасџи дусџабанаџ*, *херој и мученик*, *вођа еџодуса*, *каџџан брода*, *изџнаник*, *еџџикоџедисџа*, *маџ*, *џсихолоџ*)¹⁰. Кроз *Породични циркус*, наине, окрећу се полови приповедне и ауторитарне (у психолошком и приповедном смислу) хијерархије, проблематизује се ауторитет: »син« (истражни поетички модел) постаје моћан, а »отац« (психолошко искуство, успомене, претходна поетика) немоћан, жртва своје судбине, изложен анализи и ислеђивању.

На наличју, дакле, поетичког »трагања за формом« које карактерише *Породични циркус*, којег, између осталог, Киш одређује као *Билдунџсро-*

смисла (...) смрџ сџвари у тој ноџи осећам скоро опипљиво« (*Башића*, *Њејео*, стр. 236).

8 »Усложњавање форме Данила Киша показује се као нужна последица превладавања субјективног става према свету који се жели моделовати« (Миливој Сребро, *Роман као џосџуџак*, Матица српска, Нови Сад, 1985, 103). Не заборавимо да је, како каже приповедач овог романа, кључна фигура тог света – Е. С.

9 Истрага се, дакле, као приповедни поступак у Кишовој прози рађа између осталог и *из џсихолошкоџ хоризонџа* породичне трилогије. Из истог извора у приповедање ће ући и *иронија* којом се фигура оца непресано детронизује, али и *џаџџџика* којом је праћена свака психолошка игра, а које ће остати стилски поступци карактеристични за Кишову прозу, супротстављени и комплементарни, конституишући два пола Кишовог света: поетику и етику, лиризам и епику, емоцију и логику, близину и дистанцу. Додајмо да се приповедачка самосвест потврђује и употребом пародијских поступака као свешћу о форми и обликовању.

10 Види: *Башића*, *Њејео*, стр. 26, 69, 117, 119, 124, 134, 203 и др; *Пешичаник*, стр. 63, 92, и др.

ман,¹¹ наћи ће се биографијом оптерећено, психолошко »трагање за оцем«. Делови прошлости, несвесног, скривени делови »животне приче«, као невидљиви извори, већ су фикције, слике, речи (језик, фабула, приповедни поступци), под чијим притиском приповедање трага за превазилажењем сопствених комплекса, преко којих, помоћу истраге, приповедач гради нову причу кроз коју би биографско–психолошку причу разрешио поетичким решењем. Иако Кишови романи поетички раскидају са обликом психолошке мотивације карактеристичне за модернистички или реалистички проседе, иако је у *Пешичанику* и *Гробници за Бориса Давидовича* овај раскид најдоследније и најрадикалније изведен (метаприповедањем, редукцијом карактера јунака, документима, сведочењима), у контексту породичне трилогије може се реконструисати »потиснута« психолошка прича о оцу, и прећутна психолошка мотивација, и то као психолошка мотивација приповедног поступка или *приповедно* »несвесно«.

Говорећи о поетици *Гробнице за Бориса Давидовича*, Киш ће покушати да програмски помири однос између документарности и психолошке мотивације:

»Овај пак поступак, ово позивање на изворе, на документ, на изворе и на документе најразличитије провенијенције, није, заправо, ништа друго до покушај да се психолошка мотивација не одбаци сасвим (јер ју је немогуће одбацивати, пошто се на њој заснива свака сижејна разрада и њено функционисање), него да се из ње избаци тај свезнајући поглед, то једнострано сагледавање свих појава, да се учини покретљивим не само око камере, него да се појава, један лик, сагледају из разних аспеката, из разних углова, из разних субјективних позиција, не аутора, него сведока.« (*Час анаџомије*, стр. 125)

И као што *објава* поетике преко анђела, *објава* институционалног поретка путем пресије над Едуардом Самом, *објава* судских процеса преко жур-

11 *Породични циркус* би могао да се дефинише и као (ауто)биографски и (ауто)поетички билдунгсроман, што ће Данило Киш и потврдити: »Јер овако повезане, те три књиге показују на двама различитим плановима, у неком бизарном паралелизму, развој не само двеју главних личности које се тим књигама траже и допуњују, него оне показују и сазревање тих двеју личности и на плану творачком: ако је личност названа А. С. идентична личношћу писца, онда су те три књиге, поређане овако, на познат начин, и истовремено, и билдунгсроман једне литерарне биографије.« (»Сви гени мојих лектира« у: *Ното Поетисис*, 215-216); »Тачно је само то да се ове три поменуће књиге, – *Рани јаги – Башџа, Ђејео – Пешичаник*, у овом и оваквом редоследу, с једне стране можда допуњују, те би могле стајати тако поређане као неки својеврстан билдунгсроман, у двострукој функцији, јер се у њима одсликава развој заправо двеју личности, с једне стране Андреаса Сама, а с друге стране Д. К.– а, и све би то било красно и лепо кад ту не би постојао један чудан закон по којем се те књиге узајамно поништавају.« (272)

нала (дакле, преко текста), и артикулсање поетике демистификације, отвара поетичку перспективу истраге, исто тако *објава* да роман о приповедачу постаје роман о оцу отвара измештену психолошку причу која се превазилази не психолошким већ поетичким средствима (истрага, испитивањем, иронијом, итд). Уколико је отац онај који приповедача »више од свега (...) у то време окружује« (стр. 118), утолико је опсесија Андреаса Сама оцем оправданија, што онемогућава приповедачу да се препусти »блаженом« бележењу сећања него га заокупља снажније од свега другог. Неодређеност приче о оцу, дакле, онемогућава да се прича о себи одреди и заокупи, али и немогућност одређења психолошког идентитета приповедања онемогућава самом приповедању да се заокупи.

Едуард Сам, као биографска, транслитетарна чињеница, као референт из Кишовог живота, улази у *Башићу, њејео* и постаје празни идентитет, метонимија одсуства, у који се приповедач не може пројектовати и кроз њега »остварити«, него га, с обзиром да је он метонимија празнине, само, и увек са остатком мистификовати, тако мистификујући и сопствени идентитет:

»Свакако, психоаналитичко (лакановско) стварно више није дато ни као супстанца, ни као позитивна референца: оно је заувек изгубљени предмет који се не може наћи, и о коме, у крајњој линији, нема шта да се каже. Као одсуство уоквирено мрежом >симболичког поретка«, то стварно, ипак очувава драж једне игре скривалица са означитељем који га описује.«¹²

Немогућност да се (испражњени) психолошки садржај оца остави по страни, појавиће се као немогућност причања о себи без оца, као пукотина у континуитету сопственог карактера и романа, и као преокрет у приповедању, као потреба да се игра скривања и откривања, загонетања и одгонетања непрестано продужава. Од провале питања »Ко је тај Човек и шта хоће од мене?«, у роману ће почети нова етапа, идентификација приповедачеве свести и опсесивно наметање очеве фигуре, што говори о алогичној мотивацији овог поступка, о нечему што измиче сижеу, концепту, рационалном, сећању. Наведено питање постављено је када је *ошац већ физички нестјао из живота приповедача*, и када, отварајући пукотине у времену збивања и времену приповедања, после двадесет година (»Има томе више од двадесет година како сам га ударио (мени је тада било седам година)« (*Башића, њејео*), приповедач схвата тежину нерешене приче о оцу, *да ја ошац пројања (шу је) и остјаје нејознаш (није шу)*, да, и уколико је само имагинарно ту, поставља питање: »На основу чега тврдите, младићу, да сам управо ја ваш цењени отац? Каквих ви имате заправо позитивних доказа у корист такве тврдње?« (стр. 172) Двадесет година дели последњи физички сусрет оца и сина, а отац се у имагинарном сусрету, у неком психолошком и хронолошком *сага*

12 Жан Бодријар, *Симболичка размена и смрт*, превео Миодраг Марковић, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991, 150.

двадесет година касније, превија »пред публиком као да се то догодило пре неколико сати, пре неколико тренутака« (стр. 173). Двадесет година дели приповедачев говор и његов доживљај; стварајући истовременост говора и доживљаја, укида време.

Када, међутим, отац већ изађе »на сцену« романа *Башиша, прейео*, приповедање ће се поколебати, и покушати да митизује фигуру оца и још једним фикционим ореолом огрне његов лик (»У она давна, митска времена, када су се још носили халбцилиндри и када је суверено владала Европом бечка мода (...) у неко митско време много старије од свог историјског панадана, и стога историјски недефинисано, ушао је једне суморне јесени...« (стр. 175)), да би се неколико страница касније обликовало у духу »полицијске« истраге:

»Ево, поред његовог личног описа, гарантовано сличног оригиналу, а на основу оновременских фотографија и скица, ево све што још знамо о том човеку, све што смо током дугих година рада и размишљања успели да дознамо о њему, о његовој тајанственој и кобној појави, ево резултата свих истраживања, двадесетогодишње анкете вођене међу његовим пријатељима и познаницима, код његових ближих и даљих рођака, у полицији и министарствима, ево, једном речју, суме свих наших колебљивих знања о њему, на основу још његових личних докумената, потврда и школских сведочанстава, отисака прстију и личне кореспонденције (барем оног малог дела који нам је доспео до руку много касније), судских пресуда, лекарских и војних налаза, као и на основу оне легенде која је о том човеку сачувана у свести његових још живих савременика, легенде која обавија свако људско биће, као и на основу хиромантије, телепатије и тумачења снова, једном речју, ево, дакле, све што још знамо о том човеку до његовог (поновимо то: кобног) доласка у ресторацију *Код златној лава*.« (стр. 178)

»Долазак« се догодио »једне мутне јесење вечери 1930. године«, када митска времена, времена пре рођења приповедача, почињу, да би убрзо затим митска прича опет била запостављена у корист реконструкције (»Из те зечије усне, као из фосила крила неке праисторијске птице, ми покушавамо да реконструиремо општи изглед врсте, климатске услове и катаклизме« (стр. 180–181)), анкетирања, испитивања и истраживања очеве биографије. »Но, не располажући довољним доказним материјалом«, приповедач ће се »попући потпуно разочаран« и »абдицирати пред искушењем која нам отварају смеле хипотезе«, дакле, опет се поколебати између илузије истражне поетике и илузије »митског« приповедања. У простору између две могућности, приповедач ће на кратко употребити реторичку запитаност којом ће бити потврђена немогућност уобличења фигуре оца без неког фактичког ослонца:

»Можете ли, забога, да замислите једног Едуарда Сама, једног видовњака и пророка, у лажигамама, у тренутку, рецимо, када посматра на имању

свог оца како се плоде коњи? Како замишљате тај тренутак еволуције који је обележен процесом урбанизације Едуарда Сама за време његових меркантилних студија у Залаегерсегу? (...) Како замишљате његову револуционарну, историјски далекосежну одлуку да прекине са својим родитељима, са својим многобројним сестрама, са својим братом и својим презименом? (...) И, најзад, можете ли да појмите утилитарну идеју његова Прафауста, што га је почео писати негде у то време, тај први *Ред вожње железничкој, бродској и аушобуској саобраћаја*, у коме још нису биле убележене међународне линије и у коме није још било ни трага болесног претеривања и умне поремећености» (стр. 181–182). Он ће, затим, себи наложити да исприча

»као у старих добрих писаца, љубавну авантуру нашег јунака (назовимо га слободно тако, та он још није наш отац), испричајмо је како знамо и умемо, онако како смо је чули од других, свесни чињенице да никада нежемо дознати целу истину, него да ћемо морати да се ослањамо каткад на казивање непозданих сведока» (стр. 183),

да исприча једно »врло хипотетично поглавље« из биографије онога који *још* није отац, који јесте и није отац, који ће постати отац, биографски, за неких пет година, а који је, сижејно, неколико страница пре био »нико други него он, тајанствени Отац« (стр. 179). Приповедање романа *Башиша, њејео*, приповедање детињства, потискује се »ширењем« фигуре Едуарда Сама преко целог света приповедача, да би приповедач био приморан да констатује, »Откако је генијална фигура мог оца нестала из ове приче, из овог романа – све се расточило, разуздало« (стр. 210), и, после поетичког и приповедног колебања између неколико могућности, по трећи пут формулише истражни поетички програм: »Сакупићу дакле на гомилу све те разгледнице, ту епоху пуну старинског сјаја и романтичности...« (стр. 211)

Приповедна »едипализација« у *Башиши, њејелу* је, како видимо, одложена и повратна. Испуњена траговима (сећања, потиснутог, ...), празнина несталог оца провоцира непрестано кружење приповедања око ње, бежање и враћање, нове поступке и углове гледања, прекидање и кочење наративног тока. Символизација која прати фигуру оца (као друго име за нестајање, смрт, историјско постојање, итд) мора да рачуна са одсутном семантиком »пралика«, са одуством као својим садржајем. Сваки покушај »поистовећења« са оцем биће амбивалентан, истовремено остварење и промашај, мистификација и демистификација, добитак и губитак, који за собом оставља приповедну игру и игру идентификовања (оца и приповедача) отвореном, испрекиданом, фатално опсесивном. Свака литерарна мистификација било ког трага који је већ празнина мистификовала захтеваће нову мистификацију, нове технике, мистификујући и самог приповедача, његову потрагу, кидајући континуитет његовог сећања и приповедања. Ова трострука мистификација отвараће нове апорије у идентификацији и нове одговоре на њих, јер про-

шлост, отац, свет и »ја« заувек су изгубљени, а истрага, и поред свих напора, осуђена на пропаст:

»Дело се не може, дакле, исписати уназад, не може се реконструисати, као што се не може реконструисати ни време или сећање на нека давна времена (и то је само нова фикција, нова стварност, нов ентитет, ново дело). Та и таква реконструкција има исту ону безначајност поновљеног геста који нужно носи у себи реконструкција злочина: злочинац замахује лажним ножем, на лажну жртву, глуми убиство пред очима посматрача и наоружаних пратилаца. Нема грча на лицу, нема крика, нема крви, нема злочинца, нема деликта, нема злочина« (*Час анатомије*, стр. 99).

Постајање приповедача писцем на крају романа, парадоксално је поклопљено са чињеницом несталог оца и већ формираним истражником, а истрага је тек започела и већ се приводи крају. Рођење писца подразумева већ формираног истражника, као што његово формирање захтева да је писац рођен, како би могао процес »против« несталог оца да започне. Пут поетичког »узрастања«, од проблематизовања форме у *Башићи*, *Њејелу* до владања њом у *Пешичанику*, и претварања евокативног у реконструктивно приповедање, не више успомена него текста, »изводи се по принципу рационалитета научног истраживања«¹³, или додајмо, под утицајем истражних поступака као основног поетичког простора сусретања са психолошком и приповедном драмом. Откривање поетичког програма које се одиграло у *Башићи*, *Њејелу*, захтевало је жртву илузије непосредности и успостављање илузије дистанце, прелазак на метаприповедање (метасновну, метадоживљајну, метаевокативну приповедну фигуру), и на овладавање истражним механизмима. Велики процес се неће завршити, већ ће узроковати непрестано померање и мењање оптике, углова и перспектива, не би ли се литерарна спознаја објекта који константно измиче зауставила на граници између субјективности и објективности. Одласци оца и његова враћања, као и његов коначни одлазак, немогућност идентификације, разградња приповедања и композиције романа, искуство испрекиданости и отварање онтолошке и психолошке празнине у *Башићи*, *Њејелу*, Киш ће у *Пешичанику* објединити, и то истрагом, која ће обухватити оба пола Кишове поетике – и празнину и приповедање – тако прерастајући у свеобухватну структуру која мири супротности.

13 Александар Јерков, »Лексикографска парадигма«, *Књижевности*, Београд, 1990/2-3, 254.

КА МОДЕРНОСТИ ИСТОРИЈСКОГ РОМАНА: ИСТОРИЈА, ИДЕОЛОГИЈА И ФИКЦИЈА У СРПСКОМ ИСТОРИЈСКОМ РОМАНУ С КРАЈА 19. ВЕКА

Српски роман, као жанр без утемељења у домаћој књижевној традицији, у њу се од самих својих почетака без остатка укључује по једној другој особини: по односу према националној историји као дистинктивном и поетички пресудном обележју српске књижевности¹. Тај су печат понели већ Видаковићеви романи, које је као усуд пратио управо погубан критичарски суд о (не)примерености односа према националној историји и о романескном обликовању *историјски веровајних и моћних* збивања и ликова. Али, чињеница да су Видаковићеви романи и након Вукове критике сачували одређену популарност и да су епигонска дела стварана упркос све извеснијем тријумфу Вукове концепције сведочи да је читалачка публика проналазила задовољство управо у конзумирању једне идеологије једва замаскиране псеудоисторијском фикцијом.

У позном деветнаестом веку, на измаку једне бурне епохе у историји српске књижевности, односи (пара)историјског, идеолошког и фикционалног као елемената историјског романа постају знатно сложенији, нарочито ако се јављају у исказима обликованим посебним наративним техникама. У овом тексту биће разматрани односи и структурирање тих елемената у романима двојице писаца супротстављених и у поетичким ставовима и у идеолошким веровањима, и чије су личне судбине, исто колико и књижевна уобразиља, условљени тим веровањима и односом према династији Обреновић. Реч је о Чедомиљу Мијатовићу и Пери Тодоровићу.

Мијатовићево место у историји српског романа, као и књижевне особине и вредност његовог романсијерског опуса, су, чини се, непобитно утврђени и обележени ставовима о умећу да се уочи потенцијално плодотворна роман-

1 Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд, 1983, 16–18.

сијерска тема, о значају његовог доприноса жанровском конституисању ове књижевне врсте, као и о општој уметничкој безначајности његовог дела².

Заступник романтичарске школе у историографији, он се и у романсијерском раду – у деведесетим годинама 19. века, након што је српска култура прошла кроз период утилитаристичких концепција реализма, али и изнедрила врхунске реалистичке странице у прози Лазе Лазаревића и Симе Матавуља – јавља као позни романтичар. Ово иманентно поетичко опредељење вероватно је битно утицало на настајање једног већ ученог квалитета његовог дела – доследно изведеног погледа на свет и јасне идеологије »и то не у смислу идеолошких схема«, већ »скупа идеја« тешко сводивих на једно извориште. Та идеологија би се најкраће могла представити метафором о надмоћи небеског над земаљским царством, која се у његовим романима тематизује кроз ликове који својим укупним делањем указују да духовне вредности вреде више од самог живота, у њиховим случајевима у великој мери испуњеног патњом представљеном као пут ка искупљењу³. Истовремено, креирање ових ликова и фабула у којима они делају преносећи свој морални кредо било је олакшано тиме што је Мијатовић био међу оним романсијерима који су прихватили начело обликовања историјског романа какво је озаконио Валтер Скот – да су утврђени историјски догађаји и личности *оквир* романескне радње, док су њени носиоци и њихове индивидуалне судбине, укључујући и ангажовање у приказаним историјским збивањима, фикционални. То је било утолико једноставније што је у два од три Мијатовићева историјска романа време романескне радње означено само оквирно⁴ – у оба случаја ради се о 17. веку – а њен ток није детерминисан неким познатим и конкретним дешавањима, већ је ово временско одређење само по себи и фабулативна потка: у то доба Мађарска је заиста водила различите преговоре са са Турцима, па су према томе и њена посланства морала повремено долазити или пролазити кроз Србију, а деца су савим сигурно често одвођена у јаничаре.

На основу ових уопштених историјских претпоставки настају *историјски могуће*, али у општем смислу сасвим *невероватне* фабуле Мијатовићевих популарних романа *Иконија, везирова мајка* (1891) и *Рајко од Расине* (1892), које су више него историјским оквиром биле одређене сентименталном интенцијом коју писац прихвата као основу своје поетике. У првом од њих је чак и централни догађај – отмица и одвођење у јаничаре лепог и бистрог дечака који је већ постао манастирски ђак – иако историјски могућ због нечовечности турске владавине која се подразумева као *сволашњи* историјски оквир, фабуларно инициран једним индивидуалним поступком унутар фик-

2 Ј. Деретић, *Српски роман 1800–1950*, Нолит, Београд, 1981, 101–102.

3 П. Протић, *Сумње и надања*, Просвета, Београд, 1986, 150–183.

4 Осим два овде разматрана, Мијатовић је у овом периоду написао и роман *Кнез Градоје од Орлова града*, чије је време дешавања ограничено на Косовски бој. Његов последњи роман *Краљичина Анђелија* написан је тридесетих година двадесетог века, те већ због тога излази из оквира овог рада.

ционалне стварности романа: бесом демонског лика, одбаченог просиоца дечакове мајке–удовице, који призива Турке и фактички организује отмицу и похару манастира. Успостављајући праволинијски механизам кажњавања подлости и награђивања врлине, Мијатовић ће учинити да сеоска заједница одмах открије и сурово казни починиоца, да би дуги низ наредних година прескочио и као наредни, преломни, догађај представио појаву мистериозног гласника са захтевом да јунакиња пође у Цариград, везиру, у коме убрзо препознаје свог изгубљеног сина. Оно што потом следи – њен повратак у завичај, зидање цркве на месту оне која је спаљена кад јој је син отет и смрт у часу испуњења те жеље – је нужан завршетак у оквиру романсијерске концепције у којој јунак својим животом потврђује веру у одређене вредности и за своју врлину добија награду која је изнад овоземаљског живота.

У другом роману, сеоски младић у служби београдског везира, у ствари последњи потомак старе племићке породице, пратећи једно мађарско посланство на његовом путу на преговоре са турским великодостојницима, наилази на отету мађарску племкињу и решава да је спаси након што су се о њене молбе за помоћ сами њени сународници оглушили страхујући од сукоба са Турцима. Тиме се отвара могућност да се у сиже укључи низ, по себи потпуно аисторичних, елемената витешких и сентименталних романа: јунак, појављујући се као заштитник и спасилац, улази у различите сукобе и мегдане, измиче непријатељској потери и сигурној смрти уз помоћ старца–пустињака посвећеног нарочитој тајној мисији које он сам, као старчев наследник, намерава да се касније подухвати, али несрећним случајем – у моменту када остварује свој циљ – гине у сукобу због увреде нанесене жени коју је управо спасио. То што ће га она пренети натраг у Србију и, на самом крају романа, издахнути над његовим телом не представља само посмртну почаст и чин индивидуалне захвалности, већ првенствено пијетет према моралним опредељењима и животним вредностима које је отелотворавао, те овај гест указује на будуће »неумрло сећање« на јунака као »награду« за његов чин и потврду над–животних вредности којима је тежио.

Тривијалност Мијатовићевог романескног света несумњиво је потврђена овом високом конвергенцијом схеме и поруке, доведеним до идентичности, тј. до учртаности значења у схематизоване сижее. Истрајавајући у остваривању неког племенитог подухвата, иреални узорни јунак показује читав репертоар врлина које су таквом лику прописане и литерарном традицијом и очекивањима публике, а роман је концентрисан на афирмацију тих особина као апсолутних вредности. То што се, за разлику од онога на шта смо у данашњој тривијалној продукцији навикли, романескна радња завршава јунаковом смрћу лако је објашњиво већ описаном идеологијом која лежи у основи Мијатовићевих романа и једним обликом сентиментално схваћене трагичности, на коме је у суштини утемељена комуникација текста са читаоцем.⁵

5 Љ. Јеремић, *Трагични видови старе српске романа*, Књижевна заједница Новог Сада – Институт за књижевност, Нови Сад – Београд, 1987, 192–194.

Занимљивије је питање на који начин је овај интернационални сентиментални модел искоришћен и за посредовање ауторовог посебног односа према националној историји. Одговор у основи лежи у једном већ запаженом својству Мијатовићевог романескног света – да је креиран стапањем патријалхалне хероике усменог предања и сентименталне галантности западног витештва познатог из одговарајуће литерарне традиције⁶. Тако се високи етичко–херојски захтеви из често суровог миљеа епског света, тобоже сасвим недирнути, преносе у сентиментализоване клишее хипертрофиране осећајности и идеализоване племенитости, а читаоцу бива омогућено да у једној историјској слици задржи оба реда вредности: херојске, којих као свог историјског идентитета и метафизичког идеала не жели да се одрекне, и нове, грађанске, које су постале део актуелних цивилизацијских стремљења и које жели да утемељи у својој историјској посебности. Управо ради остваривања тог »додатног« значења у оквиру клишетизованих поступака витешко–сентименталног романа, улоге узорних јунака ће бити поверене ликовима битно одређеним националним пореклом и припадношћу одређеној вери и култури, чиме се очигледно изриче морална апотеоза читавом колективу – вероватно најбољи пример су разговори Рајка од Расине и грофице Маргите који првенствено служе томе да стекнемо представу о Рајковој породичној задрузи, атмосфери и односима који у њој владају, васпитању које је стекао и односу према националној историји који му је тим васпитањем усађен.

У чему је, дакле, особеност односа назначених елемената у структури Мијатовићевих романа? Као што смо видели, однос историје и фикције се концепцијски подудара са односом ових елемената у основном моделу модерног европског историјског романа, али је историјско сведено на минимум могућег оквира за догађање романескне радње. Управо ово отвара неслућен простор да фикционална почне да се изједначава са идеализованом стварношћу, што води како настајању идеолошког дискурса, тако и растакању историје у псеудоисторијско.

Суштински, идеолошко нужно израста из идеализације: спојивши хероизам са осећајношћу и углађеношћу и очистивши епско–патријалхални свет од свега што би модерном читаоцу деловало непримерено и грубо, аутор му сугерише да су све битне вредности неодвојиви део управо његове (националне) историје, коју само треба да препозна. Тако одстрањује отпор оним садржајима који би могли бити доживљени као страни и наметнути, а латентно осећање инфериорности и ускраћености у поређењу са цивилизацијско–историјском визијом западног читаоца замењује оснаженим поносом на сопствену историју. Псеудоисторичност – која се, слично као код Видаковића, испољава у сликању понашања саображеног неком (новоустановљеном) идеалу а мало вероватног у односу на стварност захваћеног историјског времена – тиме постаје потка за идеологизацију у најширем

6 Ј. Деретић, нав. дело, 106.

смислу те речи: за уверавање да приказане вредности романескног света нису само проповедане, већ иманентне *свећу читашаоца* и да тек тежња ка њима тај свет и живот у њему осмишљава.

Посебно је, пак, питање колико су ове уопштене идеологизације – условљене моралним и културним пројекцијама постављеним у темеље националног програма који се првенствено доживљава као пројекат за долажење до нове свести о себи – биле повезане и са конкретно–политичким опредељењима аутора. У том смислу карактеристична је епизода са старцем–пустињаком кога у истоименом роману сусреће Рајко од Расине: старац је, наиме, чувар баснословног тајног блага деспота Ђурђа, а његова мисија треба да се настави из генерације у генерацију док не дође време да оно буде употребљено за коначно ослобођење Србије, о коме он говори дајући историјски недвосмислен опис Другог српског устанка и славећи његовог неименованог вођу као будућег ослободиоца српства и обновитеља српске државе. Тако ово пророчанство, пројцирано изван фабуларног времена романа, постаје и елемент де–фикционализације романескног света, која се, парадоксално, заснива на поступцима преузетим из фантастичне традиције. Истовремено, династија Обреновић, чији је Мијатовић био угледни присталица, интегрише се у идеализовани романескни свет и бива представљена као његов »продужетак« у реалности, а »маскирање« конкретно–историјских догађаја системом мотивације фикционалног текста доводи до појаве конкретних политичко–пропагандних порука у (псеудо)историјској фикцији.

Другачијег карактера и књижевноисторијске судбине били су романи Пере Тодоровића. За разлику од Мијатовића, који је важио за етаблираног писца и чији су романи, без обзира на уметничку (не)вредност, били сматрани за дидактички и културно пожељно штиво, Тодоровићеви списи тог жанра, писани без претензија и углавном на брзину, »да би се испунили ступци« у сваком новом подлистку *Малих новина*, третирано су као забава сумњивог нивоа или као (не)прикривени политички памфлетизам. Управо такви, у своје време читани из глади за сензационалним, пикантним или страшним, данашњим истраживачима указују се као уметнички многолик и неочекивано модеран текст.

То се нарочито односи на његове романе са историјском тематиком: *Силазак с престола* (1889), *Карађорђева смрт* (1892–93), *Смрт кнеза Михајла* (1893), *Пројонство Обреновића* (1896). Оно што је видљиво већ из већине наслова је тематско опредељење за модерну историју и узимање живота и судбина значајних историјских личности за основну тематску преокупацију. Како се ни једно ни друго на уклапа у концепцијски »модел« успешног историјског романа, поставља се питање како је Тодоровић решавао проблем обликовања романескног света и чему је при том уистину тежио.

Фабуле његових романа – од великих историјских покрета, дворских и политичких интрига, до скандалозних еротских авантура и опскурних породичних историја, без обзира да ли је »прикривао« идентитет актера или

не – директно су преузимане из актуелних спољашњих дешавања и у том смислу су нефикционалне, те код Тодоровића склоност ка приказивању стварности која је већ романескна на први поглед има примат над њеним романсијерским креирањем. Због тога је јасно да за аутора сам одабир грађе, на овај начин изједначене са романескном причом, односно фабулом у смислу неуређеног скупа догађаја, има најдалекосежније значењске импликације, а удео фикционалног у стварању заплета и настајању сижеа бива подређен његовим, формулисаним или имплицитним, ванлитерарним тенденцијама. Свакако најупечатљивији и за читаоца најинтригантнији поступак који проистиче из оваквог става је »маскирање« и/или »дограђивање« стварности – у традиционалном смислу историјске, или пак свакодневне која у романсијерском поступку, укључивањем у животе и деловање знаменитих личности, добија *значај* историјског. Истовремено, однос аутора према чину писања и тексту као чињеници постаје значајан елемент дела и на плану приповедачке структуре и на плану порука.

У овом тексту ћемо, освртом на два од поменутих романа – *Пројонство Обреновића* и *Силазак са престола* – покушати да укажемо на специфичност односа битних елемената историјског романа у Тодоровићевом делу уопште, као и да откријемо његове карактеристичне вредности.

У *Пројонству Обреновића*, делу комплексног историјског садржаја и сложеног сижеа, однос фикционалног и нефикционалног, историјских чињеница и њиховог приказивања, је литерарно осмишљенији него у другим романима из тематског круга о овој династији, што указује да аутор њима оперише у посебном смеру и са посебним циљевима. Роман је започет Карађорђевићевим повратком у Србију и убиством које наређује Милош, те га овај почетни (и за укупност догађања битно одређујући мотив) повезује и са свакако најзначајнијим Тодоровићевим романом – *Карађорђевој смрћу*. Док је у овом роману Милош унапред обавештен о Карађорђевој повратку у Србију, у *Пројонству Обреновића* он бива затечен том вешћу, коју кнегиња Љубица и његови великодостојници знају пре њега: у слутњом испуњеној уводној сцени Љубица, по одстојаној литургији, праћена узбуђеним интересовањем окупљеног народа, улучује погодан тренутак да свештенику – Проти Матеји – каже да га очекује да би му саопштила важну новост. Напетост и тајновитост пуно оправдање добијају када у наредној сцени кнегиња Проти саопшти поражавајућу вест коју су, заобилазећи Милоша, гласници јавили њој, а стварање напетости припремањем и ишчекивањем историјски познатих догађаја и у каснијим поглављима остаје доминантан приповедачки поступак: конфузност Милошевих реакција и очигледно скривање настајућег плана, праћени Протиним сумњама и инстинктивном нелагодношћу, драматично разрешење добијају у тренутку доношења окрвављене Карађорђеове главе. Тада и сам Милош, по први пут јасно суочен са стравичношћу својих поступака и пуном мером сопственог греха, показује знаке растројства и очајања, а Љубица, кроз загрцнуто нарицање, као апсолутну неминовност, предскаже да ће та крв »пасти на њихову децу«.

Коментар оваквих збивања је по много чему есенцијалан за поетику Тодоровићевих историјских романа јер отвара могућност да се, потискујући свезнајућег унутрашњег, појави аукторијални приповедач, односно аутор као спољашња свест *о приповеданим догађајима* (а не о тексту као литерарној чињеници). Тиме се наново уздрмавају нејасно успостављене меће између литерарне и ванлитерарне стварности и преплиће читаочев однос према књижевном лику са мишљењем о историјској личности, те овај поступак има посебну тежину чак и ако се, као на овом месту, таква метафикционална свест јавља само у наговештају, у моменту када најављује писмо које Прота Матеја упућује Јакову Ненадовићу у Русију. Прота овде износи спекулације о могућим везама руских власти и тамошњих Срба са Карађорђевим непромишљеним повратком и говори како сам доживљава збивања којима је био сведок: пренераженост, очај и гнушање, ма колико снажни и недвосмислени, остављају и простор за резигнирано прихватање става да је Милошев поступак био изнуђен и неопходан да би се предупредиле можда несагледиве последице. То га, међутим, не чини мање језивим ни кобним, те се оваквим уверењем, пренетим и на приповедача (и/или аутора), завршава први, експозицијски део романа.

Збивања захваћена у наредним поглављима одвијају се после више година, а прва приказана падају око 1830, у време Милошевих настојања да издејствује хатишериф о наследном кнежевству. Простор за фикционално сада се проналази у сценама дијалога, различитих преговора или ковања завере, као и у описима особених душевних стања и размишљања ликова он-ако како су могли (или, по пишчевом мишљењу, морали) изгледати да би припремили одређене догађаје, или да би се њима објаснила судбина појединих личности и исходи појединих подухвата. То је уочљиво већ на првим страницама на којима се описује Милошево дочекивање београдског везира и преговори око његове подршке доношењу хатишерифа, али и касније када се говори о ковању (или откривању) завере против Милоша, уводе историјски непознати ликови који служе за мотивисање неких гестова или покретање догађаја, све до описа Милошевих препирки са великашима које су се одвијале без сведока, његових размишљања поводом појединих догађаја, као и различитих Љубичиних поступака у чијем је обликовању, будући да су далеко мање припадали сфери јавног и историјског, пишчева имагинација могла добити још шири замах.

Међутим, у овом роману имагинативно проналази још један, за Тодоровића карактеристичан и историјском стварношћу мање ограничен простор за своје испољавање – фантастику. Већ у поглављима посвећеним догађајима око 1830, мистериозно и стравично, као гранични феномени фантастичног, добијају снажан израз приликом обликовања појединих сензационалних и невероватних призора, чија је основна функција да нарочитим емоцијама обоје читаочев доживљај приказаних историјских збивања. У поглављима »Тајанствена ноћ« и »Испосница«, у сценама које комбинују традицију готског романа страве са модерним булеварским романом тајне дата је

слика паралелне, тајне стварности из које се управља многим збивањима у реалном, видљивом свету. Но, како је читав тај паралелни свет – који функционише путем тајних лозинки и ритуалних обреда са реквизитима попут маски, бакљи, окултних симбола и Јеванђеља намењеног полагању шифрираних заклетви – смештен у тајне ходнике и подземне пролазе Милошевог крагујевачког конака, он, више него карактер мистериозног, добија обележја невероватног, сензационалног, гротескног. Чак и да је рачунао на највиши степен њихове маштовитости, аутор није могао циљати на то да читаоци, као нешто што би под датим историјским и културним околностима било *вероватно* прихвате сцене у којима Милош Обреновић под маском и плаштом, активирајући тајни механизам, улази у скривене просторије свог двора да би тамо, после низа ритуалних поступака, присуствовао испитивању завереника за које његов идентитет остаје тајна, а чије су стравичне муке наговештаване крицима, звуцима мучитељских справа и злокобним кретањем сенки иза паравана којим је мучилиште одвојено од одаје маскираног скупа. Уместо тога, он овакве догађаје просто приказује као *прихваћиве* у оквиру једне литерарне реалности у којој су већ озаконене невероватности, нејасности, мистериозности: као што је допуштено да као повод за покретање Вучићеве завере против Милоша буде одабрана појава мистериозног гласника са писмом непознатог поштиљаоца, чија би се улога могла надоместити и низом много реалистичнијих мотивација, допушта се и његово исто тако мистериозно доспевање у Милошево подземно мучилиште, које приповедач у часу Милошевог одласка напушта, окончавајући тиме ову епизоду. А како се на судбину овог гласника више не враћа, пуштајући да се покрет против Милоша даље развија без икакве везе са његовом мисијом, постаје јасно да је читава епизода унета искључиво зато да би се приказиваним збивањима дала нота нечег мистичног и судбинског.

Иако се елементи фантастичног на сличан користе и при приказивању других историјских догађаја, свакако најупечатљивије фантастичне епизоде су Милошеве фантазмагоричне визије и снови на крају дела, који унеколико бацају заједничку светлост на све приказане догађаје. Наиме, у последњем поглављу романа Милош, припремајући се за одлазак и сећајући се значајних тренутака дотадашњег живота, доспева у халуцинантно стање у коме чује куцање на вратима и суочава се са Карађорђем – привиђењем пред којим пада ничице, да би га потом обузело потпуно емотивно расстројство и бунило. Оваквим халуцинантним визијама Тодоровић увек даје истакнуто место и особен значај: овде се безизлаз Милошеве гриже савести разрешава појавом новог сновиђења – свештеника који му саветује да у зид топчидерског конака узиди освећену поскурицу која ће га вратити у Србију као кнеза. Тако се уношењем фантастичних елемената не само пројигура исход догађаја ван времена обухваћеног фабулом, већ се и формира нови значењски контекст: након систематичног описивања историјских збивања, током кога се главни лик углавном јавља као историјска фигура око које се нижу одређени догађаји, а не као естетски осмишљена целина која би

омогућила неки универзални етички и сазнајни доживљај стварности, на завршним страницама Милош се враћа прапочетку – својој трагичној кривици као исходишту историјских догађаја и сопствене судбине.

Тај тренутак – када се одваја од простог описивања појединачних и издвојених стања и поступака лика и приповедања чије је упориште у спољашњој, дидактичкој, сентименталној или историјској заинтересованости за ликове и догађаје, уз одговарајућу променљивост и естетску ирелевантност приповедачке тачке гледишта – јесте и тренутак када роман добија нови карактер. На завршним страницама, захваљујући потресном сновиђењу главног лика и његовом поновном проживљавању догађаја за који је изгледало да је занавек затрпан под лавином потоњих збивања, обликује се и нови, комплекснији и осмишљенији доживљај човекове историјске судбине као усуда погрешног корака, злочина, непримерених тежњи и склоности које доводе до слома. Тако се овај роман, мада неочекивано и само у наговештајима, приближава емотивном и етичком доживљају који тежи универзалној важности и показује да је романописац Пера Тодоровић имао и тренутке истинских романсијерских узлета.

Иако заступљени у свим романима, поступци маскирања, искривљавања и дограђивања стварности најочигледнији и по много чему најособенији су у *Силаску с престола*, посвећеном животу и владавини краља Милана. У комплексном уводу романа, аутор се, изјавом да није »романсијер по занату«, најпре ограђује од литерарног статуса текста, а потом тврди да материјал додуше »није узет из српског, али је узет из живота Балканаца«, чиме подвлачи да је романескна прича (иако су њени актери тобоже непознати) емпиријски истинита, и додаје да »живот наших суседа често може да буде огледало нашег сопственог живота«. Ови поступци – порицање фикционалности и литерарности, те инсистирање на фактографској тачности и могућој сличности/паралелности са стварношћу читаоца, указују на могућност да текст буде изједначен са »поуком« и јасно говоре о његовој функционалној усмерености. Тај кључ читања је додатно оснажен »прикривањем« места збивања и актера догађаја које се своди на маскирање преименовањем, и то тако да »маска« не само да не доводи у сумњу прави идентитет ликова, већ га на одређени начин и оснажује, будући да звучни/симболички потенцијал имена–маске наглашава управо оне особине које се сматрају карактеристичним и пресудним за људе и простор о којима је реч.

И заиста, причајући о Балканији, о политичким и династичким превирањима у њеном главном граду Звониграду од момента када је у излетишту Јеленику убијен млади кнез који је »могао у згодном тренутку постати вођа свих угњетених народа балканских«, и о томе како је државним ударом пуковника Врбавца на престо доведен кнежев малолетни рођак Мутимир, Тодоровић, сасвим несумњиво, од тачке до тачке прати историју Милановог приватног и јавног живота. Јасно је да на овај начин текст постаје више него алегоричан – он је доведен у директан референцијални однос према

стварности коју »препричава« износећи ауторов *свољашњи*, грађански став према *појединачним и стварним* људима и догађајима, без намере да се створи засебна стварност уметничког дела. Али управо у вези са овим неминовно искрсавају и питања везана за обликовну, дакле еминентно литерарну страну дела: како је по природи изоловане и случајне догађаје човековог живота писац повезивао у јединствену романијерску целину и како је успевао да од њих, и то за публику која их је добро познавала, створи занимљив и напрегнут романескни сиже. Тодоровић их решава тако што у текст укључује и оно што је »могло бити« и што је »истинито по веровању и причању људи«, тј. тако што простор за фикционално проналази у описивању сцена из краљевог личног и дворског живота, у карактеристичним призорима из периода његовог дечаштва и школовања, у разговорима између намесника и високих државних функционера у којима су дати наговештаји будућих завера и, нарочито, у представљању размишљања и особених душевних стања појединих ликова. Ови фикционални делови мотивишу и »припремају« историјски познате догађаје чинећи их каквом–таквом романијерском целином, а у тежњи да створи што непрегнутији сиже, писац долази и до занимљивих, мада не увек вешто спроведених решења. То су, обично краћи, паралелни токови који прате животне историје, поступке, намере и размишљања појединих личности (карактеристично је поглавље »Ујед бесног пса«, у коме се уводи лик пуковника Врбавца, засновано на приказивању његовог *мојуће* душевног стања и понашања у тренутку када износи своју ирационалну опсесију доласком на престо), опширне епизоде са фикционалним ликовима у главној улози, којима се указује на кнежеве особине и на моралну атмосферу друштва (епизода са Јелом, поглавље »Пут«), детаљно развијање сцена заснованих на прихватању историјски не сасвим поузданог податка (Врбавчев план да отрује кнеза, откривање његове намере и коначно признање), као и комбинација проспективног и ретроспективног приповедања. Ово последње нарочито доприноси блискости текста са модерним популарним жанровима попут детективског и булеварског романа, такође омиљеним прилозима на страницама Тодоровићевих *Малих новина*: као и у овим штивима, у *Силаску са престола* поједини догађаји се прећуткују да би касније били »откривени«, тј. да би се појавили у приповедању као објашњење узрока неког новог збивања или искрсли у сећању неког лика као податак помоћу кога доноси закључке и на нов начин разумева тренутну ситуацију. Овакав поступак несумњиво доводи до особене динамизације познатих историјских збивања, чинећи их новом, романескном стварношћу, у којој она могу имати другачији положај и значај.

Осим што сижејно обједињују текст, фикционални елементи отварају и простор за обликовање ликова, који аутор користи да исказе моралну осуду, згранутост или ганутост њиховим поступцима. Наравно да је у центру оваквог интересовања главни лик – кнеза Мутимира, односно Милана. Највећим делом он је и третиран управо као историјска фигура, а у призорима који дају слику кнежеве младалачке бахатости и лакомислености, као и у

потоњим догађајима који указују на његову распусност, владалачку осиноност и неодговорност, присутни су иронија, огорчење и осећање грађанске понижености дати као *сшав* политички заинтересиваног и индивидуално погођеног појединца према личним својствима конкретне особе као носиоца (или узурпатора) власти, те у том смислу читав напор фикционализације и фабуларизације делује као паралитература. Али, у каснијим деловима, када о кнежевом понашању говоре корумпирани и властољубиви министри, а супруга једног од њих реагује тврдећи да су га таквим начинили рђаво васпитање, те намесници и саветници који сносе исту, ако не и већу одговорност за кнежево понашање и стање у земљи, направљен је искорак ка обликовању *књижевної лика* као укупности емоционалних момената⁷ и то на бар два начина: његовом карактеризацијом на основу релација које остварује унутар дела и односом аутора према њему као носиоцу индивидуалне и комплексне судбине којом (би требало да) учествује у стварању особене стварности романа.

Након овог прелома, различите скандалозне афере, неопходне у сваком булеварском роману, везују се личности из дворских и салонских кругова, док је сам кнез представљен као жртва властољубивих политичара и као несрећан човек, слаб и спутан у тежњама да оствари личне жеље. Мада би се за овакву промену у третману лика могли навести и многи ванлитерарни разлози, од психолошке структуре ауторове личности до промене његовог односа према двору, из читања *текста* надвосмислено следи да је током настајања романа литерарност надвладала паралитерарно, те да се романсијерски поступак осамосталио и у креирању властитог света ослободио тежње ка непосредној паралелности са спољашњом (политичком) реалношћу.

Урањајући у булеварско, роман одустаје од политичке персифлаже као обликотворног начела али на том плану оставља решења која говоре о нарочитом ауторовом доживљају тога шта *јесте* историјско. Наиме, у време када је роман писан и објављиван описивани догађаји су били актуелни и савремени, те се на основу временске дистанце ова проза никако није могла одредити као историјска. Али, осећајући да по свом *значају* описивана збивања превазилазе свакидашњу актуелност, Тодоровић прибегава двоструком маскирању: просторном, смештајући догађаје у »непознату« земљу, и временском, будући да доследна употреба перфекта без давања икаквих временских одредби омогућава да они буду ситуирани у недефинисану прошлост која добија елементе (анти)бајковитости. Тиме се постиже двоструки ефекат: »откривањем« догађаја испод »замаскиране« спољашњости доживљај њиховог унутрашњег и општет смисла се интензивира, а имплицитним пројцирањем у прошлост они бивају означени као историја која *већ* обележава друштвено и национално биће оних о којима говори – много пре него што су је тиме (за наредне

⁷ О проблему односа аутора према јунаку в. М. Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, Братство–јединство, Нови Сад, 1991.

генерације) учинили проток времена и мишљења заснована на историјским знањима. Постајући нов објект читалачког доживљаја, описана збивања у неколико постају и нова, литерарна, стварност.

Ова два романсијерска опуса, сувремена и – оба – у свом времену веома популарна, не сведоче само о привлачности историјске тематике за писце различитих поетичких опредељења, па чак ни само о различитом доживљају националне историје и различитости литерарних транспоновања национално–историјског. Било да идеализованим клишеима попуњавају »празне« странице националне историје или да (у складу са пишчевим првобитним утилитарно–реалистичким књижевним схватањима) разобличавају политичка збивања и њихове актере указујући тиме на карактер нове или историје у настајању, они много више говоре о ауторском ставу који стоји иза идеализације прошлости или, напротив, указивања колико је модерна историја далеко од слободарског начела формулисаног Устанком као основе идеалистичких очекивања од нове историје у слободној Србији. Тако постају сведочанства о иманентном присуству извесног хипертрофираног идеала као стваралачког и рецепцијског контекста овакве књижевности, а историја се управо у односу на њега приказује, оцењује или ствара.

ТЕМА СМРТИ И МОТИВ МРТВЕ ДРАГЕ КОД ШАРЛА БОДЛЕРА И СИМЕ ПАНДУРОВИЋА

1.

Овај свет, око кога се отимају Бог и Сатана, свет пун мрачних константи као што су зло, бол и болест (све троје садржано у речи *le mal*), свет понора и безнађа у коме је живот човека, прогоњеног сплином, »болница у којој је сваки болесник опседнут жељом да промени кревет«¹ јер њиме хара Смрт, неумитна и непобедива, рушитељка али у исти мах и утешитељка, свет који је у хаосу и кошмару, а којим неумољиво влада жена, жена као Мадона и жена као Мегера истовремено, овакав свет јесте константа Бодлерове поезије. Тај исти свет, можда не до те мере зао и мрачан, али такође безизлазан, безнадежан и хаотичан, предмет је и поезије Симе Пандуровића, који је, као Бодлер у свом трагању за Лепим², излаз из њега поистовећивао са раскидом

1 *Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit, у њесму* »Any where out of the world«, у: *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Le Livre de poche, p. 172.

2 *Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,*
Ô Beauté! Monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?
»**Химне à la Beauté**«

На небу ил' у њаклу, Шћа мари їде се роди,
Лејошо исїолинска, безазлена и їроза!
ако ме ївоје око и осмех кроз двер води
Бескраја који волим а никад їа не їознах?
»**Химна Лепоти**«

са баналношћу.³ Додирне тачке између ова два песника бројне су и сложене. Као што је Бодлер, први у француској и светској поезији, променио начин гледања на основне проблеме људске егзистенције, понирући до свог дубинског ја («le moi profond») да би објаснио свет који нас окружује и себе самог у њему користећи се новим поетским, лично својим методама, закључивши да је зло у свету јер је зло у нама самима, тако је и Сима Пандуровић, на сличан начин, први у српској књижевности испевао своју мрачну визију света, проткану нотама најцрњег песимизма, користећи »симболе да изрази емоције и да наговести модерну свест у повоју«, а то су »прихваћене црте симболизма«.⁴

Таква слика света у његовој поезији навела је Скерлића, тада најцењенијег књижевног критичара у српској књижевности, да га оптужи за »бодлеријанство«: »Болесни и болеснички песимизам Симе Пандуровића је из декадентске »поезије трулежи«.(...) За нас то су месечарске халуцинације и врућична бунцања – ако не врло обично циљање за књижевним ефектом, трома парафраза Бодлера и његових *Цвећова зла*, литераторско глумачење«.⁵ Може се замислити шта је значила и како је дочекана појава Пандуровићеве збирке *Посмртине њочасћи* (1908) у тадашњем књижевном свету Србије и колико је подсећала на појаву Бодлеровог *Цвећа зла* педесет и једну годину раније у Француској (1857). С једне стране организује се клика нападача који га оптужују због песимизма (као што је то радио Скерлић, одајући му ипак признање што се тиче уметничке стране његове поезије), а с друге круг ватрених обожавалаца и бранилаца, који му дају за право (као Massuka, Матош, Исидора Секулић). Massuka покушава да рехабилитује Пандуровића пред мртвим Скерлићем, дајући чак предност Пандуровићу над Бодлером, јер код њега нема оне »бодлеровске перверзије« коју овај »тако подвучено испољава и са којом се готово хвалише«, али зато има рафинираности, што је »епитет који је г. Поповић употребио за карактеристику »Светковине«.⁶ О истом том говори и Ксенија Атанасијевић, проглашавајући Бодлера артифицијелним песником

*Сви цитати су преузети из књиге: Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, édition établie selon un ordre nouveau, présentée et annotée par Yves Florenne, préface de Marie-Jeanne Durry, Paris, Le Livre de poche, 1994, а преводи из књиге: Шарл Бодлер, *Цвеће зла. Париски сѝлин. О ѡесничкој уметности*, превели Бранимир Живојиновић и Борислав Радовић, СКЗ, Београд, 1975.

3 *Само не ѡо, само не баналности.*

»Данашњица«

*Сви цитати су преузети из књиге: Сима Пандуровић, *Дела. Књиѡа ѡрва: сѝихови*, Београд, Издање Друштва за културно–привредну акцију, 1935.

4 Дејвид Норис, »Од Пандуровића до Црњанског«, у: *Срѡски симболизам. Тѡлошко ѡроучавања*. САНУ, Научни скупови, књига XXII, Одељење језика и књижевности, књига 4, Београд, 1985, 344.

5 Наведено према: Миодраг Протић, *Сима Пандуровић*, Нолит, Београд, 1964, 100, 101.

6 Велимир Живојиновић Massuka, »Поезија С. Пандуровића с обзиром на његов песимизам«, у: *Уѡисци у размаѡрања*, Савременик Српске књижевне задруге бр. 40, Београд, 1940.

који запрепашћује свет, а Пандуровића песником рафинираних осећања. Међутим, колико год га једни нападали због болесног »бодлеријанства«, а други га бранили, неоспорно је да је Бодлеров утицај код њега присутан. Филозоф, одличан познавалац француског језика и књижевности, преводилац са француског и енглеског⁷, Пандуровић је још као студент Бранислава Петронијевића имао прилику да се сусретне са поезијом Шарла Бодлера, коју је са Поовом и Верленовом читао и преводио »у некој кавани«⁸ свом сабрату по перу Владиславу Петковићу Дису.

У свом делу из естетике, *Интегрална поезија*, Пандуровић и сам даје своја виђења Бодлерове поезије. Говорећи о песимизму у поезији, он каже да »не само да се рађају поете, него се рађају и говорници, рађају се мислиоци, трговци, јунаци; рађају се честити и порочни, срећни и несрећни; као што је осетио и видео Бодлер у својим »Позивима«, у оном опису дечака који су, с вечери, заморени игром, у врту над којим су пловили златни облаци »као континенти што путују«, разговарали о својим тек пробуђеним нагонима.(...) Сви су они жудели за својом судбином, као што сваки од нас иде за својом судбином и не знајући то«.⁹ Говорећи о »интегралној поезији«, он сматра да Бодлер, као ни Достојевски, Стриндберг, По, није створио интегрално дело, већ су то учинили Иго са *Лејендом векова*, Данте са *Божанственом комедијом* и Балзак са *Људском комедијом*. Али, Бодлер је »највећи писац једног осећања«, писац дела у коме је »једна страна живота јако осветљена«¹⁰, а то је управо то мрачно осећање које преовладава у његовој поезији. Као што Бодлер сматра да свака књижевност проистиче из греха, тако и Пандуровић говори да је осећање »извор и утока сваке поезије (...) Права поезија и свака права уметност мора бити индивидуалистичка, субјективна и лична (...) Интегрална поезија је истина, једина и несумњива; она је велика учитељица свију нас, јер је она живот«.¹¹ Ова његова разматрања о поезији могла би бити закључена Бодлеровом формулом, која је у исто време и једна од најтачнијих и најлепших дефиниција поезије: »*Tout poëte véritable doit être une incarnation*« (»Сваки истински песник мора бити инкарнација«).¹²

7 превео је Корнејевог *Сину*, Молијеровог *Тартифа*, Расинову *Ашалију*, Маривоову *Иру љубави у случаја*, Игоов комад *Краљ се забавља*, Ростанове *Романтичне душе*, жидове *Иморалистџу* и *Изабелу*, Нервалове сонете као и 26 Шекспирових комада (са Живојином Симићем)

8 Радомир Константиновић, »Сима Пандуровић«, у: *Биће у језик у искуству песника српске културе двадесетог века*, Просвета, Рад, Матица српска, Београд, Нови Сад, 1983; 146.

9 Сима Пандуровић, *Интегрална поезија (Оледи из естетике I)*, Београд, Напредак, 1920, 45.

10 Исто, 106–107.

11 Исто, 109–110.

12 *L'Art romantique*, 185.

Ако проистиче из живота, и ако је она сама живот, онда је разумљиво откуда песимизам и декадентство у поезији. У предговору првом издању *Посмртних почасти* Пандуровић пише: »Наш бол је и сувише дубок, да бисмо могли не презирати друге; а наш живот и сувише јадан, да бисмо собом били задовољни«. ¹³ Зато бол, »la noblesse unique« (»једино племство«, у песми »Благослов« (»Bénédiction«)) како га је назвао Бодлер, треба опевати. И као што је Бодлерова поезија обележена његовим несрећним љубавима, тако су *Посмртне почасти*, као што и сам наслов каже, накнадно, болно одавање почасти Пандуровићевој »драгој«, преминулој глумици Вели Нигриновој, жени коју песник никада није могао да заборави.

2.

А ветар њева поезију смрти.

Сима Пандуровић, »Са својима«

Као израз песимизма, који је одраз песниковог разочарања у живот и оног најгорег – у самог себе, јавља се тема смрти код оба ова песника. Тема смрти је вечна тема књижевности, јер се јавља од њених почетака до данашњих писаца. Смрт је стално и опште присутна јер је она исходиште и циљ сваког живота. Али, за разлику од романтичарске опседнутости смрћу, која је неумитна и с којом се треба помирити, на коју треба »навивавати се« како је то много раније говорио Монтењ, Бодлер, следећи донекле песнике тзв. френетичног романтизма (Теофил Готје, Петрус Борел, Филоте О’Неди), али превазилазећи их идући много даље и дубље од њих, свесно призива и жели Смрт, јер је она за њега принцип који руши, али пре свега једина утеха живота:

*Chaque jour vers l’Enfer nous descendons d’un pas
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent. (...)
Et quand nous respirons, la Mort dans nos poumons
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.
»Au lecteur«¹⁴*

И за Симу Пандуровића је овај живот »илузија дуга сећања и наде« (»Илузија дуга сећања и наде«), »само ружна мрља« (»Алилуја«) и »само срамна стега« (»Суморан дан«), »клубе/ Свију зала, ропство природи, човеку,/ Можда немом Богу« (»Intermeco«), он нас »тишти, мрцвари, тетура« (»Исповест«). Па иако на тренутак оклева (»Зар морам смрти, смрти што не годи?« (»Са својима«)), он се ипак опредељује за смрт, ту »малу парализу« (»Potres«), »јер

13 *Посмртне почасти*, у: *Дела. Књига прва: стихови*, 7.

14 *Без прозе силазимо низ мрачно прошло смрадно/ и свакога смо дана за корак Паклу ближи./ (...) и док дишемо ваздух, Смрт нам у илућа слази/ ко невидљива река која пошмуло цвили.* (»Чишаоцу«)

све се свршава/ Постељом простом, вечитом и ледном« (»ћутање«), јер ће она неумитно доћи (»Ноћ слутње«) пошто је она једина утеха и срећа (»Утеха«), па је зато и призива:

(...) *Ако, смрти, тада,
Зажели душа да се ојре теби,
Зажели ојей живој своја јага, –
Не слушај, смрти: мирно је појреби.*
»Тамница«

Бодлер, измучен борбом са животом, који је »замршен сплет лажи« како каже Пандуровић (»Удес«), тражи спас у смрти, и то у најбуквалнијем смислу, покушавши да изврши самоубиство ножем 30. јуна 1845. године, хотећи тиме да дође до врхунске негације свих животних вредности, а објашњава то речима: »**Je me tue parce que je suis inutile aux autres – et dangereux à moi-même**«. ¹⁵ Тада он има 24 године и тај тренутак представља завршетак његове младости. Сима Пандуровић не иде тако далеко, он самоубиство помиње само у једној песми посвећеној »успомени давнашње пријатељице« (»Самоубица«), али не види излаз у самоубиству. За њега оно вероватно представља грех коме се не треба одати. Смрти се треба мирно препустити, али је не треба изазивати. Зоран Гавриловић је говорио о разлици у негирању животних вредности код ова два песника: »Пандуровић се повлачи у горки мир, Бодлер се свирепо свети«. Јер Бодлера одликује једна особина које код нашег песника нема, а то је цинизам. »Али ако ова поређења показују разумљиву разлику, у српској поезији је Пандуровић био песник који је најдубље загазио у опасну зону одрицања«. ¹⁶ Он не каже смрт са цинизмом, већ, како је то запазио Радомир Константиновић, он »смрт каже непосредно, негде између меланхолије и цинизма«. ¹⁷

Зло је око нас и у нама, гроб је излаз, али гроб може бити и у нама:

Mor âme est un tombeau
»**Le mauvais moine**« ¹⁸

јер ми смо сами гробље:

Je suis un cimetière
»**Spleen: J'ai plus de souvenirs...**« ¹⁹

¹⁵ Убијам се јер нисам од користи другима, а описан сам по себи само, наведено према: Marcel A. Ruff, *Baudelaire*, Paris, Hatier, 1966, p. 40.

¹⁶ Зоран Гавриловић, »Предговор« *Посмртним почастима* (избор), Просвета, Београд, 1968, 12–13.

¹⁷ Радомир Константиновић, *Биће и језик*, 136.

¹⁸ Душа је моја рака (»Лош инок«)

¹⁹ Гробље сам (»Сплин: Сећању моме...«)

Смрт се провлачи кроз целу Бодлерову збирку у свом амбивалентном значењу, јер за Смрт смо чвршће везани него за живот:

*Quand notre coeur a fait une fois sa vengeance
Vivre est un mal (...)*

*(...) Plus encor que la Vie
La Mort nous tient souvent par des liens subtils.
»Semper eadem«²⁰*

јер »гроб нас чека« (»Chanson d'automne: II«), гроб је наша коб (»Sépulture«, »Гроб«), гроб »уек схвати неомеђеност песникових снова« (»Посмртно кајање«: »confident de mon rêve infini/ (Car le tombeau toujours comprendra le poète« (»Remords posthume«)). Зато је његов мртвац весео (»Le Mort joyeux«) који за живота зове гавране да му раскљују костур, а црве назива »братијом« црном, слепом и глумом. Слично је и код Симе Пандуровића који повезује смрт са радошћу у песми »Са својима«:

(...) Једна црна јама... / Ту ће нам ући жеља у сирасиј свака! / Сејно се небо облацима мрачи. / Лудосиј, весеље! Рака! рака! рака! Смрт је, у ствари, вид бекства. То је путовање. Последњи, шести део збирке *Цвеће зла*, који садржи шест песама, носи наслов »Смрт« (»La Mort«), а последња песма тог циклуса носи наслов »Путовање« (»Le Voyage«). И један и други песник позивају на бекство, на одлазак »било куда изван света« (»any where out of the world«), јер »Тамо заједно отићи!/ Да нам љубав крепи,/ све до смрти, лепи/ крај који на тебе личи!« (»Позив на путовање«: »aller là-bas vivre ensemble!/ Aimer à loisir,/ Aimer et mourir/ Au pays qui te ressemble!« (»L'Invitation au voyage«)), »о, то је природно и лако« (»Носталгија«). Смрт је вид бекства из овог живота који представља баналност, досаду, чаму, у коме влада сплин. На Бодлерове стихове

*Quand le ciel bas et lourd qui pèse comme un couvercle
»Spleen: Quand le ciel...«²¹*

или

*Le Ciel! couvercle noir de la grande marmite
»Le Couvercle«²²*

20 *Кад срце збере жетиву, Штја је већ животи до ли/ несрећа? (...)/ Јер, од животија јача,/ Смрти нас штананом мрежом држи у ројситиву свом!* (»Semper eadem«)

21 *Кад ниско, шешко небо ко њоклојац належа* (»Сплин: Кад ниско...«)

22 *К Небу! њоклојцу црном ѡреотромноја лонца* (»Поклопац«)

надовезује се иста слика поклопца код Симе Пандуровића у песми

»Мртви пламенови: III«:

Поклопац, неба сандук нек нам буде.

Смрт је »дуги покров што се навлачи на источном небу« (»un long linceul traînant à l’Orient«), то је »Ноћ што се благим кораком приближава« (»Прибирање«: »la douce Nuit qui marche« (»Recueillement«)). Смрт је утеха у којој се може наћи ново:

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l’ancre!

Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l’encre

Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu’il nous réconforte!

Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?

Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!

»Le Voyage: VIII«²³

Треба побећи »од простачке руље« (»la multitude vile« (»Recueillement«)), од силе света, знања и родбине (»Светковина«), од »људи,/ Као мртваца гомила« (»Ватре спасења«), побећи »од овог окуженог смрада« (»Узношење«: »bien loin de ces miasmes morbides« (»Élévation«)), а то бекство може бити и бег у лудило као један нови облик смрти:

Сишли смо с ума у сјајан дан,

Провидан, дубок, – нама, граја, знан,

И свешковасмо оцељење што

Од мука, сумње, времена у што

Рана, што кржаве их врећао је свеш, –

Љубави наше љав у нежан цвети.

»Светковина«

Тиме он донекле одступа од Бодлера, умањујући славу смрти, што је веома добро запазио Миодраг Павловић у свом есеју о »Светковини«: »Лудило би имало двојаку и двосмислену функцију: ако полазимо од здравља и живота, оно нас деградира и води ка разарању и смрти, али ако се полази од основице смрти и уништења, онда је оно један покрет навише, велики пробој ка светлости

23 *О, Смрти, кајетане, час је! дижимо једра!/ Ове смо земље сиши, о Смрти! Да се броди!/ Ти нам познајеш срца: и зрачна су и ведра,/ мада се шама стере по небу и по води!// Окреји, ојров свој нам улиј! Толико жари/ шај љам мозгове наше да знамо само ово:/ Најред у амбис, у Рај ил’ Пакао, шша мари!/ да на дну Нејознајој нађемо нешто ново! (»Путовање: VIII«)*

и вишим облицима живота«. Стога он и закључује да је »Светковина« »једна оптимистичка песма и једна лековита свечаност«²⁴, чега код Бодлера нема.

Смрт је код оба песника и телесно распадање, труљење, растакање, оно што Лансон назива »la mort visible en la pourriture du corps, la mort perçue sur le cadavre par l'odorat et le toucher«²⁵, јер је човекова судбина, како је то још барокни песник Шасиње (Chassignet) изразио, да буде »тело које једу црви« (»un cors mangé de vers«). То је оно што Скерлић назива »гробљанском поезијом«, а што је Пандуровић пронашао у Бодлера:

*Ô vers! noirs compagnons sans oreilles et sans yeux,
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux!
Philosophes viveurs, fils de la pourriture,*

*A travers ma ruine allez donc sans remords,
Et dites-moi s'il est encor quelque torture
Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts!
»Le Mort joyeux«²⁶*

Пандуровић такође говори о растакању тела, он »јамбује« такву смрт (како би то рекао Радомир Константиновић) у »Јамбима о свршетку«:

*Расшочиће нас болести, беда, смрти
У жишкy масу у несношљив смрад,
Кад зине земној распадања љаг
И свене наших љавих жеља врш.(...)*

*Вршиће њос'о распадања црв...
А наша срца, сузе, мозак, о!
Храниће, кажу, к'о и наша крв,
Нов живој нечеј другој, знам ја мо!*

Као и за Бодлера, и за Пандуровића је то израз весела, »бесмртне среће животворни знак« (»Јамби о свршетку«), тај живот претворен »у трулеж трошни« (»Мртви пламенови: I«), јер то је прави живот: »животом живим на гробљу« (»Мртви пламенови: I«). Пандуровић сам себи пева »miserere«, док »тутњи и бруји промукло и тмуло/ Музика смрти« (»Miserere«). Он описује сопствену сахрану:

24 Миодраг Павловић, »Светковина Симе Пандуровића«, у: *Есеји о српским песницима*, СКЗ, Београд, 1992, 275–276.

25 *Смрти видљива у труљењу тела, смрти која се на лешу примећује уз помоћ мириса и годира*: Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Hachette, 1924, p. 1060.

26 *Црви, брашњо црна, слија и љува! – све ближе/ ево вам слободноја, веселој мртвој тосја!// Мудраци шпо вас шови шрулеж и јној и крв,// милише, дакле, мојим остацима без*

Ја ипак видим из мртвачких кола
Невине људе(...)
(...)
Споја сам еес'о.
(...)
Мрак! Мрак се хвата дубок. Јече шрубе
Победу смрти што носи шрофеје.
»Miserere«

Он зна да ће проћи »ругоба живота земног« и доста му је да четири човека однесу његов леш до гроба где ће га »црви гадни/ Разносити мирно у мемљивој тами« (»За пријатеље«). Пишући о томе, Зоран Гавриловић каже да је Бодлер »генијално умео да оствари оштри, тотални контраст између свеже, насмејане лепоте и физичких труљења. Пандуровић је скоро исто тако перверзно разбијао романтичарске сањарије о љубави и смрти«. ²⁷ Али касније ипак, у збирци *Дани у ноћи*, Пандуровић се помало отргнуо од песимизма, од »гробљанске« лирике, изјављујући да »доста нас је црна разједала влага« (»Зора надања«). Тога код Бодлера нема, јер он у последњој песми *Цвећа зла*, »Путовање«, позива Смрт да »дигне једра« и да га одведе ка »новом«. Тај закључак његове поезије, како запажа Марсел Риф, »exprime la lassitude et l'accablement de l'homme, devant son impuissance à élever la vie à la hauteur de son désir et de son destin. Bilan cruel, mais qui, dans son désespoir même, est le signe d'une haute exigence et d'une âme privilégiée«. ²⁸

3.

Vieux squelettes gelés travaillés par le ver Charles Baudelaire, »La servante au grand coeur«²⁹

Тема распадања тела, растакања и труљења, најбољи свој израз наћи ће у песмама ова два песника које говоре о смрти драге. Мртву драгу они уздижу до мита, певајући о њеној смрти, сахрани и растакању, о њеном телу које ће изгрести црви, чинећи од тога својеврсну митологију.

приже./ и рециће ми да ли још нека мука остја/ за овој друја мртвих, душе лишену ствр?
(»Весели мртвац«)

²⁷ Зоран Гавриловић, »Предговор« *Посмртним почастима* (избор), Просвета, Београд, 1968, 13.

²⁸ изражава премореност и скрханост човека пред његовом немоћношћу да уздигне животи на висину своје жеље и своје судбине. Окрутна последица, али последица која је, у самој својој безнадежностии, знак једне високе захтевностии и једне привилеговане душе: Marcel A. Ruff, *Baudelaire*, Paris, Hatier, 1966, p. 121.

²⁹ Стиари скелетии смрзли, црвима разглогани (»Да однесемо ипак...«)

Та тема несумњиво није нова: Бодлер ју је нашао код тзв. френетичних романтичара, што се најбоље види у његовој песми »Стрвина« (»Une charogne«), али, за разлику од нпр. Готјеових песама на ту тему које су конвенционалне, Бодлерова песма, како је запазио Радивоје Константиновић, »великог је распона осећања од садистичке бруталности до бескрајне нежности, дубоко је лична, а последња строфа песме представља право узвинуће, песничко превазилажење људске судбине, победу љубави над смрћу«. ³⁰ У песми »Посмртно кајање« (»Remords posthume«) Бодлер говори о смрти своје драге, којој ће »пећина влажна и јама дубока« (»un caveau pluvieux« et »une fosse creuse«) бити сва »постеља и зграда« (»alcôve et manoir«) док се буде одмарала »под спомеником мермерним« (»au fond d'un monument construit en marbre noir«) где ће »црви да је изгризу као савест«:

Et le ver rongera ta peau comme un remords.

Митологију Мртве драге Сима Пандуровић налази на два места: налази је у својој души, у себи самом (јер је његова драга, глумица Вела Нигринова, заиста мртва), док њену поетску транспозицију налази у поезији Шарла Бодлера. Може се стога рећи да су његове песме, инспирисане њеним »одласком«, још личније и још нежније, јер су оне »поетска транспозиција доживљеног искуства«. ³¹ О интертекстуалној подударности код ова два песника, када пишу на тему Мртве драге, говорили су Ксенија Атанасијевић, Велимир Живојиновић Massuka, Радомир Константиновић, Миодраг Павловић, једни дајући предност једном, а други другом песнику.

Покушавајући да оправда Пандуровића, Массука пореди његову песму »Мртви пламенови« са Бодлеровом »Стрвином«, дајући нашем песнику предност над француским. Међутим, Радомир Константиновић сматра да је он тиме »први омогућио да се *primerce* открије сва површност Пандуровићевог бодлеријанства«. Даље он говори да Пандуровић пише о Мртвој драгој из става »сведока који описује, а не јунака кроз кога се свет изражава и ствара«, јер он Бодлерово »*dites*«, то јест »ви«, замењује неутралним »она« што означава неучествовање и »потпуно одсуство односа«. ³² (Приметили бисмо да је слично о Бодлеру говорио Сартр, оптужујући га, погрешно, за избегавање одговорности.) Ту је митологија Мртве драге нашао своју смрт, по Радомиру Константиновићу.

Миодраг Павловић сматра да је Бодлер хтео да реконструише естетски идеал и зато он тражи лепоту речи, песничке украсе, док се Пандуровићева песма »враћа у природну, конверзациону дикцију«, »граматика се занемарује у спонтаности песничког казивања и у једној музици која је препуштена

30 »Коментари«, у: *Сабрана дела Шарла Бодлера*. I: *Цвеће зла*. Текст приредио, предговор и коментаре написао др Радивоје Константиновић, Народна књига, Београд, 1979, 337.

31 Јелена Новаковић, »Растко Петровић и Артур Рембо«, у: *Песник Расико Пејировић*. *Зборник радова*, Институт за књижевност и уметност, 1999, Београд, 137.

32 Радомир Константиновић, *Биће и језик*, 144.

интуицији и случају».³³ Другим речима, Пандуровић је оригиналан. Док Бодлер говори о лешини изнад које »зунзоре« муве, где се скупљају црви, и говори драгој да ће и она једног дана бити налик тој стрвини, да ће је изједати црви кад »под сочне траве и цветове сјајне« легне да буде »међу костурима«³⁴, Пандуровић говори о својој драгој која је већ мртва и чији гроб он посећује (песме »Њен одлазак«, »Нестанак«, »De profundis«, »У изнуреном осећању једном«, »Покајање«, »Савременик«), са »крином у срцу«, у ком је само »тама једне раке« (»У изнуреном осећању једном«), пошто ју је »саранио (...) у мрком, муклом, црном саркофагу (...) уз црвене зубље« (»Траг времена«). Он стоички каже: »Помирићу се. Ако лежиш мирно«, и сам за себе желећи смрт пошто ни ње више нема, пошто је у гробу, »у мемли и смраду«:

33 Миодраг Павловић, *Есеји о српским јесницима*, 261.

34 наводимо три последње строфе песме »Стрвина« (»Une charogne«):

– *Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!*

*Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.
Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme de l'essence divine
De mes amours décomposés.*

– А ипак, ти* ћеш бићи ђубрећу овом слична,
ужасу овом ђуном ђноја
сунце мој бића, звездо ти моја нејомична,
анђеле мој и сѓрасѓи моја!

Да! ѓаква бићеш када, ѓримивши свеѓе ѓајне,
краљице ѓрељуѓка над свима,
лећеш ѓод сочне ѓраве и ѓод цветѓове сјајне
да бућаш међу косѓтурима.

Прелеѓа моја! док ѓе ѓољуѓцем буде јео
ѓи реѓи црву–гуѓманину
да ја ѓубави ѓруле још чувам облик ѓео
и ѓену небеску суѓѓину.

* Док Бодлер употребљава форму »ви«, преводилац се определио за »ти«

*Увијен вољно у самрџну
шоју, Са
једном жељом, да сам
вазда и шобом, Лећи ћу
ћушом украј швојих ноју,
Покривен шамом,
озареним гробом.*

»Мртви пламенови: III«

Она лежи смерно »у уском гробу, иструлела лица (...) а жути црви око ње се згрћу,/ И пију очи, очи моје сјајне,/ И троше тело, илузију снова« (»Мртви пламенови: IV«). Док ће Бодлерова драга тек да се нађе »међу костурима«, »под мермерном плочом«, Пандуровићева драга:

*(...) сјава
Као скелети бели прекришених руку,
У покрову вечном мршвој заборава,
Мирно, под плочом коју бурно шуку
Пролећни ветри и јесење кише.*

»Амбиције«

Мотив Мртве драге јавља се и у Пандуровићевој песми »De profundis«, али овде на један специфичан начин, нов и за Бодлера и за самог Пандуровића. Ова песма написана је нешто касније, после *Посмрџни почасти* и *Дана у ноћи* и објављена је у сабраним стиховима, у разним песмама груписаним у циклус »Unio mystica«. Ту драга призива смрт за себе саму, она тражи да буде удављена, јер »у животу (...) сувише се пати«:

*У пољуцу док су састављена уста, –
Ти ме, мој драги, удави, удави...*

*И остави ме у сумрак позној сати,
Саму под небом у вечитим миром,
Саму у мршву, са љавим колиром
Прстију швојих око моја враћа.*

Ови стихови, који у први мах подсећају на стих »Остав'те ме. – Ја ћу радо кретен бити« (»Мртва јесен«) својом окрутношћу, ипак, сходно добу у ком су написани, а које карактерише Пандуровићево удаљавање од песимизма ка оптимизму, завршавају у позитивном тону:

И љубити је мојох, ал' не убити.

Такође, бодлеровски стихови »Прошао ме страх од Бога давно« (»Потрес«) овде бивају поништени окретањем ка Богу:

Јер живоїћ је, ипак, немоїућ без Боїа,

Као и Госїод, друзи, без живоїћа.

Тако би се могло закључити да се поезија Симе Пандуровића налази »на прагу неба и гроба« (**»Мртви пламенови: П«**).

4.

»Поезија је истина« пише Пандуровић у четвртом поглављу свога дела *Интегрална поезија*³⁵. Говорећи о интегралној поезији, он сматра да Бодлерова поезија, која за њега представља најбољи израз једне стране живота и једног осећања, ипак не може бити у тој категорији песништва. Иако, како каже Радивоје Константиновић, »после Бодлера поезија престаје да живи у гесту узвишених тема« као што је то био случај у романтизму и пре њега, већ »хрли у понор«, »храни се кајањем и надом, тугом и презиром, не губећи ништа од своје лепоте и загледаности у вечност«, па постаје »раскошни цвет« који »расте из хумуса живота«³⁶, ипак је Бодлерова поезија, супротно Пандуровићевом мишљењу, како каже Растко Петровић »божански величанствена и заносна«.³⁷ Пандуровић није отишао тако далеко, мада је каткад ишао и даље од Бодлера, али је често остајао или на истом или чак иза њега, увек ипак тежећи врхунском у поезији, тој искри духа, »бисеру мисли« (*»perle de la pensée«* како ју је називао Вињи), која је »и буктиња мудрости и краљица уметности«.³⁸

35 Сима Пандуровић, *Интегрална поезија*, 87.

36 Радивоје Константиновић, »Бодлер – наш савременик«, у: *Истраживање тишине у друји оїледи*, СКЗ, Београд, 1995, 255.

37 Растко Петровић, *Есеји у чланци*, Нолит, Београд, 1974, 149.

38 *Интегрална поезија*, 97.

ЕТИОЛОШКО У АПОКРИФИМА И ПРЕДАЊИМА О ЗМИЈИ И ВИНОВОЈ ЛОЗИ¹

1.

Етиолошка предања су усмене, а апокрифи писане прозне врсте које своју тематику углавном заснивају на односу човек – природа. И у једнима и у другима јавља се деловање закона природе које човек не разуме, али у које неоспорно верује. Зато је у њима тежња приповедача/ аутора и усмерена на одгонетање тих закона. С обзиром на то да је слушаоцима натприродно било посебна врста реалности, апокрифи и предања били су потврда религиозних и етичких начела у које верују, те су рационална образложења изостављена, а »доказ за веродостојност казивања је само постојање појаве«². Веровање је додатно подстакнуто човековим страхом од природе, као и убедљивим узроком настанка извесне особине или бића које предање и етиолошки делови апокрифа доносе.

Релација казивач – слушаоци од пресудног је значаја и за процес преношења облика. Самим тим остварена је могућност за веће међусобне утицаје предања и апокрифа, што отежава откривање примарног извора појединих мотива. Проблеми генезе постају још сложенији због заједничког тематско–сигејног фонда и истоветних доминантних сегмената у структурној организацији текста.

1 Рад је настао у оквиру пројекта *Српско усмено стваралаштво: истраживање наслеђене трађе до краја XIX века*, бр. 1754, који финансира Министарство за науку, технологије и развој Републике Србије

2 Радмила Пешић, Нада Милошевић – Ђорђевић, *Народна књижевност*, Вук Караџић, Београд, 1984, 81.

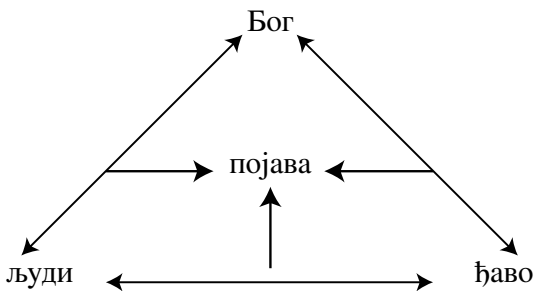
У предањима је казивање о догађају лишено конкретне ознаке места и времена, а уколико се локализованост и оствари, она је у функцији појачавања веродостојности исприповеданог. По овом питању заједничко апокрифима и предањима је наглашавање старине везивањем за време стварања света, првог греха, потопа и сл.

Структурна подударана запажају се на два плана. Апокрифи су слични развијеним предањима (фабулате). Етиолошки део апокрифа своди се на једну епизоду, баш као што је етиолошко предање најчешће једноепизодично објашњење настанка или особине одређене појаве.

Поступак уланчавања етиолошких сегмената у апокрифима најбоље илуструје апокриф *Стварање светиња*³ који је читав заснован на тумачењима настанка најразноврснијих појава – света, ђавола, првих људи, змије, лозе, дрвета разума, адамове јабучице...

Етиолошки сегмент који говори о особеностима змије садржином је готово идентичан са Вуковим етиолошким предањем *Краса*⁴.

Апокрифи и предања која говоре о настанку винове лозе, змије и мењању њихове природе чврсто су повезани са религиозно–етичким нормама. Настанак и особине јављају се као последица деловања Бога и ђавола, а у директној су вези са понашањем људи и кршењем прописаних норми. Супротстављање нормама значи супротстављање Богу и приклањање ђаволу, те су Бог, ђаво и људи у непрекидном међудејству.



2. О змији

2.1. Старозаветни апокриф *Стварање светиња* овако описује змију пре и после сагрешења Евиног и Адамовог: »А тада беше змија у рају и хођаше на репу као човек ногама и зваше се красна девица.« Пошто је ђаво успео да превари Еву претворивши се у змију, и то »змију девојку са девојачком главом«, Бог је проклео »да више не хода на репу и да је пуна отрова«.

У одељку *Посишање їдјекојијех ствари* своје књиге *Животи и обичаји народа српској* Вук бележи етиолошко предање о змији, под називом *Краса*. Предање каже да се змија на почетку света звала *краса* и да је имала ноге. Након што је преварила Еву, Бог јој је узео ноге, проклео да се вуче по стомаку, те

3 Апокриф *Стварање светиња* налази се у рукописној грађи проф. др Томислава Јовановића. Овом приликом му захваљујемо на уступљеној грађи.

4 Вук Стефановић Караџић, *Животи и обичаји народа српској*, Сабрана дела Вука Караџића, књ. 17, Етнографски списи, Просвета, Београд, 1972, 313.

да је свако ко је види убије, и да се више не зове краса него змија. За змију се и даље верује да она још увек има ноге, али их крије⁵; а да би онај ко би их видео одмах умро.

Са нешто измењеном садржином предање налазимо и код Чајкановића⁶ – змија има ноге (и то 20 пари ногу), али их крије, а оном ко их види мора неко умрети. По другом предању⁷ се скривање ногу везује за сукоб змије и кокошке. Када је кокошка надјачала змију, ова је сакривањем ногу образложила свој неуспех, правдајући се како кокошка има ноге и нокте, а она их нема.

Упоређујући Вуково предање и апокриф запажамо постојање паралела на тематско–сижејном плану. Време у коме се остварују позитивне и негативне особине змије можемо дефинисати као време пре и време после преваре / сагрешења.

У времену пре преваре / сагрешења, змија се у предању именује као краса и има ноге, а у апокрифу се именује као красна девица која хода на репу као што човек хода на ногама.

Баволова превара Еве иницираће Божију казну која ће за последицу имати трансформацију змије. У предању казна ће бити одузимање ногу, убијање од стране сваког које види и измена имена. Према апокрифу, одузимање моћи ходања на репу прати додатна трансформација, јер змија посредством Божије клетве постаје отровна.

ПРЕДАЊЕ	АПОКРИФ
<i>пре преха</i> (<i>божија швар</i>)	<i>пре преха</i> (<i>божија швар</i>)
краса	красна девица
има ноге	хода на репу
<i>после преха</i> (<i>проклејство</i>)	<i>после преха</i> (<i>проклејство</i>)
змија	змија
одузимање ногу	не хода
да је свако убије	пуна је отрова

И на плану структуре постоји сличност, пошто се и предање и етиолошки део апокрифа свде на једноепизодично казивање. Разлика је најочљивија на нивоу иницијалне и финалне формуле⁸ предања. Уводна формула предања »У народу нашем приповиједа се« означава почетак текста и приповедачево позивање на туђе искуство, што доприноси уверавању у истинитост приче. Финална формула означава крај и има функцију обавештења о актуелном стању везаном за главног »јунака«, чиме се додатно појачава веродостојност исприповеданог.

5 Уп. са пословицом »Крије као змија ноге.«

6 Веселин Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора (1925–1942)*, књ. 2, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон, Београд, 1994, 123.

7 Исто, 125, 126.

8 О формулама опширније у: Снежана Самарџија, *Поеџика усмених ѓрозних облика*, Народна књига, Београд, 1997.

Сем фабуле, у прилог претпоставци да је Вуково предање *Краса* настало на основу апокрифа, иде и то да је назив *краса* који Вук користи поименичени придев из синтагме *красна девица* која се јавља у апокрифу.

2.2. За змију се везују и предања о потопу које доноси Тихомир Ђорђевић⁹. За разлику од горе наведених, ова представљају тип развијених предања (фабулата) која у првом свом делу говоре о потопу, а у другом дају објашњења како је у змије језик, а у ласте реп постао рачваст и како су настале буве. У све три варијанте предања змија својим телом спречава да вода продре кроз рупу коју је на барци створио миш. Заузврат тражи од Ноја или од Бога да јој испуне жељу која се односи на њену исхрану.

У карловачкој варијанти¹⁰ змија тражи да јој Бог омогући да пије људску крв. Бог избегава да то учини, те змија сама крене да је пије. Говедари је ухвате и спале, а од њеног расутог пепела настану буве.

По варијанти предања забележеној у околини Мостара¹¹ змија након потопа крене да каже Богу како је одлучила да се храни људским и птичијим месом. Знајући за њен избор, ластавица јој одгризе део језика. Због рачвастог језика змија није могла јасно да говори, па јој Бог додељује жабе за исхрану.

Цариградска варијанта¹² се од претходне разликује по томе што је ластавица комарцу одгризла језик, спречавајући на тај начин да змија дозна да је људска крв најбоља те да је као такву тражи од Бога за исхрану. Змија се за то освети ласта одгризањем дела репа, па од тада ласта има рачваст реп.

Почетак ових предања («Кад је био потоп», «Било је време кад је Бог одлучио вас дуњалук потопом уништити», «Некада, врло давно, још пре Мухамеда») потврђује истинитост приповедања позивањем на старину догађаја. У истој функцији јављају се овде финалне формуле, с том разликом што се у њима истинитост потврђује актуелношћу појаве о којој предање говори – ласта свија гнезда само по кућама, постоје и даље буве (настале од змијиног пепела), у ласте је и сад реп рачваст.

2.3. Насупрот апокрифу и предањима која говоре искључиво о казни која је намењена змији као прекршиоцу норми, у следећем предању она је инструмент извршавања казне коју је Бог наменио људима. Предање забележено у *Караџићу*¹³ промену свеукупне природе тумачи последицом отуђења људи од Бога. Због тога је Бог пустио две велике змије да испију два од постојећа три сунца. Пошто је оно преостало сунце било најслабије и није сијало увек исто, настају зиме и ледови.

2.4. Дуалитет змијине природе је очигледан у свим текстовима, а на њеним негативним особинама као да се инсистира. Насупрот њима јављају се

9 Тихомир Ђорђевић, *Природа у веровању и предању нашега народа*, књ. I, СЕЗ, књ. LXXI, Српска академија наука, Београд, 1958, 115–126.

10 Исто, 120.

11 Исто, 119, 120.

12 Исто, 121, 122.

13 *Караџић*, издаје и уређује Тихомир Р. Ђорђевић, год I, бр. 9 и 10, Алексинац, 1899, 209.

примери који одступају од приказивања змије као злог демона. То су веровања о постојању змија заштитница, као што су чуваркућа и пољњача.

Народна веровања казују да свака кућа има по једну змију *чуваркућу* (*кућницицу*) која живи испод кућног прага, и да се у њој налази дух (сен) неког од чланова породице. Убијање чуваркуће значи и убијање онога чији се дух у њој налази. Змију чуваркућу не ваља убити и због тога што се сматра сеновитом животињом – и душе покојника могу у њој да пребивају.

О чуваркући је и у *Караџићу*¹⁴ забележено једно занимљиво веровање које истиче разлику између ње и осталих змија. »Многи су је видели, али је нико не уме тачно описати.« Не уједа никога из куће чији је заштитник. »То је једина змија које се наш прост свет не страши много. Друге змије, што живе даље од људских домова, сматра да су врло опасне, не разбирајући да ли су отровне или не. Ове се опасне змије по дужности убијају, а чуваркућа се пажљиво чува. О њојзи се чак ружно и не говори.«

Убијање тзв. змије пољњаче (оне која живи у пољима) сматра се грехом јер она чува поља од непогоде.

За змију заштитницу везује се обичај из источне Србије. Плашећи се да ће убијањем змије која живи у винском подруму изазвати град, људи не само да је нису убијали већ су у посебну посуду сипали вино њој намењено.¹⁵

Овим »врста« змија заједничка је заштитничка функција, и у њима као да је остала сачувана првобитна позитивна природа змије. Према томе, свака од њих могла би се окарактерисати као добар демон, који стоји у опозицији према осталим змијама — злим демонима.

2.5. У народу су се задржали још неки називи за змију¹⁶, а етимологија имена је у потпуном складу са веровањем у њене особине. Да се стомаком вуче по земљи потврђују имена *повукуља*, *бауљина* и *повукуша*, а да је у тесној вези са ђаволом *асџида*, *бешџија*, *појануља*.

Имена *нејоменица* и *шамо она* у складу су са народним обичајем да се не именују оне животиње, ствари и појаве које су негативне. Избегавање правог имена један је од начина да се онемогући њихов лош утицај.

Чајкановић¹⁷ нас упућује на још један назив – *сулуга*. Тако се зове она змија којој је Бог памет одузео те не може наћи улаз у земљу након што је човека ујела.

Интересантно је да по народном веровању одузимању снаге подлежу и змија и човек. Змија која уједе човека, а он не умре, губи половину снаге, као што човек који покуша да убије змију, а она му побегне, губи половину снаге. А змија се, »као и ђаво, убија само једним ударцем«¹⁸.

14 *Караџић*, год. II, 1900, 189.

15 Исто, 83.

16 В. Веселин Чајкановић, *Студије...*, књ. 2, 126.

17 Исто, 124.

18 Исто, 124.

3.

О виновој лози

3.1. Винова лоза, грожђе и вино су хришћански симболи. Христос сам себе назива чокотом, а свог оца виноградаром, док се виноград обично упоређује са црквом. Семантички потенцијал ових појмова, дакле, учествује у означавању хришћанске заједнице, а појачава улогом вина у процесу причешћа. Током литургије, тајном евхаристије вино се претвара у крв Христову. Вино као симбол крви¹⁹, која се сматра пребивалиштем душе и симболом живота, је, осим у причешћу, обавезна компонента и породичних, свадбених, погребних и календарских обреда.²⁰ Тако се, на пример, у току жртвених обреда уместо људске или животињске крви за жртву приноси вино као један од облика бескрвне жртве.

На основу увида у народна предања, народне приповетке и апокрифе, можемо рећи да винова лоза има двојаку природу. Она представља свету биљку од које потиче »света крв«, а с друге стране она је проклета. У усменом казивању њен настанак везује се за Христа, приповетке га везују за Ноја, Светога Саву и старог словенског бога Курента, док се у старозаветним апокрифима лозин настанак тумачи искључиво дејством ђавола.

3.2. Једноепизодично предање²¹ објашњава да је винова лоза настала од крви која је из Божијег малог прста пала на земљу. Због тога се управо њен род и узима за причест. Након тога ђаво је пожелео да створи бољу лозу, и одсекао је свој прст. Али, из његове крви никла је купина.

У старозаветном апокрифу *Стваране светиа* лоза се дефинише као Сатанаилово (= ђаволово) дрво, настало као супротност Божијем дрвету разума: »И Сатанаил имаше злобу према Адаму и његовој Еви и посади лозу и похоту дрвета како би преварио Адама.« Већ особина дрвета – дрво *разума / њохойу* дрвета упућује на Божје / ђаволово порекло. Лоза се овде уско повезује са ђаволовом преваром, првим грехом и проклињањем змије, те стога има изразито негативну конотацију.

Опширнији приказ сађења дрвећа и воћака у рају садржи старозаветни апокриф *Варухово открићење*²². По њему, Бог је, након што је саздао Адама, заповедио арханђелу Михаилу да сакупи двеста три тисуће анђела да

19 На дан Усекованија главе св. Јована Крститеља вино се не пије јер се поистовећује са крвљу св. Јована. В. Веселин Чајкановић, Речник српских народних веровања о биљкама, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партиенон, Београд, 1994,71.

20 В. одредницу *Вино* у: *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*, редактори: Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић, Zepher Book World, 2001, 82,83.

21 Веселин Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора(1910–1924)*, књ.1, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партиенон, Београд, 1994, 461. и Веселин Чајкановић, *Студије...*, књ. 2, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партиенон, Београд 1994, 385.

22 Томислав Јовановић, *Сшара српска књижевност*. Хрестоматија, Филолошки факултет, Београд, Нова светлост, Крагујевац, 2000, 474–482.

засаде рај. »И засади Михаило маслину, Гаврило јаблан, Рафаил дуњу, Нопаил орах, Саразаил калину, а (Самаил), такво му беше најпре име, а по отпадништву се назва Сатанаил, засади лозу.«²³

Из дијалога Варуха и анђела сазнајемо да је лоза дрво које је »похота греховна коју изли Сатанаил на Еву и Адама«²⁴, као и то да је Бог проклео лозу јер је помоћу ње Сатанаило преварио првосазданог Адама и Еву.

На основу даље приче анђела можемо пратити мењање природе лозе. У току потопа вода је изнела један прут лозе из раја који Ноје проналази након изласка из ковчега. Пошто је препозна, не жели да је засади како не би разгневио Бога. Али, Бог дозвољава засађивање лозе: »Устани и засади дрво које нађе, ја ћу га променити и учинићу га на добро.«²⁵ Након тога следи анђелово упозорење упућено Варуху. Савет се заснива на познавању природе лозе: »Него, чувај се, Варуше, још ти има дрво то зла у себи, као што и Сатанаило не измени зла своја. Који много вина пију, сви зло чине. Нити брат брата воли, нити отац сина. Због зла винског бивају туче, прељубе и блуд. Сва зла због вина бивају.«²⁶

За разлику од претходног апокрифа, у овом је заступљен процес обожења. При мењању првобитно ђаволске природе лозе главну улогу има Бог. Значајно је да процес трансформације њене природе не иде до краја. Лоза задржава оне особине због којих се не заборавља разлог њеног настанка.²⁷

За лозу се везује и име Светог Саве²⁸. Предање говори да је Савино тело спаљено на ватри наложеној од винове лозе²⁹, а приповетка представља Св. Саву као првог виноградаря. Приповетка *Свети Сава и ђаво*³⁰ говори како је Сава заједно са ђаволом посадио виноград, вино начињено од обраног грожда је задржао за себе, а цибру је дао ђаволу од које је овај начинио ракију.

Тихомир Ђорђевић³¹ наводи предање забележено средином XIX века које говори о Нојевом сађењу винограда. Након потопа, чувајући козе, Нојев син Јафет примети да оне најрадије брсте лозу. Зато откине једном парче које Но-

23 Исто, 477.

24 Исто

25 Исто, 478.

26 Исто

27 Да зло потиче од вина потврђује, између осталих, апокриф *Госпољубље Авраамово*. Родоскврни грех између Лота и кћери његових објашњава се дејством вина којим су кћери опиле свог оца, а затим и затруднеле с њим (у *Библији: Прва књига Мојсијева, Постање*, 19: 31–38).

28 Виновом лозом се у нашем фреско–сликарству представља генеалогичка Немањина: ниче из десне руке Немањине, грана се, а плод су јој његови потомци.

29 Веселин Чајкановић, *Студије...*, књ.1, 466.

30 Вук Стефановић Караџић, *Српске народне приповејке*, Сабрана дела Вука Караџића, књ. 3, 1988, 249–251.

31 Тихомир Ђорђевић, нав. дело, 116.

је загризе и »осети онакав пријатни укус сока од младе лозе«³². Ноје у сну сазнаје како да посади виноград који треба да негује и чува док грозђе сазри да би га могао јести и од њега вино правити, а затим све то примењује.

Ђорђевић наводи и румунско предање по којем Ноје сазнаје за постојање лозе тако што прати јарца који се приликом повратка са брда чудно понашао – скакао, играо, веселио се. Пратећи га, Ноје стиже до врха брда на коме расте лоза, па пошто је ожеднео, а воде није имао, жеђ је утолио грозђем. Враћајући се кући, почео се понашати као јарац – веселио се, певао, скакао и још је успут изгубио све своје одело. Сутрадан се отрезнио и наредио »да се узме лоза са брега и да се засади у његовој башти. Пре но што је то наредио он закла јарца и његовом крвљу зали лозино корење као успомену на то да је јарац лозу пронашао.«³³

О лози и потопу говори и словеначко предање³⁴. По њему су се четворица спасла од потопа. Један од њих је смрт избегао пењући се на винову лозу која је врхом својим дотицала небо. Курент, бог старих Словена, смилује му се јер се човек пео на дрво њему посвећено. Након спасавања човек се морао заветовати да ће он и његови потомци увек волети и радо јести плод лозе и хељде – биљака посвећених Куренту.

3.3. Мотив засађивања лозе заједнички је за апокрифе и предања. Битна разлика међу самим апокрифима налази се у одговору на питање ко сади лозу. Док у апокрифу *Стиварање светиша* лозу сади искључиво Сатанаило, у апокрифу *Варухово откриће* вршилац радње се разликује у односу на то да ли је реч о времену пре или после потопа. Пре потопа лозу сади Сатанаило, а после потопа сади је Ноје. У складу са особинама вршиоца радње лоза добија негативне, одн. позитивне карактеристике.

У народној приповеци додељивање те улоге Св. Сави у складу је са постојећим приказивањем Саве као путујућег божанства које учи народ разним знањима и вештинама, уноси ред и благостање. Улога првог винограда додељује се оном божанству »које обнавља и спасава свет«. Оно је »у исто време и проналазач, први култиватор лозе и вина«³⁵.

Идући даље запажамо да у румунском предању постоји мотив заливања лозе јарчевом крвљу. Он се с једне стране може повезати са веровањем да путем вина човек добија особине оних животиња чијом се крвљу лоза заливала³⁶, а с друге, са обичајем да се на дан св. Трифуна, након орезивања винограда, сваки чокот залије вином да би грозђе добро родило.

Наше и словеначко предање повезује Бог као доносилац позитивних лозиних особина, те се преко ње остварује контакт с Богом. У првом она настаје од Христове крви, а у другом она је посвећена богу Куренту. Наве-

32 Исто

33 Исто, 117.

34 Исто, 119.

35 Веселин Чајкановић, *Штудије...*, књ. 1, 247, 248.

36 Упор. са јеврејском и грчком приповетком у: Тихомир Ђорђевић, нав. дело, 118.

дена предања сведоче и о медијаторској улози лозе и осталих биљака пуза-вица на релацији људско – нељудско. »Оне начином раста отелотворавају и облике кретања изражен глаголима ›вити‹, ›витлати‹ којима се описује кретање митолошких бића.«³⁷

4.

Закључне напомене

Амбивалентност оба појма везује се за »митско време« стварања света. Сукоб с Богом иницира трансформацију змијиних и лозиних особина, засновану на опозицији Божија твар – проклетство Божије. И када трансформација није заступљена, улога Бога као доносиоца особина наглашена је и у апокрифима и у предањима.

Сви приказани текстови (сем словеначке варијанте) садржином својом ослањају се на библијску *Књију пошњања*. Они доносе много више »података« о постању змије³⁸ и постању винограда³⁹ него што је то случај са *Библијом*.

Као појединачна епизода или сегмент развијене фабуле, приповедања се усмеравају на објашњавање *пошњанка* змије и винове лозе. Примарна компонента веровања и веродостојности доприносила је стабилности фабуле, која се само »прилагођавала« захтевима различитих жанровских система.⁴⁰

37 Љубинко Раденковић, *Биљке у моделу света*, Кодови словенских култура, Биљке, бр. 1, год. 1, CLIO, Београд, 1996, 103.

38 *Прва књија Мојсијева, Пошњање*, 3

40 Усмени начин преношења допринео је прожимању жанрова, те долази до честе упитаности да ли је текст пред вама, на пример, предање са развијеном фабулом или приповетка са елементима предања. Недоследности у њиховом разврставању могу се наћи и код истог аутора — цитирајући према Чајкановићу поменуто карловачко предање, Тихомир Ђорђевић у фусноти каже да »сличну *приповејку* (курзив М.А.) имају и Румуни«. В. Тихомир Ђорђевић, нав. дело, 120, фуснота 14.

ДЕРИВАЦИОНО ГНЕЗДО ЛЕКСЕМЕ КУЋА: ТВОРБЕНО–СЕМАНТИЧКА АНАЛИЗА

Увод

У највећем броју радова посвећених творби речи доминира формално–морфолошки приступ грађи. Лексика се обично сврстава према творбеном форманту или према начину творбе. Традиционално се творби приступало као делу морфологије и речи су разврставане према значењу у зависности од типа творбеног форманта којим су изведени. У последњих неколико година у творбеним испитивањима запажа се продор семантике и везивање творбе речи за лексикологију.

У раду ће речи настале суфиксацијом бити детаљно анализирани, реч по реч, а сложенице и префиксалне творенице ће бити анализирани обједињено као скуп лексема. Циљ рада је да се покаже велика продуктивност именице кућа, творбена и семантичка, и укаже на значај творбено–семантичке анализе у истраживањима везаним за творбу речи.¹

Фразеологизми и вишечлане лексеме нису анализирани зато што су резултат посебног семантичког варирања.

¹Обимнији и детаљнији рад посвећен целој лексичко–семантичкој групи речи *кућа* и њени делови урадила сам као магистарски рад, с насловом *Деривациони системи именица који означавају кућу и њене делове*, који је одбрањен на Филолошком факултету у Београду. У раду су обрађени само суфиксални деривати.

Лексема *кућа* је у Речнику САНУ² заступљена са двадесетшест семантичких реализација и 60 фразеолошких израза. Лексема има развијено деривационо гнездо и у РСАНУ забележено је око седамдесет деривата насталих суфиксалном творбом. У грађу за анализу су ушли сви деривати лексеме *кућа* из РСАНУ. Није било ограничења на лексеме стандардног језика, већ су унете и речи са квалификаторима стилске и употребне вредности. За разлику од суфиксалних деривата који су прикупљени из РСАНУ, сложенице, речи настале префиксацијом, као и њихови даљи деривати, прикупљени су из РМС³, јер РСАНУ није завршен и зато није био погодан и потпун за прикупљање грађе.

Са синхронијског становишта, лексема *кућа* спада у групу простих речи. »Кућа – значи грађевину (предмет) извесне врсте, самостална је реч (тј. има своје потпуно значење и у реченици и изван реченице; то је њена служба или функција) а има обличје речи на а, што значи да је и женског рода и да има промену именица жен. рода на а« (Белић, 1949:7).

У *Етимолоијском рјечнику*, П. Скока (Скок, 1971–1974)⁴ пронађено је да лексема *кућа* није свесловенска реч, јер је нема у чешком, пољском и руском, већ само у старословенском, словеначком, бугарском, украјинском. У значењу *домус* није ни општа српскохрватска реч, јер је замењују у хрватском *дом* и стара позајмљеница из старовисоконемачког *хус* > *хижа*. У хрватском је чешће *дом*, што указује на варијантну различитост српског и хрватског језика. Назив *кућа* није ни балтословенска ни индоевропска реч, него је прасловенска изведеница створена помоћу *-иа* од старословенског глагола *ко(*он)шати* који је значео »*умошати, неговати, одгајати, скривати*«. Првобитно значење је *скривати с ошати око кога се кутила велика породица*.

Употребљена у основном значењу, лексема *кућа* улази у лексичко–семантичку групу речи које означавају предмете, и појединачне и редове предмета исте врсте. Лексема *кућа* је и члан синонимског реда *зграда, грађевина, кућа, дом*.

Реч *кућа* је основни елемент деривационог гнезда, са лексичком морфемом *кућ-*. Секундарни деривати настали суфиксацијом изводе се од творбених основа: *кућан-*, *кућар-*, *кућер-*, *кућић-*, *кућич-*.

2 Речник српскохрватског књижевног и народног језика, Српске академије наука и уметности у Београду.

3 Речник српскохрватског књижевног језика, Матица српска, Нови Сад.

4 У даљем тексту ЕР.

Примарно значење лексеме *кућа*, које бележи РСАНУ, је *трађевински објекат, зграда за пребивање, становање или какву друштвену употребу*. Богата полисемантичка структура ове лексеме заснована је на метафоричком и метонимијском повезивању куће са најразличитијим конкретним и апстрактним деловима стварности.

Заправо, литература је ову лексему већ дефинисала са гледишта развоја њене семантике. У тумачењу њених валенци може се поћи од следећих дефиниција:

1) »За секундарне семантичке реализације добијене метафором од значаја су само семе које се односе на функцију куће. Занемарене су све семе које се тичу изгледа, иако би се, и поред свих разлика међу кућама проузрокованим социјалним, културним, географским и историјским приликама, могле установити и неке обавезне заједничке особине – све куће, нпр. морају имати отвор који врши улогу врата. Ни све функционалне карактеристике нису активне у формирању полисемантичке структуре лексеме *кућа*. Значења добијена метафором према функцији могу се груписати у четири групе. Оне су засноване на четири продуктивна функционална семантичка обележја лексеме *кућа*. То су секундарне семантичке реализације чије је извориште у *кући* као: 1. *месту живљења*, 2. *месту обављања каквих послова*, 3. *смишљајном простору*, 4. *нечему неопходном, врло важном*.

У прву групу метафорички заснованих секундарних семантичких реализација спада *кућа* као *станиште, пребивалиште (животиња)*, затим *одељење у згради за становање у којем се држи стока*, као и *место пребивања (село, град и сл.)*, *родни крај, родна земља, завичај, домовина* (Марковић, 1991б:56).

2) »У одређеним семантичким позицијама *родни крај* може бити *кућа* и због тога што се човек у њему осећа као код куће, иако тамо више не живи. И ово значење се заснива на компоненти *место живљења*. Међутим, ова семантичка црта састоји се из семантичких компонената нижег реда, а само неке од њих су активне у продуковању горњег значења. Наиме, место живљења подразумева трајније место нечијег становања, пребивања, место на коме се живи, али и место на коме се живело. Значење о коме говоримо користи се само другом од ове две компоненте, и то га одваја од уобичајених секундарних значења заснованих на *кући* као месту живљења. Све остале компоненте које место живљења подразумева слажу се – дужи временски период боравка у том крају, познавање тог краја, сналажење у њему, навикнутост на њега итд. Овај случај показује сложеност и могућу разложивост семантичких црта. Он нас, такође, упозорава и на важност контекста у коме се одређена секундарна семантичка реализација остварује за процењивање врсте механизма метафоричког деловања.

Сема *место обављања каквих послова* метафоричким путем повезује *кућу* са *културно-просветном, административном и др. установом*; су-

дом, судницом; оишћином; зѣрадом у којој је смешѣена шаква устѣанова.» (Марковић, 1991б:57) »На основу исте функције кућа може бити и *предиузеће* (*обично са додѣшком који ѿа ближе обележава*); *зѣрада* у којој је смешѣено *шакво предиузеће*« (Марковић, 1991б:57).

3) »Способност куће да функционише као *смешѣајни простор*, повезује следеће секундарне семантичке реализације: *кућица* (*пужевљева кућица, кућица кромѣира*); *чашица* у *зѣлобу пѣлѣке*; *лоѣашица* за *пrenoшење жара, ваѣраљ*.

Доживљај куће као нечег највреднијег, најочигледнији одраз има у *називу од миља* (*обично у обраћању мајке *деѣшѣу, често са аѣтрибуѣом моја**)« (Марковић, 1991б:57).

Синтаксичка функција као услов за семантичку реализацију није слободна, није ни ограничено слободна, већ је сасвим унапред одређена. »Метафорична експресивна значења везана су или за вокатив или за функцију предикатива (нпр. *Кућо моја, како си ми?*).« (Гортан–Премк, 1997: 110–111)

Развојносемантичка анализа, дакле, долази до сазнања да значења добијена метафором указују да је за језик кућа важна као оквир унутар ког се одвија живот. Изглед куће и сема *ѣрађевински објекатѣ* су занемарене.

Такође, из те анализе произилази, како видимо, да је метонимијски модел развијања нових значења заснован на семантичкој реализацији кућа – *они и оно шѣо је у кући* (*породица, покућсѣво*) и кућа – *онај који је ѣрави и боѣаѣи*.

По првом моделу настала су следећа значења: *они који живе у једном кућансѣву, домаћинсѣву, породична заједница, породица: породица, род, лоза, динасѣија, заѣшм већа породична заједница* (*обично браћа са својим породицама*), *чији чланови живе на заједничком имању и заједница од више породица истѣо ѣрезимена, везаних ѣореклом од истѣо ѣреѣка, браѣсѣво*.

На логички успостављеној вези кућа и *ѣослови који се у њој обављају* добијено је значење *кућни ѣослови, кућансѣво, домаћинсѣво; ѣаздинсѣво*.

Метонимијом су добијена и значења *кућне ѣоѣреѣшѣине, покућсѣво и др. ѣоѣребно за вођење кућансѣва и породична имовина, кућансѣво, домаћинсѣво*.

По другом метонимијском моделу добијена су значења *особа која кући, унаѣређује своје домаћинсѣво*.

Метонимијом добијено значење *кућа – породица* база је за нека значења метафоричним путем повезана са овом новом семантичком реализацијом. *Кућа као рој ѣчела* (у *народној заѣонеци*) или *свако од дванаестѣ звезданих јѣѣа сазвежђа Зодијака*.

При томе – »прецизној анализи путева развоја значењске структуре лексема кућа опире се недовољност синхронијског приступа у неким случајевима. Значење куће као *дела, одељења у зѣради за сѣтановање у којем је оѣњѣшѣе, ѣде се кува, једе, борави иѣд*; *кухиња са синхронијског становишта* може се објаснити синегдохом, иако ово значење у ствари није добијено де-

ловањем фигуре, јер се опис кућа из прошлости поклапа са описом датим у дефиницији секундарне семантичке реализације о којој је реч« (Марковић, 1991б:60).

На основу анализираних значења из РСАНУ закључујемо да лексема *кућа* може бити семантички реализована као **просторија** у којој се одвија живот, **предмети** за вођење домаћинства, **људи** који у кући живе или из ње потичу, **установа**, **зграда** у којој је та установа смештена, **територија** на којој је и говорникова кућа.

Очекујемо да ће и деривати развијати значења по истом обрасцу по којем су реализована секундарна значења лексеме *кућа*.

3.

Творбено–семантичка анализа суфиксална творба

3.1. Првостепени деривати из категорије именица лексеме *кућа*

1. кућ –евић, члан породице који генерацијама ужива друштвени улед. Ово значење добијено је преко секундарне семантичке реализације именице у основи, које је изведено метонимијом. То је значење *кућа* – они који живе у кући.

2. кућ –ић, в. *кућевић*. У вези са суфиксом –*ић*, Бабић наводи најчешћа значења тих изведеница, али значење особе помиње само у случају *син особе означене основом: сестрић, шешкић* и сл. (Бабић, 1986:70). Ослањајући се на језичко осећање, ова именица је стилски маркирана и није фреквентна у језику. Примећује се, са гледишта синхроније, да се уместо ове лексеме више користи описна дефиниција, *који је из уледне куће*, него лексема / лексеме које су носиоци овог значења.

3. кућ –ар, *проспорија, одељење, преграда или посебна зграда у дворишту сеоске куће где бораве младенци и држе своје ствари*. Ова именица је полисемантична и РСАНУ бележи девет значења. Значење је настало комбиновањем сема из основног и секундарних значења именице у основи. Секундарне семантичке реализације имају специфична значења: *мања проспорија, ошвава поред кухиње у којој се држе кухињски предмети; и кућица, колибица у близини шора, често покрейна у којој спава чобанин; кајелица, црквица; свешеников, жујников стан*. Сва ова значења су специфична. На основу творбеног обрасца претпоставља се да се ради о особи, с обзиром на семантичку продуктивност изведеница на –*ар* у значењу особе, а наведена значења означавају просторију. Именице које значе просторију обично су изведене суфиксом –*ара*. Највећи број изведеница са суфиксом –*ар* означава мушку особу. Потврду за значење *онај који станује у ~*, наводи Бабић (1986:100), али остала значења, горе наведена, не помиње у вези са овим суфиксом, па су зато одређена као специфична. Али, као последња у низу секундарних

семантичких реализација јављају се значења у којима ова лексема значи особу: *селяк беземљаш, који поседује само кућу с окућницом и који се издржава надничењем и сл.; онај који скупиља, окућљује предмете по кућама: онај који се бави зидањем, грађном кућа*. И ова значења су на неки начин специфична, јер поставља се питање којом асоцијативно-семантичком везом је то баш *селяк* и то *беземљаш* или *зидар*.

4. кућ –ара, *кућица, колиба*. У женском роду је доследна употреба суфикса –ара са значењем *просјорије, предмета*.

5. кућ –ер, в. *кућар*. Секундарна семантичка реализација је *мала тешкобна кућа, обично сеоска, колиба, кућерак*. Лексема садржи и нијансу деминутивности, коју РСАНУ не бележи, али је она остварена у секундарној семантичкој реализацији кроз сему *мала* и кроз повезивање са лексемом *кућерак*, која означава *малу, ширу, сиротињску кућу, кућицу*.

6. кућ –ица, *дем. и хил. од кућа; мања ширина, сиромашна кућа, колиба*. Лексема има развијену семантичку структуру и у РСАНУ је забележено тринаест значења. Секундарне семантичке реализације изведене су преко значења *кућа – заштићена, скровиште*. То су реализације: *заштићена љуштура, тврди омошач, оклој у којем живе мекушци (пужеви, шкољке итд.), праживошине и др.; рожнаста ојна, љуска која обавија семенке неких воћка; јамица искојана у земљи за сађење, сејање поврћа, кукуруза и сл.*

Проф. Д. Гортан – Премк каже: »Ту основни семантички садржај лексеме *кућа* у комбинацији са деминутивном семантиком творбеног форманта развија нову семантичку компоненту *доштрајао, ширан, рушеван*, који имамо у значењу *кућица = мања, ширина, сиромашна кућа, колиба*. И ово није необично; уопште деминутивни деривати лексема код којих, с обзиром на оно што означавају, деминутивна карактеристика није у исто време и позитивна, имају могућност развијања пејоративних значења, баш као и аугментативи, могу добити и позитивне, експресивне елементе у своме садржају. И лексема *кућа* и *кућица* реализују се у значењима *заштићена љуштура, тврди омошач, оклој у коме живе неки мекушци и јамица искојана у земљи за сађење, сејање поврћа, кукуруза и сл.*, али су ова значења обичнија за лексему *кућица*; реализујући се у њима лексема *кућица* губи своје деминутивну семантику, губи део свог семантичког садржаја и добија термилошку вредност« (Гортан–Премк, 1997:130). Даље, професорка каже да оваква терминологијација није ретка и да је срећемо и код других лексема нпр. *појављена кућишта, кућиште мошора, кућиште рачунара*.

Истим питањима бави се и П. Радић (Радић, 1997:22–24) и истиче појаву морфолошке лексикализације, у оквиру које издваја семантичку специјализацију. На примерима је показано како поједине лексеме данас губе деминутивна значења и развијају нова значења у термилошкој сфери (*главица, кошуљица, постелица, чашица* и др.). Детаљније су обрађени деминутиви лексема *књија, ноја, рука, сламка, слика, квака, јушка, њушка* и др.

7. кућ –ина, *ауџментатив од кућа*. Бабић истиче да су ретке именице женског рода са суфиксом –ина у аугментативном значењу и да су многе од њих застареле речи (Бабић, 1986:220). Семантички, ова изведена именица задржава сва значења именице у основи, и добија додатну нијансу аугментативности. Значење је *велика кућа*.

8. кућ –етина, *ауџментатив и пејоратив од кућа*. У секундарној семантичкој реализацији гласи *зидине, рушевине са остацима зидова некадашње куће, зираге, кућишће*. Ако се ослонимо на језичко осећање, у овој семантичкој реализацији преовладава пејоративно значење.

»Кад, на пример, кажемо *кућетина*, ми обично мислимо на незграпно, накарадно направљену, малу никако повелику или велику кућу, по облику онакву какву Вук означава речју: *uniformlich*. То још, свакако, не значи да та реч у таквом облику има само то значење; она може још значити: стара, дотрајала кућа. У томе значењу не мора бити укључено – може а не мора – да је та кућа и велика. Овде се, дакле, разграничава појам аугментативнога са појмом пејоративнога. Код речи *бродина* ми опет осећамо две нијансе: прва је – велик, по облику нескладно, неукусно (с обзиром на његове линије) направљен брод, а друга: дотрајао, истрошен, похабан брод. И у првом и у другом примеру – и код *кућетина* и код *бродина* – обе нијансе значења могу бити удружене, тако да *кућетина* може значити: незграпна, велика и стара, дотрајала кућа, а *бродина*: велик, нескладан, дотрајао брод« (Радуловић, 1956:106–107). Даље, Радуловић истиче да се у пејоративном значењу ове именице чешће изговарају у селу него у »вароши« и да неке именице у овом облику имају само пејоративно значење.

9. кућ –ерина, *ауџментатив и пејоратив од кућа*. »Од десетак именица са суфиксом –ерина само је *кућерина* у опћој употреби... Мјесто изведеница с тим суфиксом обичније су изведенице са суфиксом –етина« (Бабић, 1986:233). По нашем језичком осећању, пејоративност је изразитија. *Кућерина* би била велика, ружна, стара, кућа у којој се човек осећа страшно.

10. кућ –урина, *ауџментатив и пејоратив од кућа*. Суфикс –урина је карактеристичан за грађење аугментатива, али се уместо ових речи данас користе речи са –етина. Као и код претходне именице, сматра се да је и ова именица стилски маркирана.

11. кућ –иште, лексема има развијену семантичку структуру. Може се рећи да је и синоним са лексемама *кућа* и *дом*. Маркирана је суфиксом –ишће који уноси значење места и то је основно значење ове лексеме – *место где је раније била кућа, зидине, развалине*. Значи и *кућну заједницу, породицу*. Продуктивно значење је и *кућишће као основ за нешто (основни део мотора са унутрашњим сагоревањем; део рачунара (нема потврде у Речницима, али је то најфреквентнија употреба данас).*

Има мишљења да се овде ради о терминологизацији лексема.

Именице које имају јасан творбени образац, али у РСАНУ имају стилске квалификаторе су: *кућевина, кућиче, кућаш, кућешак*. Овде неће бити анализирани, јер су искључиво ненормативне.

3.2. Првостепени деривати из категорије придева

1. кућ –ни, –а, –о, који се односи на кућу, који *припада* кући; који је *одређен само за кућу*, који се носи *по кући, домаћи*; који се односи на *кућу, дом, обитељ, породични, домаћи*; који се односи на *ред, обичаје у кући, на живој у кући*; који се *дешава у кругу куће, породице; домаћи, породични*; који се *производи, израђује у кући, у домаћинству, ручни, домаћи*; који се *користи у кући*; који се односи на *сопствену земљу, домовину*. Творбена основа преноси основно значење, а суфикс –ни уноси значење односног придева. Са семантичког аспекта, интересантно је да придев нема само односно значење, већ има и специфична значења. Придев учествује у грађењу устаљених синтагме типа: *кућни ред, кућна хаљина* и сл.

2. кућ –њи, –а, –е, лексема има исто значење као и придев *кућни, –а, –о*. Суфикс је слабо плодан (Бабић, 1986: 391).

3. кућ –ан, –ћна, –ћно, који има *најпредну, бољашу* кућу, *дом, домаћинство*. Проф. Д. Гортан – Премк каже: »Придевска лексема *кућан*, у индиректном је односу према квалитативном појму који означава, односно за појам особине који јој је у семантичком садржају који има *најпредну, бољашу* кућу, *дом, домаћинство*, везана је преко речи *кућа*, која јој је у творбеној основи и преко творбеног форманта –ан, који носи семантику *који има, који обилује* односно преко творбеног модела *творбена основа именичке категорије + творбени форманти –ан* (са општим значењем *који има у себи оно што означава именица у творбеној основи*)« (Гортан–Премк, 1997:126).

4. кућ –еван, –вна, –вно, овај придев има три значења. Основно значење је *особа уз чије име стоји привржена кући, дому, домаћинству, способна у обављању кућних послова*. У секундарним семантичким реализацијама ова лексема се поклапа са значењем лексеме *кућни, –а, –о*, а у именичкој служби у множини значи *укућани*. Суфикс –еван јавља се код основа на непчани сугласник, а његов парњак је –ован и јавља се код ненепчаних сугласника творбене основе. Оба суфикса јављају се уместо суфикса –ан због избегавања неутрализације или због изразитијег гласовног облика (Бабић, 1986:419). Од творбене основе *кућ*– изведен је и придев са суфиксом –ан. Можда је то изузетак, јер очигледно су забележене другачије појаве у вези са суфиксом –еван.

3.3. Првостепени деривати из категорије глагола

1. кућ –ити, често са допуном *кућу* и тада значи *ст̄варатӣи*, *уна̄пређиватӣи* *їаздинст̄иво*, *ст̄ица̄итӣи* *имање*, *кућу*, *засниватӣи* *кућанст̄иво*, *домаћинст̄иво*. Јавља се и као повратан глагол и тада значи *засниватӣи* *кућу*, *їородицу*, *ст̄варатӣи* *имање*, *уна̄пређиватӣи* *їаздинст̄иво*. Суфикс *–итӣи* уноси глаголско значење у несамостални семантички део *кућ–* који преноси општу информацију да је нешто у вези са *кућом*. Суфикс *–и(итӣи)* уноси значење радње која је у вези са именицом у основи.

2. кућ –ати, глагол има значење исто као глагол *кућича̄итӣи* – *ко̄їа̄итӣи*, *їравӣитӣи* *кућице*, *јамице за сађење*, *сејање* *їоврћа* и др. Значење глагола добијено је преко секундарне семантичке реализације мотивне именице *кућа* код глагола *кућа̄итӣи*, а преко секундарног значења именице *кућица* код глагола *кућича̄итӣи*. У секундарном значењу *кућа* је исто што и *кућица*, у значењу *јамица* *искоїана* у *земљи за сађење*, *сејање* *їоврћа*, *кукуруза* и сл.

3.4. Првостепени деривати из категорије прилога

1. кућ –евно, овај прилог је настао конверзијом од облика придева средњег рода и има два значења у РСАНУ и то *на кућеван*, *кућни*, *домаћи начин*, *вредно*, *домаћински* и значење у *їоїледу* *куће*, *кућанст̄ива*, *домаћинст̄ива*. Очигледно је да се семантика овог прилога подудара са семантиком придева од кога је прилог настао. Ово је чест начин настанка придева. Основно значење је начин вршења радње.

2. кућ –и, лексема има стилски квалификатор *некњ.* и значи *код куће*, у *кући*, *дома*. С. Бабић наводи овај пример и констатује да је то у књижевном језику дијалектизам и наводи примере: *Како кући?*, *Сједим кући*, код којих је реч о прилозима, а са друге стране примере: *Идем кући.* и *шаљем кући*, у којима је именица *кућа* употребљена у облику датива (Бабић, 1986:499). Основно значење овог прилога је значење места.

Прилози *кућимице*, *кућиле* имају стилски квалификатор *їокр.*, нису део лексике стандардног језика, имају малу фреквенцију употребе и зато их само наводимо у складу са доследним прегледањем Речника, али неће се детаљно анализирати.

3.5. Другостепени деривати из категорије именица

1. кућар –ац, *онај који* *їродаје робу* *їо кућама*, *їирїовац*, *їокућарац*. Секундарна семантичка реализација се поклапа са значењем лексеме *кућерак* – *мала*, *їрошина*, *сироїињска кућа*, *кућица*, *колиба*. Основно значење је развијено преко секундарног значења изведене именице у основи, значења особе. У секундарној семантичкој реализацији мотивна именица *кућар*

има основно значење, значење просторије, а суфикс *-ац* има функцију деминутивног суфикса.

2. кућар –ица, *деминутив и хипокористички* од *кућара*. У секундарном значењу јављају се реализације: *кућаница, домаћица; врста морске рибе и змија која живи у кућним зидовима, кућна змија*. Суфикс *-ица* остварио је двоструку семантичку функцију у грађењу ове лексеме. У реализацији основног значења лексеме, суфикс *-ица* је деминутивни суфикс. У значењу *кућаница, домаћица*, суфикс *-ица* је моционски суфикс, јер је од именице мушког рода (*кућар*), добијена именица женског рода (*кућарица*). Семантичка реализација *кућна змија* добијена је метонимијом преко формуле *кућа – оно што је у кући*. Лексема је изведена преко именице *кућара – кућница, колиба* и асоцијативна веза је оправдана, јер и *кућара* представља врсту *куће*. РМС даје следећу дефиницију основног значења: *мала кућа, колиба*.

3. кућар –ић, *деминутив и хипокористички* од *кућар* – *мала кућа у дворишту сеоске куће у којој бораве млагеници*. Суфикс *-ић* уноси деминутивно значење. Примећује се да и код другостепених деривата основа *кућар* – уноси недоумице у вези са семантиком, јер су прве асоцијације у вези са овом лексемом да је реч о особи, али оно што указује да је реч о предмету, а не о особи је акценатска диференцијација мотивне именице *кућар*.

4. кућар –ство, покр. Основно значење је *обављање кућних послова, одржавање куће, кућинство, домаћинство*. Секундарна семантичка реализација је *наставни предмети, домаћинство и шртовина која се обавља нуђењем робе од куће до куће*. Творбена основа ове лексеме може се тумачити на два начина и то: да је творбена основа **кућар** – настала од окрњене основе глагола *кућариши*, јер се у објашњењу лексеме указује да је реч о радњи, или да је творбена основа добијена од именице *кућар* која у својој полисемантичкој структури има значење *онај који скупиља, ошкupiљује предмете по кућама*, које је реализовано као секундарно значење и ове лексеме. Сматра се да је творбена основа настала од окрњене основе глагола.

5. кућар –ка, покр. в. *кућар(1)*. Иако има стилски квалификатор, анализирана је, јер као секундарну реализацију има значење *она која продаје робу по кућама*. Примећује се да је секундарна семантичка реализација иста као код секундарног значења лексеме *кућар = онај који продаје робу по кућама*, а разлика је само у морфолошкој категорији рода. Лексема *кућар* је продуктивна за грађење другостепених деривата. У секундарној семантичкој реализацији ове лексеме суфикс *-ка* је типичан моционски суфикс којим се именица мушког рода преводи у именицу женског рода и значи *женску особу која продаје по кућама*. Основно значење лексеме је неочекивано, али указује на синонимни однос лексема *кућар* и *кућарка*. У реализацији основног значења може се рећи да је суфикс *-ка* деминутивни суфикс, јер је *кућар* и мања просторија, *кућница*, али деминутивност није у првом плану.

6. кућар –ина, *порез који се плаћа на кућу*. С обзиром на семантику ове лексеме претпостављамо да је мотивна именица *кућара* и њена творбена основа *кућар–*. Суфикс *–ина* је плодан у творби именица са значењем давања у вези са именицом у основи, а то су именице које означавају занимање (*бродарина, чуварина, звонарина* и сл.). Ова дефиниција указује и на лексему *кућар*. Бабић наводи другачији творбени образац: *кућ–арина*, за именице са значењем давања у вези са именицом у основи (Бабић, 1986:225). Овај творбени модел је заснован на семантичком принципу и директно наводи на давања у вези са кућом. Није прихваћен овај Бабићев модел творбе, јер сматра се да је суфикс *–ина* изразитији у односу на суфикс *–арина*, за који можемо рећи да је сложени суфикс са становишта синхроније. Сматра се да је мотивна именица *кућара*, творбена основа *кућар–* која је семантички повезана са основним значењем *куће* и означава *кућицу, колибу*.

7. кућар –ак, в. *кућерак – мала, широина, сиротињска кућа, кућица, колиба; мала кућа, кућица*. То указује да је лексема *кућерак* доминантнија и фреквентнија у језику. Лексеме представљају синонимне облике.

О суфиксу *–ак* као жаргонизованом суфиксу пише Р. Бугарски (Бугарски, 1995:149–167). Од бројних примера, који се наводе у раду, издвојили смо реч *кућњак* (кућна помоћница) која се семантички уклапа у грађу коју анализирамо. У прилогу је дат попис од око 140 жаргонизама на *–ак*, (*–њак, –љак*) и то говори у прилог продуктивности овог суфикса у творби жаргонизама.

8. кућар –ење, глаголска именица од глагола *кућаријши*. Значење се може формулисати као *продавање робе од куће до куће*. И код ове лексеме доминантно је секундарно значење изведене именице у основи са значењем особе, које је индуковало и значење глагола од којег је глаголска именица настала.

9. кућер –ка, *мала кућа, кућица, кућерак*. Суфикс *–ка* има функцију деминутивног суфикса. Немамо ознаку у РСАНУ да се ради о деминутиву, јер у овом случају то није права деминутивност, већ појам који сам по себи значи нешто мало. Продуктивност суфикса *–ка* као моционог суфикса је доминантна, па је очекивано значење ове лексеме *женска особа кућер*. Ова лексема има системску семантичку реализацију, јер постоји семантичка подударност лексема *кућар – кућер*, па је очекивано да и реализације *кућарка – кућерка* имају исто значење. Ипак, у овом случају суфикс *–ка* упућује на појединачност, фрагмент нечега, као у примерима *шравка, сламка*.

10. кућер –ица, *колиба, кућерак, кућица*. Суфикс *–ица* уноси деминутивно значење, али, као у претходном примеру, нема одреднице да се ради о деминутиву, већ је то лексема која има значење деминуције у свом примарном значењу. Можда је ово значење временом ослабило и изгубило

се. У објашњењу значења јављају се три синонима лексеме *кућерица* – *колиба*, *кућерак*, *кућица*.

11. кућер –ић, заст. покр. *кућевић* – *члан породице који генерацијама ужива друштвени улед*. Лексема је настала по продуктивном творбеном моделу. Суфикс *–ић* има значење порекла.

12. кућер –ак, *мала, широина, сиротињска кућа, кућица, колиба; мала кућа, кућица*. Значење ове лексеме изведено је преко секундарне семантичке реализације изведене именице у основи, односно у првом делу дефиниције значења се поклапају, а значење *мала кућа, кућица* добијено је преко суфикса *–ак* који је продуктиван као деминутивни суфикс. Ова лексема нема стилску одредницу деминутив, иако дефиниција значења упућује на то. Ослањајући се на језичко осећање, сматра се да ова лексема садржи и нијансу хипокористичности. Професор Б. Ђорић ову именицу доводи у везу са именицом *кућица* и назива их успоредне изведенице (Ђорић, 1983:131–137).

13. кућер –ац, в. *кућерак*. Разликовна компонента ових лексема је суфикс, па се претпоставља да је узрок томе стилска диференцираност и уопште стилска маркираност ових лексема са истим значењем.

14. кућан –ство, *оно што је потребно за кућу, за вођење домаћинства (покућство и групе предмета)*. Секундарне семантичке реализације су: *чланови домаћинства; кућни, домаћи послови, рад на одржавању живота у оквиру кућанства, вођење кућних послова, домаћинство; кућне потребе (исхрана, одржавање чистоће и др.); начин живота једне породице*. Исти пример забележен је код С.Бабића (Бабић, 1986:260) уз коментар: »основе именица које у множини губе *–ин*, губе га и у овој творби: ... *кућанство*..., осим *властелинство*« (Бабић, 1986:260). Ова лексема је погодна за анализу због семантике, јер има значење *предмета, особе, радње* и развија фигуративно значење. Основно значење изведено је преко значења *кућа – кућне потрепљивине, покућство* и значења *придева у основи који има напредну, бољашу кућу, дом, домаћинство*. У свим секундарним реализацијама примећује се да је доминантније значење именице *кућа* него *придева* преко кога је изведен другостепени дериват.

15. кућин –ство, има исто значење као лексема *кућанство* и творбени образац је уобличен аналогно са лексемом *кућанство*. Претпоставља се да је мотивна реч придев *кућински, –а, –о* који губи у творби *–ски*, аналогном са претходним примером. Речник САНУ не бележи придев *кућин, –а, –о*, већ облик одређеног вида *придева кућни, –а, –о*.

16. кућан –ин, *члан куће, породице, кућанства, укућанин*. Лексема има полисемантичку структуру. Примарно значење настало је преко значења *придева у основи и суфикса –ин* који уноси значење носиоца особине, која је исказана основним придевом. Секундарне семантичке реализације су: *кућаник; онај који је навикао на породични живот, који воли да живи у својој кући са својом породицом; ситановник, жишљ*. Значења су добијена преко

значења придева у основи, а значење *сѣановник, жишѣљ* подразумева да је *кућанин* онај ко је у кући, на своме, *домаћи*.

17. кућан –ица, *она која се бави кућним, домаћим њословима, домаћица*. У секундарној семантичкој реализацији гласи: *добра, вредна домаћица*. Стјепан Бабић наводи другачији творбени образац: *кућ –аница* (Бабић, 1986: 161). Сматра се да је то строго синхронијски или можда семантички, али сматра се да је суфикс *–ица* изразито »наметљив.« У решавању творбене анализе послужило је и језичко осећање, јер у нашем језику има доста именица таквог типа: *кључаница, вошћаница, зељаница, сунчаница, новчаница* и сл. и то без обзира на то што суфикс *–ица* у њима упућује на ствари, док у *кућаница* упућује на лице.

Лексеме *кућанин* и *кућанка*, Скок анализира другачије у погледу творбе: да су то изведенице на *–јанин* и да су оне замениле облике *кућник, кућница* (Скок, 1971–1974).

18. кућан –ка, *чланица, ѡриѣадница куће, домаћинсѣва, женска особа укућанин*. Суфикс *–ка* је моциони суфикс. Творбена основа је придев *кућан, –ћна, –ћно* или именица *кућанин*, која губи *–ин*, на шта указује Бабић уз лексему *кућансѣво*. Секундарна семантичка реализација је са упутницом на *кућаница*. Претпоставља се да је мотивна реч именица, јер и дефиниција значења указује на изведеницу са моционим суфиксом, а то је *женска особа укућанин*.

19. кућан –че, индив. *млада женска особа, добра кућаница*. Експресивна обојеност је изразита. Изведенице са суфиксом *–че* су средњег рода, али означавају бића оба пола.

20. кућан –ик, *онај који је вредан, сѣособан у домаћинсѣву, добар домаћин*. Творбена основа *кућан–* функционише као продуктивна творбена основа. Суфикс *–ик* има опште значење носиоца особине казане творбеном осномом.

Било је двоумљења у вези са творбеним обрасцем, али дефиниција има придевску конотацију и указује на придев као мотивну реч. С. Бабић издваја и суфикс *–аник* као постојећи и наводи лексеме *коњаник, дрвљаник* (Бабић, 1986:202).

21. кућн –ица, в. *кућаница*. Било је колебања у вези са творбеним обрасцем ове лексеме: да ли је *кућ –ница* или *кућн –ица*. П. Скок у ЕР наводи ову лексему и каже да стоји наспрам лексеме *кућник*, као именица изведена моционим суфиксом *–ица*, и наводи хронолошки податак везан за појављивање ове лексеме – 14. век (Скок, 1971–1974).

22. кућевн –ост, *особина онога који је кућеван, онога што је кућевно, домаће; вредноћа, марљивост у обављању кућних њослова, економично воћење кућних, домаћих њослова*. На придевску основу *кућевн–* (од придева

кућеван, –а, –о) додат је именички суфикс –ост̄и. Изведенице са суфиксом –ост̄и имају апстрактно значење. Означавају особине, стање, а каткада и појаву својствену појму који се означава придевом у основи изведенице. Значења су индукована придевом у основи.

23. кућишт –ина, аугментатив и пејоратив од кућа. Секундарно значење је *широина, оштећена кућа, развалине куће, кућиште*. Ако је семантика лексеме основ за обликовање творбеног обрасца, онда се код ове лексеме јавља проблем. Суфикс –ина је продуктиван суфикс за грађење аугментатива и ту нема дилеме. Проблем се јавља у вези са творбеном основом, јер ако се ради о аугментативу од лексеме кућа онда творбена основа мора бити кућ– и лексема би гласила кућина. шта је онда то –ишти? Као суфикс за грађење аугментатива јавља се и суфикс –ишина, али суфикс –ишина није забележен. Опредељење за образац кућишти –ина је у складу са значењем датим у дефиницији значења деривата –кућиште, која је издвојена као мотивна именица, али то нема оправдања за значење да је то аугментатив од кућа. Творбена основа је, према томе, нејасна. Ослањајући се на језичко осећање, пејоративност и стилска маркираност су изразите.

24. кућен –ица, основно значење је са упутницом на лексему кућаница. Лексему смо анализирали исто као и лексему кућаница.

25. кућен –ик, основно значење је са упутницом на лексему кућаник. Анализа је урађена по аналогiji са лексемом кућаник.

26. кућн –ик, в. кућаник. Може се поставити питање зашто постоји оволико речи са истим значењем и на шта указују ове минималне разлике које се односе на вокале? Питање је да ли је првостепени (кућ–ник) или другостепени дериват (кућн–ик). Сматра се да је другостепени дериват.

27. кућича –ње, *глаголска именица од кућичаши*. Ова глаголска именица изведена је од глагола који има индивидуалну одредницу *покр*. и зато није детаљно анализиран, али ова глаголска именица има типичан образац грађења глаголских именица. Семантика основног глагола је погодна за анализу са аспекта семантике, јер глагол има следеће значење: *копашти, правити кућице, јамице за сађење, сејање поврћа и др*. Глагол је развио значење преко основног значења лексеме кућа.

28. кућич –ење, *гл. именица од кућичиши*. И за ову лексему стоји исти коментар као и за претходну, јер су глаголи истог значења.

29. кућ –ење, *глаголска именица од кућиши се*. Именица је настала од окрњене основе глагола кућиши и суфикса –ење. Значење се може формулисати као *стварање, унапређивање издјинства, стицање имања, заснивање домаћинства*. Именица задржава сва значења глагола у основи, а суфикс има функцију поименичавања. Секундарна семантичка реализација која има одредницу заст. је *управљање имањем; привређивање; привреда*.

30. кућа –ње, *гл. им. од кућаши*. Секундарно значење је *дечја игра у којој се једним крујнијим орахом таћа у томилу ораха*. Основно значење ове

именице могло би се формулисати као *копање, правање кућица, јамица за сађење, сејање поврћа и др.* Уочљив је семантички утицај именице *кућа*.

У РСАНУ срећу се још неке именице које су другостепени деривати лексеме *кућа*, али нису ушле у грађу за анализу, јер не припадају лексици стандардног језика и нису ни творбено ни семантички карактеристичне. То су: *кућершићина, кућешћина, кућешерина, кућићка, кућевница, кућевник, кућилишће, кућерача*.

3.6. Другостепени деривати из категорије придева

1. кућар –ски, –а, –о, *који се односи на кућарце, на шрповце покућаре, покућарски.* Суфикс *–ски* уноси значење припадања одређеном појму, односно припадање појму који је у основи изведене речи. Уочава се да је и код овог придева доминантно секундарно значење именице *кућар* које се односи на особу.

2. кућан –ски, –а, –о, *који се односи на кућу, кућанство, кућни, домаћи.* У секундарној семантичкој реализацији стоји упутница на лексему *домаћички*. »Примјера у којима би именице несумњиво одбацивале тај завршетак нема, осим *кућански* < *кућанство* (АР за њега каже да је од *кућанин*), јер се у другим сличним придјевима може говорити о секундарној мутацији« (Бабић, 1986:358).

3. кућин –ски, –а, –о, *који се односи на кућу, породичу, кућни, породични.* »Од придјева, прилога и замјеница суфиксом *–ски* изведено је само неколико придјева: *дјешњински, убошки, извањски, лањски, преклањски, вањски, нашки*. Потање разматрање тих придјева за сувремену творбу није потребно јер примјери показују да *–ски* с основама тих категорија није више плодан« (Бабић, 1986:366). На основу језичког осећања, сматра се да се овај придев мало употребљава и замењен је придевом *кућни, –а, –о*. Могуће творбено решење је и *кућ–ински*. О суфиксу *–ински* као сложеној везаној морфеми, којом се граде придеви који означавају особине или намену, пише и проф. Ж. Станојчић (Станојчић–Поповић, 1999:153). Ипак, сматра се да је модел *кућин–ски*.

4. кућан –иц –ски, –а, –о < кућанички, –а, –о, значење: *који се односи на кућанице, домаћички.* Лексема има јасан творбени и семантички образац. Спада у *шрећесћејени деривац*.

5. кућар –ан, –рна, –рно, *који вредно, марљиво ради у кући, у домаћинству.* Секундарно значење је *који се односи на кућу, кућни*. Семантички посматрано значење лексеме није мотивисано лексемом *кућар*, већ се односи на *кућу*, али суфикс *–аран* се везује за речи страног порекла, па такав творбени образац не би имао оправдања.

3.7. Другостепени деривати из категорије глагола

1. кућар –ити, *продавати робу нудећи је од куће до куће, шорбарити*. Суфикс *–ити* уноси значење *обављати* занимање означено именицом у глаголској основи. И код овог глагола продуктивно значење је секундарна семантичка реализација изведене именице у основи, *кућар*, која се односи на особу.

У РСАНУ јављају се још три глагола који се могу уврстити у другостепене деривате, али који нису део лексике стандардног језика, а то су: *кућичаити*, *кућичиити* и *кућичаити* (*којаити кућнице за поврће*). Петар Скок у ЕР даје творбени образац ових глагола: именичка основа од деминутива *кућница* и суфикс *–јаити* / *–јиити* / *–аити* (*кућниц–јаити*, *кућниц–јиити*, *кућниц–аити*).

4.

Композиција (сложенице и сложено–суфиксалне творенице⁵)

Забележене су следеће сложенице у РМС и то: **кућ–е–власник** (*власник куће*), **кућ–е–газда** (*јосјодар куће, кућевласник*), **кућ–е–господар** (*јосјодар куће, кућевласник*), **кућ–е–домаћин(а)** (*домаћин куће, кућегазда*), **кућ–е–пазител** (*човек који пази, чува кућу за плаћу, настојник куће, пазикућа*) и **кућ–е–хранител** (*хранитељ обишељи, породице*). Све су настале по обрасцу: творбена основа именице *кућа* (*кућ–*) + спојни вокал *–е–* + именица. Клајн каже да их можемо сматрати сраслицама (Клајн, 2002:42). **Кућегазда** и **кућедомаћин** имају 3 деривата: **кућегазд –арица** (*жена кућегазде*), **кућегазд –ин –а, –о**, (*који припада кућегазди*), **кућедомаћ –ица** (*домаћица куће, јосјодарица, кућегаздарица*). Сложенице **кућевласник** и **кућепазител** имају укупно 5 деривата (**кућевласн–ица**, *женска особа власник куће*; **кућевласн–чки –а, –о**, *који се односи на кућевласнике*; **кућепазител–ица**, *женска особа кућепазител*; **кућепазител–ка**, *женска особа кућепазител*; **кућепазител –ски, –а, –о**, *који се односи на кућепазител*). Сложенице **кућегосподар** и **кућехранител** немају даљих деривата. Семантика ових речи није развијена, јер су ове сложено–суфиксалне речи из категорије присвојних придева или изражавају моцију рода, тако да нема развијања нових, специфичних значења. Све ове сложенице су моносемичне речи и у њима други део сложенице има изразитију семантику. Именица *кућа* је саставни део ових сложеница али семантички само означава да је нешто у вези са кућом, *кућа* је објекат у односу на други део сложенице. У скоро свим сложеницама именица *кућа* реализује основно значење, осим у **кућехранител** где *кућа* реализује секундарно значење: *породица, сви који живе у кући, укућани*, па је **кућехранител** – *хранитељ обишељи, породице*.

5 Клајнова терминологија

Поред ових сложеница, насталих по поменутом творбеном моделу у РМС су забележене и три императивне сложенице у чијем је саставу именица кућа и то: **пази–кућа**, *човек који пази на кућу и на ред у њој, домар, настојник куће*; **пали–кућа**, *онај који намерно пали шуће куће, пошпаливач и распи–кућа*, *особа која претерано многи троши, расијник, расијница*. Све три лексема су моносемантичне речи. Лексема **распикућа** образује своје мало деривационо гнездо. То су следеће лексеме: **распикућ –ан, –ћна, –ћно**, необ. *расијнички*, **распикућ –ити**, необ. *понашајти се као расикућа, расијати, шраћити*, **распикућ –ење**, *гл. м. од расикућити*, **распикућки** и **распикућно**, прил. *као расикућа, расијнички* и **распикућ –ство**, *расијање, трошење имовине, расијништво*. Све ове лексеме развијају значења преко секундарне семантичке реализације именице кућа као нечег врло важног, неопходног и од изузетне вредности и значења глагола *расијати*.

Интересантно је да постоје две лексеме: **кућнепазитељ** и **пазикућа** које имају исто значење, а различит творбени образац и то је пример употребе различитих творбених модела за реализацију истог значења. У РМС се налази и сложеница **чувар–кућа**. Клајн наводи да су праве сложенице без спојног вокала ретке и да је таква лексема чуваркућа, где је први део, вероватно због вокала –а који је неуобичајен у императивним сложеницама, замењен именицом чувар (Клајн, 2002:48). Ова лексема је полисемична и основно значење је *вишегодишња зељаста биљка меснатих, лавичасти распоређених листића, која се јаји и као украсна биљка*. Секундарне семантичке реализације су *чувар куће, пазикућа*, затим *особа која нерадо излази из куће, која најрадије остаје код куће* и значење *ускриње јаје које се прво обоји*.

Речник МС бележи и сложеницу **сто–кућа** и њене деривате **стокућан–ка, стокућ–анин**, а све три у значењу *онај који иде од куће до куће разносећи разне вестии*. То је тип сложеница с бројем у првом делу и само неколико сложеница овог типа означава људска бића⁶ (Клајн, 2002:76–77).

Укупно је забележено једанаест сложеница и неке од њих развијају своје деривате, укупно петнаест деривата, а обједињено имамо 26 деривата насталих композицијом и сложено–суфиксалном творбом с лексемом кућа у њиховом саставном делу.

И поред тога што је грађа пажљиво прикупљана, могуће је да су испуштене неке сложенице са лексичком морфемом кућа у другом делу.

6 Клајн наводи још двовласник, стођаво, стомајстор.

5.

Префиксална творба

(префиксалне творенице (префиксал) и префиксално–суфиксалне творенице (ПСТ)⁷)

»Већина аутора склона је да префиксацију разматра одвојено, уочавајући симетрију у односу на суфиксацију, али и бар две особине које ту симетрију ремете: суфикси нису никада слободне морфеме, док су неки префикси слободни или бар обликом једнаки слободним морфемама; суфикси врло често мењају врсту речи, префикси то не чине« (Клајн, 2002:179). »Најприкладнија и најуравнотеженија, с обзиром на ове сличности и разлике, чини нам се подела у којој су префиксација и суфиксација два посебна начина творбе, али међусобно блиска (и једнако различита од композиције)« (Клајн, 2002:179–180).

Префиксалне творенице ће бити груписане по префиксима и обједињено ће бити представљени резултати творбено–семантичке анализе. У творби се јавља 7 префикса и то: **рас–** (аломорф од раз–), **по–**, **у–**, **за–**, **бес–** (аломорф од без–), **о–**, и **с–**.

Највише је префиксала са префиксом **по–**, укупно 17 (**по– кућарити**, *обављати кућне послове, носити ситну робу и продавати је по кућама*; **по– кућарица**, *жена која рејко излази из куће*; **по– кућарка**, *жена која радо разноси по кућама новостии, а и клеветше*; **по– кућ– ар**, *кућни слуја*; **по– кућ– ство**, *собни намештај који служи за становање и за украс*; **по– кућ –ни**, **–а**, **–о** *који се уиошребљава у кући, кућни, домаћи*; **покућарк –ин**, **–а**, **–о** *који припада покућарки*; **покућар –ски**, **–а**, **–о** *који се односи на покућаре*; **покућар –ство**, *покућарски посао*; **покућар –че**, *дем. од по–кућар, кућно исешо*; **покућан –ски**, **–а**, **–о** *који се односи на покућанство*; **по– кућанство**, *покућство*; **покућар –ев**, **–а**, **–о** = **покућар –ов**, **–а**, **–о** *који припада покућару*; **покућств –ени**, **–а**, **–о** *који се односи на покућство*; **по– кућарац**, *онај који носи и продаје ситну робу по кућама, шртовац, шорбар*; **покућарч –ев**, **–а**, **–о** *који припада покућарцу*; **покућаре –ње**, *л.им. од покућарити*).

Затим сапрефиксом **бес–**, укупно 8 лексема (**бес–кућан–ик** *в. бескућник*; **бес– кућни**, **–а**, **–о** *који је без куће, врло сиромашан, бескућнички*; **бес–кућник**, *онај који је без куће, врло сиромашан*; **бескућн –ица**, *женска особа бескућник*; **бескућнич –ки**, **–а**, **–о** *који се односи на бескућнике*; **бес–кућништво** = *бескућност, сшање онога који је без куће, крајње сиромаштво*; **скишња**; **бес–кућн –ост** = *бескућништво*; **бес–кућно**, *као бескућник*; **скишнички**; *без неге и надзора*).

Са префиксом **у–**, укупно 7 лексема (**у– кућни**, **–а**, **–о**, *кућни, домаћи*; **у– кућница**, *жена која води кућу, која се сшара о домаћинству, домаћица, кућаница*; **у– кућанин**, *члан породице који живи у истој кући, у истој за-*

7 Клајнова терминологија

једници; *сѣанар исѣ зѣраге*; **у– кућанка**⁸ жена укућанин; **укућан –ски, –а, –о** који се односи на укућане: ~ рад, ~ договор; **у– кућанство**, зб. укућани; **у– кућити**, *довести, примићи* у кућу, ~ **се** ући у *шућу* кућу као укућанин; *сѣћи кућу, засновати породицу, окућити се*).

Са префиксом **о–** шест лексема (**о– кућити**, *учинити да ко сѣкне кућу, да набави оно што је потребно за кућу, дом; оженити или удасти кога*; **о– кућавати (се)** *несвр. и уч. према окућити (се)*; **о– кућн –ица** *земљиште око куће, уз кућу; део земљишта и зѣраге које је земљорадничко домаћинство задржавало као приватну својину при стицању у сељачку радну задругу*; **о– кућ –је** *екон.ист. минимум земљорадничког поседа у ужој Србији, који се није могао продати за дугове*; **окућ –ни, –а, –о** који се односи на окућје или окућницу; **о– кућарити (се)** *сврш. в. окућити (се)*).

А са префиксом **рас–** пет лексема (**рас– кућа**, *онај, она што упрочишћује кућу, раскућа, расићник, расићница*; **рас– кућити**, *осиромашити, упрочишћити кућу, дом (рђавим, лошим радом, геобом и сл.)*; **рас– кућавати (се)** *несвр. и уч. / рас– кућивати (се) несвр. према раскућити (се)*; **раскућива –ње**, *л. им. од раскућивати (се)*; **раскућава –ње** *с л. им. од раскућавати (се)*).

Префиксали са префиксима **за–** и **с–** су рећи и РМС бележи 3 лексема са префиксом **за–** (**за– кућни, –а, –о** који је иза куће; **за– кућити**, *сѣћи кућу и оно што је потребно за кућу, сѣћи имање, обогити се*; **за– кућавати** и **за– кућивати** *несврш. и уч. према закућити*) и једну лексему са префиксом **с–** (**с– кућити**, *својим радом створити оно што је потребно за животи за кућу, сѣћи, зарадити, ~ се створити кућу, домаћинство; снабдеи се оним што је за животи потребно*).

Највише је префиксала и ПСТ из категорије именица (23), затим придева (13), глагола (10) и само 1 прилог (*бескућно*), који је настао конверзијом од облика средњег рода придева.

Семантика ових лексема није много продуктивна, односно префикси више модификују значења речи пред којима стоје и или уносе своја предлошка значења (мада нису сви префикси пореклом предлози) или су семантички празни. Семантички је интересантна лексема **покућар**, јер лексема кућар има примарно значење просторије, а секундарно значење је значење особе, али и то значење особе је сасвим другачије него значење лексеме покућар – *кућни слуга*. Такође, лексема **покућарица** има специфично значење (*жена која рејко излази из куће*), а очекивано значење би било женска особа покућар. Ту семантичку реализацију има лексема **покућарка** и тако је доследна употреба мотионаог пара и када се ради о суфиксалној твореници и о ПСТ (кућарац–кућарка и покућарац–покућарка). Лексема **укућанство** реализује значење преко секундарне семантичке реализације именице кућанство, значења: *чланови куће*.

8 У РСАНУ постоји забележена именица кућанка у значењу *чланица, припадница куће, домаћинства, женска особа укућанин*. РМС не бележи ову именицу, али именица укућанка је изведена преко именице кућанка.

Префикси имају и улогу перфектизације глагола и то је и код ових лексема случај. Од несвршеног облика глагола **кућити**, добијени су префиксацијом глаголи свршеног вида: *скућити*, *окућити*, *закућити*, *укућити*, *раскућити*.

6. Закључак.

Лексема *кућа* припада најстаријем лексичком фонду и на путу своје употребе богатила се новим значењима. У образовању полисемантичке структуре ове лексеме активан је само мањи број компонената значења из укупног богатства семантичких црта лексичког значења речи. Свака секундарна семантичка реализација настаје употребом метафоре, метонимије и синегдохе и у почетку функционише само као фигуративан облик основног значења. Изразитијом учесталошћу употребе фигуративна значења прерастају у самостална значења. За боље разумевање лексема са фигуративним значењем важну улогу има контекст. Кућа развија своја значења преко своје функције, као место становања, место где се живи и ради.

Гнездо има око 145 лексема. Именица кућа реализује деривате до трећег степена деривације. Суфиксација је најпродуктивнији начин творбе (укупно 72 лексема: 53 именице, 9 придева, 6 глагола, 4 прилога), затим, префиксација (укупно 47 лексема: 23 именице, 13 придева, 10 глагола и 1 прилог), па композиција (укупно 26 лексема: 20 именица, 4 придева, 1 глагол и 1 прилог). Највећи број лексема је из категорије именица – око 96 (66%), придева је око 26 (18%), глагола 17 (12%) и 6 прилога (4%)⁹.

Искључиво другостепеним дериватима исказане су апстрактне именице и то продуктивним формантима –ост, –ство и већина глаголских именица са продуктивним формантима –ње, –ење.

Именски деривати реализују значења: особе, предмета, именица субјективне оцене, апстрактна значења, моциона значења и значења глаголских именица. Специфична значења су ретка.

Придевски деривати своде се на описне и присвојне придеве. Глаголски деривати изведени су преко два творбена форманта, доследно у систему, преко –аћи, –ићи. Прилошких деривата је мало. Код њих нема праве творбе већ је продуктиван модел настанка поприложавањем облика средњег рода придева.

Један број именица субјективне оцене губи своје деминутивно или аугментативно значење и добија терминолошку вредност или долази до специјализације значења (кућица, кућиште).

Крајњи резултат анализе овог деривационог гнезда је да је творбена продуктивност већа у односу на семантичку. Семантика мотивне речи је најчешће пресудна за семантику деривата, док су суфикси и префикси мо-

⁹ Оријентациони подаци јер све речи са стилским квалификаторима нису ушле у анализу.

дификатори значења. Код сложеница је реализовано, скоро свуда, само примарно значење именице кућа, тако да нема битније семантичке продуктивности. Иако је семантичка продуктивност мања у односу на творбену, ипак није занемарљива.

Литература

1. Бабић, С. (1986) *Творба ријечи у хрватском књижевном језику*, Загреб
2. Белић, А. (1949) *Савремени српскохрватски књижевни језик II део: наука о тражењу речи*, Београд
3. Бугарски, Р. (1995) Један жаргонизовани суфикс: *сх – ак*, *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, XXXVIII/2, 157–167.
4. Гортан – Премк, Д. (1997) *Полисемија и организација лексичкој сис-тема у српском језику*, Институт за српски језик САНУ, Библиотека Јужнословенског филолога, књ. 14
5. Клајн, И. (2002) *Творба речи у савременом српском језику, Део 1: Слањање и префиксација*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства: Институт за српски језик САНУ; Нови Сад: Матица српска
6. Марковић, Р. (1991а) *Лексичке универзалије (на лексици са основним значењем куће и покућства у српскохрватском, енглеском и руском језику)* – необјављен дипломски рад, Београд
7. Марковић, Р. (1991б) Гранање значења речи које означавају кућу и њене делове, *Наш језик*, 29, св. 1–2, 55–77.
8. Радић, П. (1997) О деривационом аспекту лексичког богаћења, *Језик данас*, бр. 1, Нови Сад
9. Радуловић, Ј. (1956) Аугментативно–пејоративна значења неких именица, *Наш језик*, н.с. књ. 8.
10. Скок, П. (1971–1974) *Етимолошки рјечник хрватскога или српскога*, ЈАЗУ, Загреб
11. Станојчић, Ж. и Љ. Поповић (1997) *Граматика српскога језика*, Београд
12. Ћорић, Б. (1983) *Из творбене синонимије српскохрватскога језика*, НССУВД 12/1, Београд

ЧЛАНЦИ И ОГЛЕДИ

О ПЕСМИ »УНУТРАШЊЕ МОРЕ« УРСУЛЕ К. ЛЕ ГВИН

1.

Контекст у коме се песма налази

Песма »Унутрашње море« налази се у роману Урсуле Ле Гвин *Сшално се враћајући кући* који је објављен у оригиналу, тј. на енглеском 1985. године у Америци а на српском 1992. у Београду.¹ Овај роман (Урсалин најобимнији) приказује далеку будућност Америке, и својеврсна је модерна утопија, штавише, врхунски квалитетна утопија, која заслужује неупоредиво више пажње него што јој у овом тексту можемо посветити.²

У трећем издању (1987. године) свог капиталног дела *Анатомија чудесној: критички водич за научну фантастику*, Неил Берон, чувени критичар

1 Ursula K. Le Guin, *Always Coming Home*. Harper & Row, Publishers, New York, 1985, pp. 390–1. Урсула се изјаснила, у једном интервјуу на Интернету, да је ово њена »најизразитије калифорнијска књига« (»This is my most California book«; in: Elisabeth Sherwin – gizmo@dcn.davis.ca.us, »Meet the high priestess of science fiction«, 27th July 1997). Урсула Легвин, *Сшално се враћајући кући*. Предео Александар Б. Недељковић. Поларис, Београд, 1992, 383.

2 Утопијске студије су засебна, богата, у свету веома цењена и негована грана науке о књижевности, оне се предају и на универзитетима, али се тим студијама у Србији, колико знамо, не бави на систематичан начин нико (нити се ико икада бавио, нити постоји катедра или студијска група за то). Додуше, Зорица Ђерговић–Јоксимовић, је априла 1998 на Филолошком факултету у Београду одбранила магистарски рад »Утопија и дистопија у модерном енглеском роману (Олдоус Хаксли, Џорџ Орвел, Ентони Бардис)«; на стр. 32 свог рада поменула је Урсалин роман *Сшално се враћајући кући*; Постоји и Ајдачићев рад о словенским утопијама и антиутопијама. Гледано из Србије, утопијске студије су једно велико, ново, свеже, највећим делом необрађено поље.

и историчар СФ, за овај роман каже да је »фабулозно богато дело, најкомплекснији подухват у имагинарној антропологији икада предузет«³.

Приказано је да су прошле, од нашег времена, десетине и стотине хиљада година, машинска цивилизација је еволуирала у самосталну снагу која иде неким својим путевима, вероватно и истражује свемир, док људска бића живе скромним и природним животом, не користећи много науку нити технику, живе близу тла, близу биљака и животиња. Приказан је народ који се зове Кеш. По много чему Кеши, који живе у Калифорнији (која се више не зове тако; можда су они у долини реке Напа, али ни она се више не зове тако), личе на Индијанце из неких давних векова, само су мирољубивији: нема међу њима бандитизма, скалпирања а ни рата нити других озбиљнијих сукоба, сем у изузетним околностима; Кеши верују да само психопати желе рат. Нема државе нити владе, нема буџета (па ни војног); свако – у овој буквалној примени Волтеровог савета са краја романа *Kangig* – обрађује своју баштицу. Роман је врло обиман, по форми експерименталан, мозаичан, он је својеврсни колаж прича, анегдота, пословица, бајалица, песама, цртежа, има и речник неких битних речи из кешког језика и њихов алфавет, али садржи и животну приповест једне особе, и приказ једне повезане серије драматичних друштвених догађаја, чиме се и квалификује да буде ипак роман а не само конгломерат или колаж материјала из имагинарне антропологије будућности (а било је и таквих тврдњи, и то не без аргумената; дакле, било је озбиљно заснованих оспоравања да је то роман; о томе је на Интернету писао, на пример, Џек Мери – Jack Merry – али се и он саглашава да је то изванредна књига). Кеши нису неписмени, али њихов језик није енглески, а сваких педесетак година спале своје библиотеке (па ће спалити, претпостављамо, и песму »Унутрашње море«) да би могли да пишу поново. Имају комплексну религију–митологију засновану на бајању о »девет кућа природе« и о разним персонификованим биљкама и животињама. Кеши нису ни хришћани ни муслимани нити Јевреји ни будисти нити ма шта томе слично: те вере и те наше поделе су апсолутно заборављене. Кеши су, са становишта данашњих великих организованих религија, пагани.

(Амерички ауторисуклонидаизједначесвојуземљусацелимчовечанством иако не мисле, баш, буквално тако; заправо о остатку човечанства не мисле; на пример, код неких слабих писаца СФ али не код Урсуле, кад падне атомска бомба на Њујорк, испод рушевина се извлачи »последњи живи човек на свету«. У овом случају Кеши су приказани као типични узорак човечанства, а импликација би била, за нас, да у доба Кеша нема више ни Срба, ни Француза, Руса итд, да нема ни Англиканске цркве, ни Српске православне цркве, нити игде на свету икакве цркве или џамије или синагоге, и да су сви народи постали један, светски народ, малобројан, који је целу своју историју забо-

3 Neil Barron, *Anatomy of Wonder, A Critical Guide to Science Fiction, Third Edition*. R. R. Bowker Company, New York, 1987, p. 271.

равио а будућност га не интересује, и који и цело своје писано наслеђе сваким 50 година спали да се не би оптерећивао њиме. Додајмо – народ спокојно спреман да без много гунђања и изумре, ако таква буде судбина.)

За разумевање песме »Унутрашње море« битно је уочити географске промене. Средишњи део данашњих Сједињених Америчких Држава, познат данас као »жукурузни појас« је потонуо (а потонули су и многи приобални делови Калифорније), па су Оклахома, Канзас, Мисури итд. постали морско дно али, плитко; у суштини, Мексички залив се прелио далеко на север, до Стеновитих, канадских, и Апалачијских планина. То је Унутрашње море. (Али, код Урсуле те речи, у другим њеним делима, сугеришу још нешто, наиме, оно што је унутрашње у нама, психу, море наше душе.) Дубина воде у том географском новом америчком Средоземљу је само стотинак или двеста метара. Данашња огромна (укупном површином двапут већа од Јадранског мора) језера, такозвана Велика језера, дакле Ири, Онтарио и друга, отприлике између САД и Канаде, добар су нам пример како би то изгледало, и доказ да су такве ствари могуће. (Тих пет су данас практично слатководна мора, мада се то обично не каже тако.) Било је то, у свету Кеша, мирно потонуће, а не катаклизма; очуване су зграде, друмови, мостови итд. Кешима је добро познато да је некада постојала амбициознија цивилизација, али, њих то напросто не интересује; они и немају градове, него само сеоца сасвим скромних дрвених кућица, веома проређена, разасута по сувим, сунчаним пределима, по прерији и шумицама топле калифорнијске земље. (Тешко можемо замислити да би се њихов друштвени модел одржао да је хладно време. Морали би се другачије организовати. Као што у свом есеју о овом Урсулином роману примећује британска више пута награђивана списатељица и сценаристкиња Гвинет Џонс, »Југ је ... врт у коме нема конфликта између природе и културе; слатко воће пада са грана. ... Феминизирани Утопије ... пуне су топлот југа. ... Деца природе живе без греха, уљуљкана на прсима своје мајке Земље. Југ је место где су мушке вредности доминирања над светом и над другим људима непотребне, и где мекане женске вредности – благост, наклоност, нежност – могу бујно да цветају. ... Феминистички писци усвајају једну прастару традицију, по којој су »жена« и пејзаж једно исто. То је заводљива идеја.«⁴) Код њих је вечито лето и вечити распуст, годишњи одмор заувек, и они једноставно живе, као што живе и препелице и лептири у полу–осушеној трави и жбуњу око њих: без икаквих амбиција, промена, прогреса или назадовања, без страха и без неке посебне наде. Они, просто, јесу. Код њих је матријархат, победила је (наводно) женска визија живота, и само понеки мушкарац понекад покушава да нешто мудрује или да укључи компјутер, али то му је сасвим бесциљно, безазлено и узалудно, као што жене (наводно) и желе да буде. Кеша су као трава: расту и живе

4 Gwyneth Jones, <http://homepage.ntlworld.com/gwynethann/LeGuin.htm>, text 20: »No Man's Land: Feminised Landscapes in the Utopian Fiction Of Ursula Le Guin«, www.boldasloveco.uk

и умиру и остају кроз векове исти. Њима је добро, не питају која је година нити век нити колико је сати, јер њима баш ништа од тога не зависи, али они ипак знају да смо некад постојали и ми.

Ако Ничеову прослављену тврдњу да је човек конопац разапет између животиње и натчовека заменимо кудикамо научнијом, вероватно и истинитијом тврдњом, да је човек конопац разапет између животиње и будуће независне машинске цивилизације интелегентних компјутера, сагледаћемо Кеше и све њихове савременике као последњи остатак тог конопца, канапчић такорећи, остављен, са поштовањем, да мирује у трави, чист и бескористан.

Географско потонуће тла овде има и једну моралну димензију. Писци утопија су често »варали« на тај начин што су свом друштвеном моделу приписивали и изузетно добру климу и повољне географске и геолошке околности: острво вечитог лета, изванредно родно и плодно, без заразних болести, до кога ниједан непријатељ не може стићи, а на коме на све стране леже лако доступна природна богатства, злато, итд. (Наравно да би у таквим околностима и много који други друштвени модел боље успевао!) Урсула је у овом роману учинила нешто слично али инверзно, употребила је један геолошки процес великих размера (тоњење једног континента) као оружје против друштвеног модела који се њој не допада, наиме, против »мушке«, наоружане, интензивне, индустријске и тржишне цивилизације.

Наравно, знајући муњевиту предузимљивост приватних тржишних привредника, могли бисмо очекивати да се они преселе, са својим фабрикама, у брда; било би им довољно двадесетак или тридесет година, а тоњење тла је можда било и много спорије. Али ту Ле Гвин уводи своје свесне компјутере, у суштини роботску машинску цивилизацију, на коју преноси све научне и индустријске задатке: људи нису преселили фабрике јер људи их више и немају. Роботи раде и мисле, роботи контролишу и вероватно штите планету, али не желе да се појављују пред својим угледним, поштованим, али интелектуално инфериорним прецима, људским бићима; а Кешима су сви роботи и све остале машине, скупа, познати само као »Град«, што је својеврсна колективна именица, иако се тај Град не налази ни на ком одређеном месту на планети Земљи него на много скривених или полу–скривених места по мало. Зато нема никаквих људских индустријских објеката, ни у брдима ни ма где. Можемо замислити (мада тога у роману нема) наоружане флоте хипер–интелигентних роботских истраживачких бродова како се отискују ка далеким звезданим дестинацијама, док људи седе у својим баштицама на Земљи и натенане гледају како расте зелена салата, како расте лук, како дозрева парадајз, јер немају шта нити би умели и хтели шта друго да раде. Као и многа друга имагинарна утопијска егалитарна друштва, и ово у суштини има пресудну подршку споља. Али, наравно, и робија и лудница и концентрациони логор имају пресудну подршку споља, наиме то су места споља финансирана и споља организована, а то нам нешто говори о утопијском друштвеном моделу као неслободном и неспособном за самостални живот,

због чега и јесте утопија а није остварен. Кешко друштво је на свој начин тоталитарно.

Градови на које се песма односи могли би бити Хјустон, Далас, Оклахома Сити и слични. Као што смо напоменули, са становишта науке, дакле по нашем најбољем данашњем научном знању, апсолутно је могуће да се такво геолошко потонуће деси; немојмо заборавити да су сипе и рибе пливале кроз простор данашњих станова Новог Београда и Новог Сада, пре само око 600.000 година – људска бића су тада већ увелико постојала, и вероватно се кретала баш и по брду данас званом Калемегдан – а онда је Панонско море отишло. (Због тога је толико песка на Новом Београду, испод врло танког слоја хумуса: ту је донедавно био морски плићак. Ви и данас у песку Новог Београда, где је надморска висина само око седамдесет метара, можете наћи морску шкољку.) И Европа је, дакле, донедавно имала своје Унутрашње море, Панонско, које би се итекако могло и вратити, ако би терен Средње Европе утонуо за стотинак метара. И велики део Аустралије (средишњи) неколико пута је био плитко и равно морско дно, па се издизао; постоји научна индикација да је живот на Земљи зачет баш тамо. Урсулина геолошка визија, дакле, није ни у каквој свађи са науком. Осим тога, са становишта науке, и социјални и цивилизацијски развој предсказан у роману *Штало се враћајући кући* савршено је могућ; овај роман је приказ једне сасвим могуће далеке будућности. Из тих разлога ово дело, жанровски, није фантазија, него је такозвана тврда научна фантастика, енгл. hard SF.

Кешке речи »хејима« и »Синшан« означавају, отприлике, једно сеоце.

2

Текст песме

THE INLAND SEA

Spoken as a teaching in the Serpentine heyimas of Sinshan by Mica

All there under the water are cities, the old cities.

*All the bottom of the sea there is roads and houses,
streets and houses.*

*Under the mud in the dark of the sea there
books are, bones are.*

*All those old souls are under the sea there,
under the water, in the mud,
in the old cities in the dark.*

There are too many souls there.

*Look out if you go by the edge of the sea,
if you go on a boat on the Inland Sea
over the old cities.*

You can see the souls of the old dead like cold fire in the water.

*They will take any body, the luminifera, the jellyfish, the sandfleas,
those old souls.*

Any body they can get.

*They swim through their windows, they drift down their roads,
in the mud in the dark of the sea.*

They rise through the water to sunlight, hungry for birth.

*Look out for the sea-foam, young woman,
look out for the sand-fleas!*

*You might find an old soul in your womb,
an old soul, a new person.*

*There aren't enough people for all the old souls,
hopping like sandfleas.
Their lives were the sea-waves, their souls are the sea-foam,
foam-lines on brown sand,
there and not there.*

Препев на српски

УНУТРАШЊЕ МОРЕ

Говорио Лискун, као наставно градиво у хејимама Серпентине у Синшану.

*Свуда тамо исјод те слане воде прагови су,
прагови сјајари.*

*Свуда тамо исјод тој мора сјајанови су,
и мртви сјајанари.*

*Скелети су њихови у мраку, на дну,
исјод блаја.*

*Њихове куће, књије, зигови, прозори
и вратија.*

Превише тамо има мртвих душа.

Ко изађе на жало шoи мора, или њо њему
зайлови

нека се причува, можда ја лови
нека душа.

У води изгледају као хладне искре ши сџари
духови.

Из блаша излазе, из мрака, из својих сџвари,
сџрујање их носи
кроз њошoљене собе, сџеиенишиа, изнад улица
и раскршћа.

У њошрају за ма каквим, било чијим шелом
крену

добра им је и морска звезда, њешчани рачић,
луминифера,

кроз воду се дижу, ма каквој рођења
очајнички глагне,

а најрадије улазе у леју, младу
жену.

Ти, ако си шаква, њогледај, осмошри на обали
шравуљину и њену,

крабе, њешчане буве, црве, јежеве,
медузе,

шo можда њузе ка шеби ушoљене душе, смерне,
ка швојој ушроби.

Да се зачну у њој као нове особе, а да остџану исџе,
до шoа је њима сџало.

Њихови живоши били су као шаласи
давних океана

сад су ши, и нису ши, а ши, млада,
пријази мало.

3.

Анализа: Урсулине утопљене душе

3–а версификација

Енглески оригинал има 43 стиха, а српски препев 45 стихова (неки су од само по једне речи); преводилац био је за нијансу опширнији. Лако се види да је српски преводилац више волео риму и версификацију уопште, али то не значи да у оригиналу версификације и риме нема. Песникиња, која је прослављена као врхунски мајстор прозе, стила, језика, овде је хотимично одступила од енглеске граматике («**All the bottom... there is roads and houses ...**

books are, bones are») али је тиме нешто и постигла, вратила је неко сурово спартанско или индијанско достојанство глаголу »бити« као главном а не помоћном. Они који су навикли на енглески језик можда неће одмах ни приметити, а кад приметите, тешко ће поверовати, али, у овој песми глагол »бити« није ни један једини пут употребљен као помоћни! (Као што би било на пример »**We are going home**«.) Употребљен је укупно 11 пута (четири **is** и седам **are**) и свих једанаест пута као главни. Ово је у јаком дослуху са чињеницом да се песма састоји од деветнаест клауза (11 простих реченица и 4 реченице сложене од по две клаузе), а само једна једина од тих деветнаест је у прошлом времену (последња строфа, **Their lives were**), три су у императиву (све три почињу са **Look out**, »припази«, али то је позив на пажњу, на стање будне пажње, а не заправо на чињење нечега; иако је то формално граматички императив он упућује на статичност, а не наређује никакву активност; има емотивну боју садашњег времена, »сада пажљива буди«), а једна клауза би се могла схватити као будуће време (**They will**), али заправо показује једну трајну склоност (»узеће они свако тело, кад год могу«) па и то доприноси превласти презента. Кеша и живе у вечитом презенту. Реченице–строфе су једноставно, грубо исклесане, оне углавном само констатују: ово јесте, оно јесте. Нема великог слова на почетку сваког стиха; таква софистикација била би противна духу ове песме. Нема много приметне версификације, па ипак, дозивају се многе асонанце и алитерације, три клаузе почињу са **All**, три са **They**, две почињу а четири се завршавају са **there**, двапут су поновљени парови почетака **Look out ... You**. (После трећег **look out** нема **you**.) Ако је истина оно што неки кажу, да је типична женска реченица »Где је моје дете?« (садашње време, телесност, материјалност, присуство, жеља да се буде близу вољеног бића, емотивност; док би типичне мушке реченице – по мишљењу неких – биле »Како ово ради? Шта има унутра, и шта има тамо иза? Шта ће бити сутра?«) онда је ова песма врло женска.

3–6 садржина

У овој песми душе су више литерарна конвенција, него научни концепт, због чега песма донекле излази из оквира тврде научне фантастике и прелази, делимично, у други жанр, фантазију. Приказано је да душе данашњих Американаца, којих има око 280 милиона, и душе њихових потомака из неколико хиљада година које су пред нама (вероватно генерације бројније од ових сада) напросто не могу да се реализују у телима Кеша, којих има само неколико хиљада. Утопљене душе (и мушкараца, и жена; али ипак стичемо утисак да се ту мисли претежно на мушкараце, због начина како прилазе плодности жена) су у води, у блату, а младе жене су на обали и у чамцима. Научна је истина да је у води, већ после стотинак метара дубине, вечити мркли мрак, сунце не пробија дубље од тога, зато тамо и не функционише хлорофилни циклус зелених биљака, дакле помињање (у песми) мрака на дну је реалистично. Пешчана бува (позната и под прикладнијим називом пешчани

скакавац, енгл. **sandhopper**, али »бува« звучи ситније, безначајније) је врста животиње, то је ситан (око 10 милиметара) морски приобални љускар, латински **Talitrus saltator**, који ноћу скакуће по песку и шљунку тражећи органске остатке којима би се нахранио; поента је, да стварно постоји, дакле и то је реалистично. Жена, и то млада, приказана је у песми као прибежиште, лука, или морски залив где се може остварити реинкарнација, као даватељица најдрагоценије ствари на свету, наиме, живота самог; али приказана је пре свега као велика, као *већа*, док мушкарац (душа), мали као парамецијум, радиоларија или пешчана бува на сланој обали (што би био пресрећан да постане: ма шта од тога), понизно пузи ка њој, ка њеној материци. Феминистички постављен однос снага, заиста.

На једном дубљем нивоу, утопљене душе нису само појединци, оне су један колективитет, једна нација или цивилизација. Једног далеког дана, кад садашња америчка цивилизација буде прошлост, и то давна прошлост, неке будуће Индијанце ће можда дозивати (у једном преносном смислу, психолошком и културолошком, дозивати) те утопљене душе. Можда би и многе од тих душа, па и оне Владислава Петковића Диса, желеле да устану из блата, кроз воду, до сунца. То се не мора буквално схватити као реинкарнација, улазак у неко друго тело, а ни као хришћанско васкрсење, оно које је Исус обећао верницима.

Да ли ће се ико икад *стварно* возити чамцем по мирном новом Средоземном мору Америке, и премишљати неке такве мисли? То је могуће, могло би да се деси, није противно нашим научним сазнањима, само се још није десило, а кад то знамо отвара нам се приступ у научнофантастичну лепоту ове песме; јер на ту дивну, спокојну и сетну а *научно моћућу* пловидбу изнад једног потонулог света, изнад потопљене Америке далеке будућности, може вас повести само овај жанр.

СЕГМЕНТИ МИЉКОВИЋЕВЕ ИМПЛИЦИТНЕ ПОЕТИКЕ У »БАЛАДИ ОХРИДСКИМ ТРУБАДУРИМА«

Чувајући своју »провидност« само за посвећене, »за оне који виде«, Миљковићев песнички свет је оживео »вербалну јаву«, ослободио заумност језика, створивши синтезу симболистичке алхемије речи и надреалистичког тока свести. »Како затим песму учинити независном од онога изван ње, како се ослободити онога од чега се пошло?«¹ Смисао поезије је у спознаји њеног бића. Патос стваралаштва доживљава потпуни препород, а једна од његових супстанцијалних одлика је инверзија поезије и имплицитне поетике. *Балада охридским трубадурима* представља синтезу противречних тражења logos–а у поезији, од скептицизма до потпуног веровања у њену божанску природу и зато се не може говорити само о »варирању истих песничких идеја«², већ и о недоречености, постепеном одгонетању и парадоксалности.

У понављању космогонијског почетка – у откривању *Physis*–а речи, песник је ближи Богу, обраћајући се мудрости³ у пророчком надахнућу:

*Мудрости, неискусно свићу зоре,
на обичне речи више немам право.*

У пророчком заносу (»моје се срце гаси, очи горе«) субјекат Речју постиже хармонију са космосом. »Онеобичавањем« поређења звезда са метафорама, песник постаје Демијург вербалне јаве. »Охридски трубадури«, у поетс-

1. Бранко Миљковић, *Расветљавање Танасија Младеновића*, Сабрана дела, 4, »Градина«, Ниш, 1972, 65.

2. Петар Цацић, *Бранко Миљковић или неукроћива реч*, Просвета Београд, 1965, 52.

3. У трећој строфи песник се обраћа људској »мудрости« стихом: »Мудрости, јачи ће први посустати«, тако да су прва и трећа строфа у међусобном контрасту.

ком преображају света постају »мудри старци«, алхемичари речи. »Балада« је њима посвећена, али »песма и наслов певају свако за себе«:

*Певајше, дивни старци, док над лавом
расијркавају се звезде као метафоре.*

Песнику, надахнутом божанском искром, даривано је сећање на време пре пада у долину суза:

Упамти тај пад у животи као доказ твој жару.

Идеја дуализма има дубоке корене у нашој књижевности. Споменућу само Његошеву *Лучу Микрокозму* и Дисову »Тамницу«, чији је утицај Миљковић имплицитно споменуо у циклусу *Седам мртвих песника*⁴.

У *Лучи Микрокозми* божанска искра води песника, окупаног у реци сећања, метафизичким просторима вечите борбе добра и зла.

*Он се сећа своје прве славе (...)
Мном се сећаш шта си изгубио (...)
Тражиш узрок своја паденија.*

Сећање на Адамову прву славу је благослов и проклетство. Песник остаје заробљен у свету стварног, немоћно упирући поглед ка небу.

Стихом »Упамти тај пад у живот као доказ твој жару«, Миљковић парафразира стихове Дисове *Тамнице*:

*То је онај животи где сам пао и ја
с невиних даљина, са очима звезда*

Ове Дисове стихове Миљковић поима као формулу у којој су сажете најзначајније идеје филозофије егзистенцијализма које су пресудно утицале на песнике друге половине XX века.

Враћајући се из пророчког заноса, постаје свестан људске немоћи у спознаји вечних тајни, које остају несагледиве нашем умном оку, свестан пролазности »материје у царству гњилости«⁵:

4 Циклус *Седам мртвих песника* у збирци *Узалуд је будим* представља Миљковићево виђење историје југословенске књижевности од раног романтизма (Бранко Радичевић), зрелог романтизма (Петар II Петровић Његош, Лаза Костић), симболизма (Владислав Петковић – Дис, Тин Ујевић), до модернизма (Момчило Настасијевић и Иван Горан Ковачић). Са становишта неосимболизма Миљковић, развијеним критичким духом алудира, варира, полемише са најпознатијим стиховима својих великих претходника.

5 Његошев стих из *Луче Микрокозме*

*што је високо, ишчезне,
што је ниско, иштрули.*

Не спознавши магију речи, у стиху »сунце је реч која не уме да сија« он пева о идеји агностицизма поезије, посебно заступљене у његовој последњој збирци »Порекло наде«:

*Реци ми нешто што је шума
Реци ми нешто што је море
Ко зна шта је то што треба рећи
Бос и јорак пошучаш се од речи до речи.*

Ова мисао је песников пад, али он ипак не посустаје на путу ка неостварљивом идеалу чисте идеје.

У следећим стиховима су успостављени односи доминантних симбола Миљковићеве поезије:

*Птицо, довешћу те до речи. Ал враћи
позајмљени пламен, пеео не хули.*

Птица је симбол трансценденције:

*Мало живота збиља полетело
с наших бескрилних попутих рамена.*

Она »позајмљеним пламеном« еманира чисту идеју, али се не сме заборавити њена предметност, јер »пепео је последица очишћења што га је извршила ватра«. Песник не дозива ватру да би укротио неукротиву реч, већ да би ватром спознао део њеног бића.

Доминантни симболи Миљковићеве поезије су цикличне природе, универзализовани »местима општости«: Феникс: рађање из пепела–повратак у пепео; Хераклитова »вечито жива Ватра«; Пепео – Свети пепео: пепео као симбол пролазности и напакон као однос: не–биће – празнина– биће.

Поезија се не ствара »савешћу« (разумом), већ »празнином што пева«. Празнина, идентификована са не–бићем, помаже да се наслути биће. Празнина је негација просторне и временске категорије, па према томе и негација »мишљења у сликама« »Градити значи борити се с празнином (...), испунити празнину речима. Негирати ништавило јер га једино језик може претворити у неништавило. Али језик – Логос, једина негација ништавила, будући жива твар, има своје постојање ван нашега«⁶. Појам празнине је један од вишезначнијих појмова у симболистичкој поетици. С друге стране, може се тумачити као есенција идеје бесконачности, која бива приказана

6 Милица Николић, *Руске поетске теме*, Нолит, Београд, 1972, 83.

(Миљковићев израз – »испуњена«) речима као медијумима сликовног представљања »ограничавајући се« и удаљујући се при том од своје супстанцијалности. Тако празнина постаје »најапстрактнији« симбол (уз условну употребу овог парадокса због саме природе симбола као знака у коме долази до метафизичког споја чулног и надчулног).

Како ирационалним спознати Логос? »Треба дефинисати ватру« (»Критика метафоре«), јер »у глави постоји само једна једина реч« која остаје неизговорена, непојамна и због песникове људске немоћи бива замењена речима – »крадљивцима визија« које »једна другу измишљају и на зло наводе« (»Беда поезије«) – орловима који »кљују« песника. Ова поетска слика представља трансформацију мита о Прометеју:

*Крадљивци визија,
орлови изнушра кљују ме*

Тако песник постаје самомучитељ:

Ја стојим прикован за стену која не постоји

У трећој строфи Миљковић интерферира прометејски и одисејски мит:

*Само нишкови знају шта је поезија
крадљивци ваише, нимало умиљати,
везани за јарбол лађе коју праши
подводна песма јавом ојаснија.*

Песници су ниткови јер »треба бити чист, па не знати ни једну реч«. У надраелистичком– асоцијативном току свести, слике се ређају брже од поимања њихових сегмената, али при том, стварајући интегралну целину у виду мозаика. Речи – »орлови« се преображавају у речи – »сирене« које маме чаробном мелодијом са пута трагања за апсолутом. Песник – Одисеј им мора одолети, али их и чути да би спознао њихову варљиву природу.

Кулминација поетског надахнућа је орфејска поезија:

И ево сад пева прииштомљени пакао

У тренутку варљиве победе над смрћу, Орфеј, приближавајући се божанском принципу, успева да умилостави пакао, али његова људска природа (пошто се окренуо за сенком Еуридике) надвладава његов божански дар. Поезија остаје само нада и утеха у безизгледној борби⁷ са смрћу:

7. Славећи поезију, Миљковић стихом »ал нико осим нас неће имати снагу која се славујима удвара« контрастира парафразу Ничеове борбе и закљичања у *Заратустри*: »Кад мастило сазре у крв«

Смртоносан је животи, ал смрти одолева

У опевању чежње за мртвом Еуридиком («Исто је певати и умирати») идентификовањем принципа стварања и преласка у ништавило затвара се космолошки круг.

У интерференцији прераде митова о Орфеју, Прометеју и Одисеју треба имати у виду да се слика подстицаја, утицаја и узора не може искристалисати у модерној поезији и да је интертекстуалност постала једна од њених супстанцијалних одлика.

Проучаваоци Миљковићевог дела покушавају да наслуте смисао неукротиве речи, лутајући лавиринтима противречних идеја једног од највећих читалаца двадесетог века, јер »нико не сумња у реч коју ниси рекао«. А смисао и јесте у тој неизговореној речи, о којој је Бранко певао, ужаснут просторима.

ДВА ОЛИМПСКА ПОРТРЕТА

Сви богови у оквиру грчког пантеона углавном су приказивани уз четири атрибута: ономастике (имена, надимка, епитета), ствари, животиње и биљке. Хомерови богови поред четири наведене карактеристике, су и просторно одређени и једноставно је замислити њихове ликове. Захваљујући слободи приказа као једној од главних одлика хеленске религије, Хомер ће кроз своје епове постепено обликовати занимљиве портрете олимписких богова који нам и данас говоре понешто о њима.

Зевс и Хера

Зевс, Див (*divus*, *лат.* – *ведро небо*) је име врховног бога. Он, као основни космотворни принцип, представља спој супротности. Зевс је, истовремено, господар ведрога неба али и бог муња и громава. Симболизује оца свих богова. Његове свете животиње су бели бик и орао а биљка–храст.

Кроз своје атрибуте открива се као заштитник институције гостопримства, заклетве, полиса.

Хера, господарица неба, заштитница брака. Њена света животиња је крава, биљка – нар, а предмети дијадема, скиптар и штит.

Неке њихове аспекте Хомер ће нам постепено откривати у својим еповима. У оба ова епа Зевс је врховни бог који управља догађајима и све се дешава по његовој наредби, што је видљиво већ из првих стихова *Илијаде*: »– и тако се Дивова воља вршила«. Приликом појаве Зевса сви остали богови устају (Ил. I, 533–535). Зевсова моћ је неприкосновена међу боговима и људима, али остаје стално отворено питање судбине и њене улоге у људском и божанском свету. Она се каткад јавља као врховни принцип изван Зевса и осталих богова. У *Илијади* Зевс усмерава догађаје по вољи судбине и брине

се да нико од богова или смртника не прекорачи њене границе. Зевсове намере нису на самом почетку јасно назначене, Хомер нам их постепено открива. По мишљењу Г.С.Кирка тим генијалним одлагањем Дивове воље употпуњује се неизвесност читавог епа и основног заплета. Хера се у свему противи Зевсу и све божанске скупштине протичу у њиховим међусобним расправама и надмудривањима. Кроз слику божанске скупштине Хомер нам даје занимљив, фарсичан приказ гозбе богова коју опслужује Хефест а Аполон и музе увесељавају својом песмом. Див је на рачун старе услуге спреман да помогне Тетиди да одбрани част њеног сина Ахилеја. Интересантан је Хомеров приказ врховног бога кога мучи несаница јер смишља најбољи начин како би Ахилеју одао пошту. Тако ће Зевс послати Агамемнону лажни подстицај, »варљиви сан«, у којем га саветује да нападне Тројанце и коначно оконча рат. У оваквој појави варљивог сна сусрешћемо се са првом божанском преваром послатом људима која је само најважнија каснијих бројних божанских поигравања са смртницима у разним измењеним облицима и лажним порукама. Тако почиње Дивова освета Агамемнону и Ахејцима због увреде нанете Ахилеју. Ове заслепљености, директно послате од врховног бога, Агамемнон ће постати свестан тек при крају пева када установи да је био заваран вољом Дива, Ериније и судбине, тврдећи да му је Зевс помутио разум (Ил. XIX, 87. 147).

Херин гнев према Тројанцима, на следећој скупштини богова, изненађује и самог Дива. Њена озлојеђеност је толика да она дозвољава Зевсу слободу да када му се прохте сравни са земљом њој омиљене градове Спарту, Арг и Микену у замену за Троју (Ил. IV, 52). Стварни разлог Хериног гнева, који је повукао и срџбе осталих богова, спознајемо тек на самом крају епа (Ил. XXIV, 25–30). Наиме, Хомер нам пружа мит о Парису, који је Афродиту прогласио најлепшом међу богињама и као награду добио најлепшу међу смртницама – Хелену, али је таква његова одлука изазвала Херин и Атенин гнев. Тај мит, који Хомер с разлогом ставља на крај пева, говори нам да се у позадини читавог тројанског сукоба ипак скрива божански, а не људски гнев. У сцени у којој је Хера приморана да на својим колима напусти Олимп и умеша се у борбу њена срџба достиже врхунац, ослобађајући се кроз заглушујући ратни поклич који је, по Хомеру, раван заједничком узвику педесеторице смртника. Тако она у лику Стентора, Ахејског јунака, подстакне своје штићенике на одлучујућу борбу (Ил. V, 710 – 790).

После бројних ратних обрачуна, што људских што божанских, Зевс коначно успоставља некакву барем привидну равнотежу тако што на следећем скупу забрањује боговима даље мешање у сукобе (Ил. VIII, 1–50). Затим се, после такве одлуке, повлачи на гору Иду решен да посматра ратна збивања. Тако у сценама премеравања судбина видимо истог тог Дива који се труди да одржи равнотежу и поредак. Зевс у VIII певању узима сунчану тј. златну, небеску вагу и мери судбине (Ил. VIII, 66–67). Ова Хомерова сцена ушла је у каснију европску епiku као стални елемент описа окршаја. Он овде представља Зевса као »трговца«, као судију. Див поставља две кере, демонска

бића које са собом носе зло и смрт. Једна од њих је намењена Данајцима, друга Тројанцима. Зевс поравнава а затим пушта вагу и у том моменту се тројанска судбина диже ка небу а данајска пада до земље. Спуштени тас симболизује ахејске губитке и поразе у предстојећим биткама све до следећег мерења судбина када ће ова сцена бити још упечатљивија, а судбина ће се преокренути у корист Данајаца. Значења ова два таса ваге биће продубљена у сцени у којој Див мери судбине Ахилеја и Хектора. Хекторова судбина нагиње Хаду, светли Аполон га напушта, док се Ахилејев тас подиже ка небу и уз њега остаје »светлоока Атина« (Ил. XXII, 209–214). Ове сцене нам предочавају да сваки град, јунак, читаве војске имају своје судбине. У Хомеровом приказу судбина није оличена, она није божанство већ некакав свеопшти принцип. Понекад се чини да су сва дешавања судбински већ одређена и да остаје само да се одреди начин како ће се догађаји одиграти о чему се старају богови под Дивовим надзором. Можемо закључити да су богови у служби удеса али то ни у ком случају не укида божанску хијерархију. Зевс је врховни бог који води рачуна да се нико противно судбини не умеша у догађања у борбама. Ако овако схватимо садејство судбине и богова онда се неизоставно примећује песимизам у Хомеровом виђењу смртника. Као што људи упркос судбини непрестано покушавају да прекораче своје могућности тако ни богови неће увек бити у сагласности, хармонији са истом том судбином. Чини се да сви покушавају да је на тренутке забораве, запоставе, али то је наравно немогуће. Тако ће Хера покушати да се успротиви одлуци судбине и Зевса као њеног заштитника па ће од Посејдона захтевати да се умеша у борбу на шта ће јој овај, свестан Дивове надмоћи, одговорити:

*»Не бих желео ја да са Дивом Кроновим сином
ми се остали бози боримо, јер многа је јачи.«
(Ил. VIII, 210, 211)*

Хера се неће повући пред Зевсом све док се сама не увери у узалудност борбе због обичних смртника:

*»Ах, епидоноши Диву, о ћерко допустити нећу
више да се ради смртника бијемо с Дивом.«
(Ил. VIII, 426, 427)*

Зевс затим само потврђује своју већ раније донету одлуку да ће Тројанци напредовати све док се Ахилеј не умеша у борбу и против тога ниједан бог не сме устати:

*»Пресуда што је божанска, за штовоју не марим срдјбу«
(Ил. VIII, 477)*

Занимљив је приказ гневних богова који седе на Олимпу немоћни да помогну својим љубимцима. Њихову срцбу према Тројанцима Зевс је само распламсао забраном учествовања у ратним збивањима (Ил. XI, 75–83).

Хомер ће у XIV певању *Илијаде* развити мотив свете свадбе врховних божански бића. Хера се у једном моменту служи лукавством и од Афродите тражи »жудњу и љубав« уз помоћ које заводи Зевса а потом га заваара пославши му сан. Интересантно је Хомерово схватање сна као привремене смрти :

»Ту се нађе са Сном, са браћом рођеним Смртии«
(Ил. XIV, 231)

Овако Хера привремено одваја Зевса од дешавања под Тројом и захваљујући добро изведеном лукавству Ахејци напредују. Анализирајући ову сцену постаје нам јасно да је у Хомеровом божанском свету тешко успоставити некаква неприкосновена правила јер, како видимо, чак и врховни бог може бити заваран, у овом случају успаван. Уснули бог, на тренутак одвојен од свих догађања, представља невероватну, чудесну сцену, коју је само Хомер у стању да у потпуности дочара. Када говоримо о таквим чудесним сценама које су данашњем читаоцу невероватне и на неки начин недоследне не можемо а да не поменемо Зевсово колебање када се његов син Сарпедон нађе у окршају са Патроклом. Див је у својој ранијој одлуци већ нагласио да ће Патрокло погубити Сарпедона али кад то треба и да се догоди пред његовим очима он се премишља. Овде је Хомер покушао да нагласи да богови могу имати трагично искуство пре свега у сусрету са људским светом. Сарпедон је смртник коме је већ додељена, припремљена судбина и то Зевс не може да измени. Чини се да је Хомер у овој сцени на неки начин заменио улоге Зевсу и Хери, која ће по први пут доћи у ситуацију да опомене Зевса и да га спречи да поступи противно судбини и тако сачува какав такав поредак (Ил. XVI, 441–443). Хера наводи два разлога која спутавају Дива. Први, зато што је такав поступак противан судбини а други да би се у том случају и остали богови угледали на њега и пошли под Троју да спасу своје многобројне синове. Овде је нарочито интересантна слика ожалашћеног, огорченог, готово немоћног врховног бога, који од туге лије из облака »крваве капље«. Потреба да се помогне појединцу носи са собом свирепост према свима онима који се налазе са супротне стране. Колико нас у неким тренуцима може погодити божија суровост, толико нас понекад може дирнути њихова брига за појединца. У даљем развоју догађаја чини нам се занимљив Зевсов однос према тројанском јунаку Хектору. Див повремено охрабри и надахне Хектора неизрецивом снагом која подиже камене громаде и разваљује ахејски бедем (Ил. XXII, 448), с друге стране кад му је то потребно он »уметне у Хектора плашљиво срце«, и нагна га да бежи (Ил. XVI, 657). Ту Зевсову игру препознајемо у следећим стиховима:

»Неіо јача је воља у Дива неіо у људи
ше и храбра наіна у бежање борца, лако«
(Ил. XXII, 688, 689)

Пошто је сигуран да се Ахилеј коначно умешао у борбу Зевс поново оку-
пља богове и изражава своју бојазан да би Ахилеј могао преко удеса превре-
мено да разори зидове Троје. Наређује Олимпљанима да се поново умешају
у борбу и помогну својим љубимцима (Ил. XX, 20–31). Дивова сумња је са-
свим оправдана јер се Ахилеј понаша као неко ко у својој срцби и освето-
љубивости ремети чист и свети, природни ток ствари. Када се богови по-
ново умешају у бој, битка под Тројом доживљава врунац и бива праћена
окршајем у божанском свету. Приказ узајамних борби богова је фарсичан.
Они су бесмртни и сваки сукоб је претворен у лакрдију. Не могу наудити
једни другима. Сукоб између Хере и Атене само унижава те божанске лик-
ове када постане налик некаквој дечијој игри. Хера узима Артемидин лук и
удара је њиме по ушима. Борба богова није стварна она је привид, имитаци-
ја стварне, људске трагичне егзистенције.

У *Одисеји* Зевс је приказан као сасвим непрокосновено божанство које на
већима износи некакве свеважеће ставове којих се остали богови придржавају.
Див ће се јавити на самом почетку спева, у већу, када буде одлучено да се
Одисеј врати на Итаку. Свет какав је приказан у *Одисеји* допушта овакву
констатацују али ако се сетимо ратног хаоса који прати *Илијаду* видимо да
је ово тврђење ипак тешко применљиво и само наводи на закључак да све у
»крилу богова лежи« (Од. XVI, 129). У *Одисеји* Хомер нам представља Зев-
са у улози заштитника:

»Госіе, није іправо, ма сііііо и ірђи од ішебе,
іосіа іпрезреііи коіа, јер іпросјаци сви су од Дива
и сви сііраници«
(Од. XIV, 56–58)

Зевс је и у *Илијади* бог који све надзире и труди се да се ништа не дешава
преко судбине, с тим што што је такву његову улогу било лакше приказа-
ти, као доследну, у *Одисеји* која прати судбину једног јунака. У овом епу
измењено је схватање норми људског понашања. Грађа *Одисеје* допушта
та нова сватања а приказ рата у *Илијади* – не. Приказ јединственог мора-
ла уништио би ратно обилје. У рату се приказују најсуровије и најсвирепи-
је људске, али и божанске стране. У Одисеји нема више ратне самовоље и
ратничког лудила. Праведни божански космос је могуће успоставити само
у мирнодопским условима. Ратни свет значи повратак у првобитни хаос. Је-
дино потпуно трансцедентни богови могу остати до краја изоловани, чисти.
Овакви умешани богови у људска збивања морају се показати као аморал-
ни, јер је и сам људски свет такав.

НАСТАВА

TOWARDS ESSAY WRITING

Introduction to writing

In the process of second language acquisition learners are confronted with acquiring different skills, to obtain a successful performance of this target language. Among these skills, relevant in language learning, writing plays a vital role. As in speaking, writing is an affirmation of the ability to use the language. This skill shows the learner's knowledge of grammatical rules and his/her ability to perform and use the language for communicative purposes.

Writing – putting our thoughts on paper! This saying is very common, familiar and at the first glance, extremely simple. However profundity and difficulty of this process lies in the very first phase. In fact, if we consider the primary particles that will eventually be transformed into a written composition of specific style, we will see that in that first phase we are faced with chaos. That existing chaos in our head consists of numerous rules and elements of the target language and certain strain and will are what is necessary to create order and produce a successful composition. It is in the power of the teachers, as guides, to create in students a positive learning attitude so that they can acquire this knowledge of skills. The role of a teacher or a lecturer is, if not the most, then at least second most significant aspect of language acquisition.

Provided that students have adequate teaching and guidance, another, maybe most decisive aspect of language learning is the program realized by the teaching curriculum. If that program enables sufficient and equal exposure of learners to all the skills this process consists of, we can be quite sure that proper, and successful acquisition will take place. Nevertheless there may be inequality in the exercises devoted to each skill of reading, writing, listening and speaking.

Unfortunately the teaching curriculum in secondary education programs seriously lacks the emphasis on writing essays, when the subject of English language is concerned. This insufficient presence of essay writing in the teaching program is not of such great significance at that stage. However, having decided to continue their education in the field of this foreign language, students face great challenges at university. They are confronted with extreme difficulty in producing written compositions at the academic level. The errors/mistakes common to their written work range from basic concepts of essay construction, through grammatical ones, and all the way to inadequate styles of writing. These errors as presented above have also been assembled in order of their importance.

Common errors

Allow us primarily to reflect on the essence of **essay development**. Not being able to practice the construction of essays, these students are unfamiliar with the division among the major parts of the essay. That simple division into an introduction, body and conclusion represents a great challenge to them. Setting aside the enormous number of rules that they must constantly keep on their mind as they write, this organization of ideas into different paragraphs is an additional strain placed upon them. Interestingly enough they are unaware of the parts of the essay even though these parts are unanimous to essay writing in any language, therefore in their mother tongue as well.

Following those errors, **grammatical errors** are the ones that create further problems for them. Even in the situation when they have great, productive ideas to present, if they lack grammatical knowledge of sentence constructions their effort is useless. Within these difficulties there are also problems in spelling, vocabulary choice, not to mention the irregularities in verbal forms and tenses.

Finally, students in secondary schools are slightly aware, if not completely unaware of the register of **formal and informal styles of writing** when producing a composition. As knowledge in this field is not of crucial importance at that point, few teachers stress the difference. Therefore freshmen at the university experience additional confusion in being able to grasp the aspects of these styles, let alone use them.

With the existing problem it is inevitable that a student of the first year at university will produce an essay similar to this following one.

Sample essay

Confronting the fallen idol

Someone said: Friendship is deeper than water. Doesn't it? Some people have rare luck, that they find a person who is a perfect second part of them. That

person, who fills you, who makes you feel complete, is your best friend. Rollo share that opinion, but he obviously doesn't find appropriate part.

Poor Rollo dealed with his strong emotions when the perfect picture he had about his friend was completely destroyed. Lime was his best friend, but in the same time he was his idol. Rollo has never really grown up and perhaps, because of that he worshipped Lime. So, Lime always abused Rollo's trust and sincere friendship.

Martins and Lime were friends over a twenty years and all that time he thought that he had known Harry. After Lime's death Rollo discovered the dark side of Harry's life. When Calloway told him a story, about a bare truth everything dashed. In the meantime Harry became a murderer and racketeer, or he was from the beginning. Rollo realized that he was a thing of a ridicule all his life.

When Rollo discovered that Harry was alive, he decided to act. So, Lime was killed because he wasn't realized that his friendship with Rollo was finished. It was dreadful end of a man and friendship. – You never know what stand at the end of the rainbow. So, you can't totally get to know somebody. Don't be afraid, schreach the surface of your friendship, don't be a worshipper like Rollo your best friend maybe isn't your friend at all. Remember.

The underlined segments are errors this student has difficulty with. As we can see these errors range from those of little importance such as spelling and punctuation, all the way to great problems of sentence construction. It is obvious that this student is inexperienced in the essay development and division into the major parts of essay, as his/her conclusion has not been separated from the rest of the body. The incorrect grammatical forms initiate the student's difficulties in comprehension thus production.

Once this composition has been evaluated and marked its author definitely feels discouraged and helpless having seen all the errors/mistakes he/she has made. Again let us confirm that this is a direct result of this child not being ready to grasp all the elements of essay writing as he/she has been exposed very little to them in the previous years of language learning.

At this stage it is in the hands of the teachers to analyze them and find the most suitable way to eliminate them. Of course, in the extreme cases complete elimination is not possible if the student not only has very little knowledge of this field, but at the same time lacks talent or interest in this skill.

In the process of error elimination the teacher faces a task that realizes several phases. First stage concerns recognition of the origin of this error/mistake and at the same time the question whether it is an error or a mistake. Stages in language teaching that follow are the stage of correct and productive teacher input and the stage of practice that should lead to an improvement in the students' output.

Up to now we have not made a distinction between error and mistake, but at this point it is quite inevitable to disregard it. In fact the simplicity of correction is based upon this distinction.

Error analysis

Errors are identified as incorrect forms produced by lack of knowledge about the target language, in this case English, or by incorrect hypothesis about it. Errors may occur due to lack of being informed about a specific grammatical field. Another reason may be that students were unable to fully grasp the rules, as the lecturer was not in the position to devote him/herself to each student and his/her difficulties.

Competence realizes knowing what is grammatically correct, so errors are connected to competence. These incorrect forms have occurred as a result of not knowing what is grammatically correct or as a result of having false hypothesis about it.

Mistakes on the other hand are less serious and are liable to correction by the student him/herself, even right after they have been made. They are caused by temporary memory lapses, confusion, distraction, hesitation, slips of tongue and such (Chomsky:1965). In this case we are confronted with performance which, as Chomsky (1965) has stated, may be a faulty representation of competence.

Mistakes are more common for students of final years of university. The incorrect forms found in their performance are rare and more often connected to style and choice of vocabulary.

Therefore in the sample essay most of the incorrect forms may well be regarded as errors. There is a greater possibility that they have been made by a student deliberately, as a result of misunderstanding. This student is unaware of most of them, believing to have written a suitable essay. Otherwise he/she would have been able to correct him/herself.

Causes of errors

Having clarified this distinction we may discuss the common errors and their causes at this first stage of learning essay writing. In order to bring about change and teach students the correct forms as well as teach them how to recognize their errors, we must pose the following question:

What causes the occurrence of these errors?

Only from such a standpoint can we make an attempt in eliminating them. These are the common causes of errors.

Interlingual Transfer is characterized as one of primary stages in learning a second language (Brown 1987:177). When learning a foreign language most learners experience identical difficulty. The problem lies in the existing knowledge of the mother tongue, which imposes itself on the learning process of the new language. Errors are conducted because of such equivalents in our mother

tongue. That leads to ›foreign pronunciation‹, faulty grammatical patterns and occasionally to the wrong choice of vocabulary.

As a well-known example we can observe the imposing of a rule about word order in our mother tongue on the existing rule of word order in English. It is quite possible in our mother tongue to be inventive and create many different word orders of a sentence, thus placing emphasis on various parts of the sentence. This ability indicates the author's experience and easiness in managing the sentence. However English realizes a fixed word order pattern where different parts of the sentence are not very easy to move about. Students are just too often misguided by the existing knowledge of word order flexibility in our mother tongue that they allow this mother tongue interference to take place.

Second common cause of errors in **Intralingual Transfer** considers the transfer within the target language itself (Brown 1987:178). This is the case when the learners don't have an equivalent of a certain grammatical unit in their mother tongue.

»Once learners have begun to acquire parts of the new system, more and more intralingual transfer generalization within the target language is manifested.«(Brown 1987:178)

»As learners progress in the second language, their previous experience and their existing subsumers begin to include structures within the target language itself.« (Brown 1987:178)

As we have nothing quite like the grammatical unit of articles in our mother tongue, errors caused by intralingual transfer are often found in this field.

Typical English intralingual errors in the use of articles may be in the omission of ›the‹ before unique nouns, such as ›sun‹, before nouns of nationality like ›Arabs‹, or even omission of the definite article before the superlatives. The indefinite article is often misplaced and situated in front of superlatives or before these unique nouns like ›a sun‹.

Third frequent cause of errors is **Overgeneralization**. Meaningful learning is, in fact, generalization: »items are subsumed (generalized) under high-order categories for meaningful retention.« (Brown 1987:82)

Overgeneralization is »a process that occurs as the second language learner acts **within** the target language, generalizing a particular rule or item in the second language irrespective of the native language beyond legitimate bounds.«(Brown 1987:82)

A simple explanation of this extremely frequent concept is when students apply rules to all situations without taking exceptions into consideration. Thus from a derivation rule that a suffix –er added to a verb produces a noun, they try to apply this concept to every verb. That is why seeing ›drive – driver‹ leads them to believe in the legitimacy of ›fish – fisher‹ (instead of a correct form – fisherman).

Examples of these causes can be seen in the sample essay and the errors within it. Example of **Interlingual Transfer** is in the completely false sentence construction, as the student has literally translated statements from his/her mother

tongue. **Intralingual Transfer** errors are obviously in the use of articles. Finally **Overgeneralization** has been applied in the form of a verb ›deal‹ which has been regarded as a regular verb and therefore liable to rules that apply to regular ones.

Towards essay writing

Overcoming these misconceptions, misunderstandings, or faulty representations within the target language is not an easy task at all. The university teachers face up to a task of enormous challenge, when dealing with students' writing skills. The procedure involved in transferring knowledge of essay writing to students is a difficult and profound one.

The role of a teacher in this process is indispensable. Creating a positive classroom atmosphere as well as a positive attitude in students to accumulate the knowledge is the very first step.

Teacher input

Teacher input commences from this stage and the primary phase is teaching them to gather as much information as possible on the given essay issue. Students collect the necessary information by **prewriting**.

Students need to think about the content thoroughly before proceeding to write about it. Alongside, their thoughts should be devoted to the potential readers as well. The teachers should stress the significance of regarding their audience. Knowing who they are writing for will enable them to present the issue in the best possible way. After all, the aim of each composition written is to enable readers to comprehend and consider it.

One way of managing prewriting is by posing informative questions, such as: ›Who, What, When, Where, Why, How?‹

That way students will be able to elicit from themselves all the knowledge that they possess regarding the issue.

Another, also very effective way of prewriting is **brainstorming**. This is »the process of writing as many thoughts as you have as quickly as you can. In this process there is no formal organization. Only after you have finished brainstorming will you go back and select and organize the material.« (Reid 1988:46)

Besides these frequently used methods of prewriting we may also mention **clustering** where students visually arrange their ideas and each idea leads to another one. Essays may as well be written **based on a conversation, based on visual information** and so on.

As Hedge (1988:12) says: »Collaborative writing in the classroom generates discussions and activities which encourage an effective process of writing.«

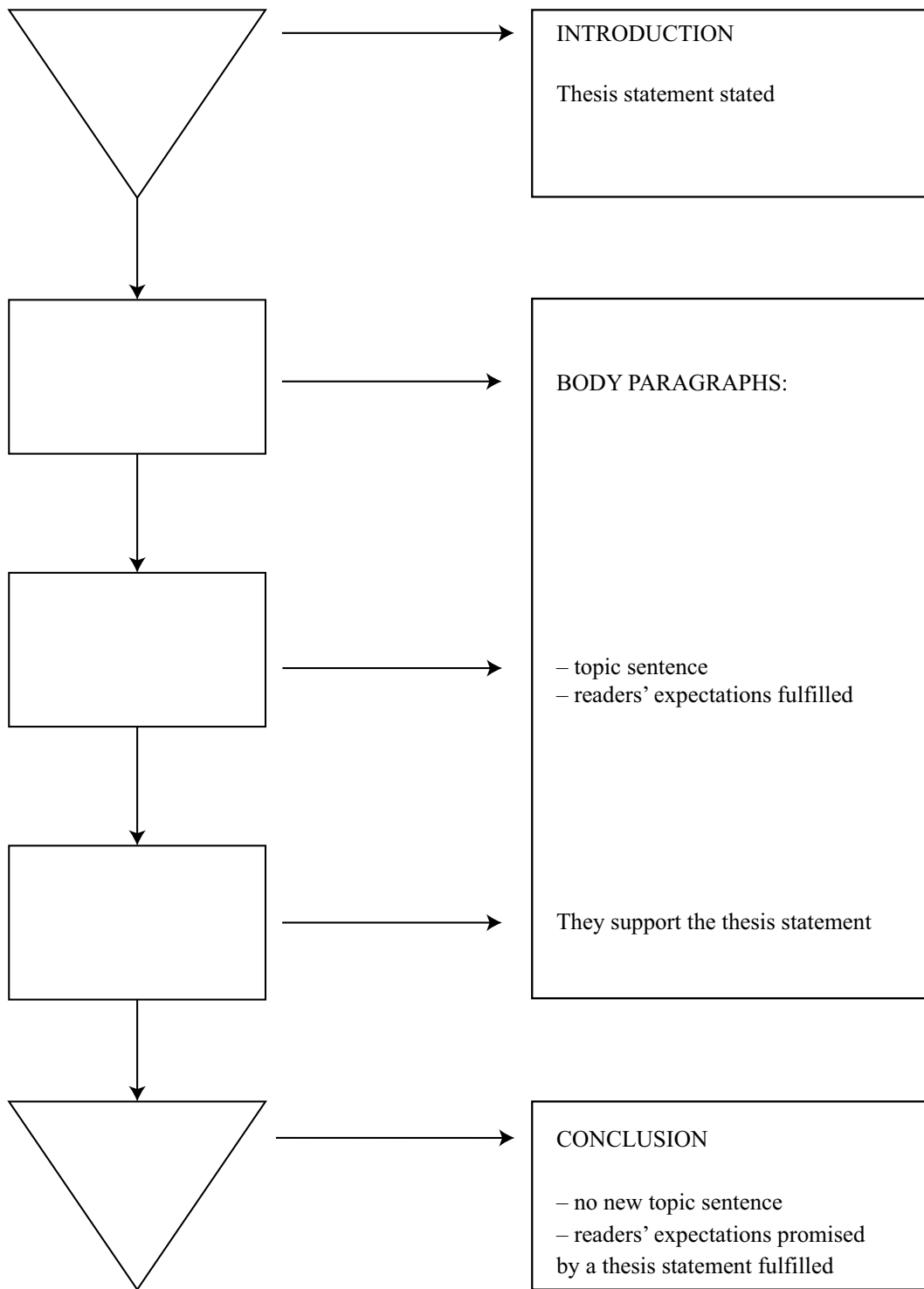
Once students have completed this task of prewriting and have put down all the information they were able to elicit, the next phase is at stake. This is maybe

the most demanding phase where all that chaos should be organized into an acceptable composition that has, as an aim, to transfer a specific information.

At this point there is a need of presenting the students with a pattern that will help them organize their ideas.

This is an outline common for any type of essay:

The promise pattern



This model is based upon an adapted pattern introduced by Reid (1988:43).

This pattern is of visual importance as students are able to recall it at the time of writing essays, especially during exams. At the moment they are presented with an issue, there is a sudden rush of numerous ideas on this topic, and that results in a complete chaos. As teachers, we help them overcome this problem and guide them in sorting these ideas out by helping them in understanding and applying this pattern in their writing process.

Essay construction

Teacher input concerning essay writing is based upon teaching students various parts of the essay. Regardless of the essay genre, length or issue they are dealing with, an acceptable essay for university level should have (an) introductory paragraph(s), body paragraphs and (a) concluding paragraph(s), as seen on the previous diagram.

Introduction is one of the most important aspects of the essay, as it sets the tone, identifies the essay type (style), identifies the position of the author and leads the reader into the content of the essay. It should be well-organized and it should contain the vital part of the essay and that is a thesis statement. This is the main idea of the essay, a promise that a writer should fulfill while writing the essay. The thesis statement is found at the beginning or more often at the end of the introduction.

Body paragraphs present the points that will support the thesis statement. There is no definite number of body paragraphs and this varies from one essay to another. What is significant is that each paragraph should be constructed as an essay in small. First, it should have a topic sentence, which is the main idea of the paragraph. Following that, examples are given to support the topic sentence and finally an explanation about them.

Therefore these paragraphs contribute to supporting the main idea, which is the thesis statement.

Conclusion is of no less importance in comparison to the other parts of the essay. It serves to sum up all the ideas presented and to provide a final perspective on the topic. Repetition is strongly forbidden in the conclusion, and a comment with a lasting impression is what makes the reader reconsider the issue of the essay.

Following this insight on essay development, as we have previously mentioned, the style of writing is also relevant. University teachers are required to include in this program the distinction between a formal and informal style as well as various types of written compositions, ranging from formal/informal letters, to articles, and even leaflets that all consider quite a different approach.

Techniques

All of this has led us to a question of methodology and applied linguistics. Simply throwing this information at the students does not necessarily realize successful output. In getting students to positively respond to these instructions teacher input must include various techniques, activities and approaches. They are:

- **prewriting drills**, both oral and written. Oral brainstorming activates their speaking skills and enriches their vocabulary of that issue. At the 3rd and 4th year students may also be given oral debates as a type of brainstorming, as they are prepared to engage in more serious communicative activities.
- **writing separately different parts of the essay** Once each of these steps has been fulfilled to a satisfactory level, these parts are connected in obtaining a complete composition.
- **recognition of thesis statements** in various essay types.
- **sample essay** Presenting them with a sample essay where they have to identify, observe and analyze different parts of the essay.
- **an incorrect essay exercise** Presenting them with an essay that has not been evaluated. Their task is to recognize errors and correct them.
- **two different essay styles** Students are given a formal and an informal essay to compare and list features characteristic to each pattern.
- **rereading personal essays** Students read their essays in class and at the same time practice reading and listening skills.
- **in-class essay** They are presented with a timed composition where they have to write an essay under the same circumstances as during the exam.
- **teaching them different types of essays** Besides learning their characteristics, students are instructed to analyse the vocabulary and grammatical construction of the sample essays. Also for homework they are assigned to write an essay of a specific genre.

Student intake

Based upon this informative and multifarious teacher input, students have at this stage obtained the skill and knowledge to grasp the basic concepts of essay writing. As this whole pattern of lectures provides a student with a lot of information, they will certainly be unable to memorize all the slightest details.

Therefore their demeanor towards this material is selective. Students choose to store in their memory those aspects of writing an essay that they view as most vital and necessary for them. Nevertheless we must not ignore the fact that they are sensible adults and that their choice while acquiring knowledge is a sensible one and their aim purposeful.

This choice is also very much dependent of their personalities, motivation even their inclination towards this aspect of language learning. Students are selective in acquiring information and their essays are direct results of this intake.

Student output

Following this strenuous task of attaining the expected level of written expression, students of the third year produce an essay output as is the following.

Sample essay

Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the creature

Being the only child is one of the rare privileges with which destiny can bless you. Hub of the universe is definitely the most comfortable place to be in. Such was my life until one frosty February morning when the delightful state was interrupted by shrieks of the Creature, then unknown to me.

The initial confusion soon turned into an open hostility. This intruder started invading my territories. My sovereignty and integrity were threatened so I had to take some immediate action. At first, everything went well. My dirty little schemes, like hiding its baby–nipple or ruining its reputation by calling it bad names, were quite efficient.

But all of a sudden, my war luck changed. Old allies, parents, unexpectedly took his side! My once earned respect was shattered into pieces. I was treated as a spoilt brat, which came as a shock to me. Was it possible that I had to look after the Creature in order to become regarded as a grown–up? Obviously, my strategy had to be changed. The role of a loving elder sister was more than appropriate, so I took up the part with utter diligence and enthusiasm.

Little by little, I learned that taking care of yourself and someone helpless, like the Creature, is a point of being an adult. Finally, I memorized his real name and began to see him as an actual person. Foolish childhood years were behind me and my parents realized it also. But did I truly earn their respect and trust still remains questionable.

This essay shows that the student has understood the concept of writing different parts in the structure of an essay and also essay genres. This student easily

confronts the task of writing compositions and includes a note of personalization in it, making this piece of writing even more creative. Grammatically correct, acceptable accomplishment indicates that the student considers the issue, thinking, elaborating and organizing his/her ideas completely and with great ease. This level of essay writing realizes improvement not only in the field of vocabulary enrichment and variety of sentence construction, but also in the ability to convey clearly the meaning of it.

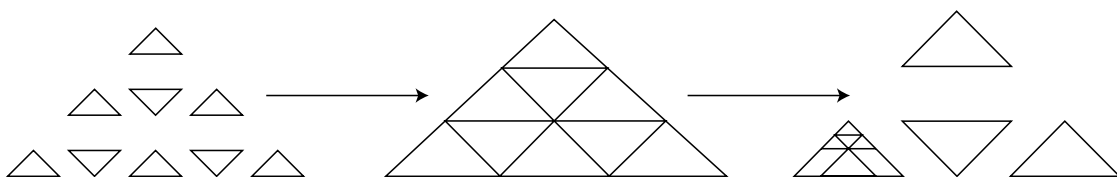
At this level slight corrections are more likely to be mistakes, rather than errors.

Meaningful learning

Unfortunately not all students at the final years of university reach this level of producing written compositions. Many of them are still fighting a never-ending battle of memorizing so many rules and methods applied in producing a written composition. They need to devote themselves to practicing the basic concepts of composing an essay. Even writing essays in their mother tongue is of importance, as the rules applied are rather similar and the notion of constructing a piece of writing leads to an identical purpose.

Within these lectures on writing we must emphasize the importance of pre-writing activities on how to organize ideas inside their heads and sort out the existing chaos. They should be informed of the significance of relating new concepts to the old ones. This ability, once acquired, not only helps them in writing, but also in any life decision, any project they undertake, or any life situation they find themselves in. This ability is recognized as meaningful learning and retention (Brown 1987:66), a process we all subconsciously apply when we're exposed to something new.

Illustration of this is in the following diagram:



This diagram presented by Brown (1987: 66 fig.4-2) illustrates that in our mental storage we already possess certain knowledge. New items that we acquire, we connect to the existing ones and therefore conduct meaningful learning. Those new items become a part of our mental storage, and remain there until the next new item is acquired and added to the content of our mental storage. In that manner second language acquisition is successfully conducted.

Eventhough we are unaware of this process taking place, if the teacher input is carefully planned out and conducted, the knowledge can be successfully

accumulated. The students can learn to apply this process, not only in second language acquisition but in any learning experience. There lies the greatness of this theory – in the universal application interwoven with any learning that takes place in the human organism.

References:

1. Brown, D.H., *Principles of language learning and teaching*, Prentice–Hall, Inc. ,1987, Englewood Cliffs
2. Chomsky, N.,1965, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, MA: M.I.T. Press
3. Hedge, T. 1988, *Writing*, Oxford: Oxford University Press
4. Reid, J. M., *The Process of Composition*, Prentice Hall Regents, 1988, Englewood Cliffs
5. Tribble, C., *Writing*, Oxford University Press, 1996,Oxford New York

ПРИКАЗИ

ПОВОДОМ ЈЕДНЕ ПЕДЕСЕТОГОДИШЊИЦЕ

»Зборник у почаст академику Мирославу Пантићу«,
Институт за књижевност и уметност –
Филозофски факултет у Новом Саду,
Београд, 2003, стр. 309

Институт за књижевност и уметност из Београда и Филозофски факултет из Новог Сада издали су зборник којим су одали почаст академику Мирославу Пантићу и свему ономе што је за пола века преданог бављења књижевношћу завештао нашој науци. Аутори *Зборника у почаст академику Мирославу Пантићу* припадају групи вредних посленика у области науке о књижевности у којој је академик Мирослав Пантић оставио неизбрисив траг. Неки од аутора су заједно са академиком Пантићем оснивали катедре за књижевност у Новом Саду, Сарајеву, Приштини и Нишу и заснивали научноистраживачке пројекте у САНУ и Институту за књижевност и уметност; остали су његови ђаци, следбеници на путу посвећеног проучавања књижевности, и поштоваоци његовог рада.

За пет деценија преданог научноистраживачког рада на пољу проучавања књижевности академик Мирослав Пантић је дао изузетно драгоцен допринос науци о књижевности, а његови радови и сазнања до којих је долазио поуздан су ослонац за многе генерације истраживача који су га следили у овом племенитом послу. О историчарима и проучаваоцима наше књижевности академик Пантић је објавио више студија – о Јовану Рајићу, Павлу Јулинцу, Вуку Карацићу, Петру Колендићу, Владану Недићу, а приредио је и неколико њихових књига: Петар Колендић, *Из старог Дубровника* (1964), Владан Недић, *О усменом јеснишћу* (1976); уредник је *Сабраних дела Павла Појовића* у 12 књига и аутор је историје српске књижевности од средњег

века до XVIII века у *Историји српског народа* у издању СКЗ. Средишње интересовање, као и највећи број радова, академика Мирослава Пантића везани су за књижевност старог Дубровника и књижевност ренесансе и барока уопште. Докторску дисертацију *Себастијан Сладо Долчи – дубровачки биограф XVIII века* академик Пантић је објавио 1957, а уследиле су књиге: *Поетика хуманизма и ренесансе I–II* (1963), антологија *Песништво ренесансе и барока* (1968) и студије о дубровачкој комедији и писцима (И. Гундулић, П. Зоранић). За *Лексикон писаца Јуџославије* (за прва четири објављена тома) у издању Матице српске обрадио је 150 аутора. Академик Мирослав Пантић приредио је више издања најзначајнијих писаца епохе ренесансе и барока (Држића, Гундулића), међу којима се посебно издвајају издања Гундулићевог *Османа* (1967) и *Суза сина размештога* (1979 – фототипско издање овог дела из 1662. према једном сачуваном примерку из Националне библиотеке у Паризу). Открио је песника Жива Болицу (прва половина XVIII века) и пред научну јавност изнео фототипско издање првог потпуног примерка пасторале Марина Газаровића *Љубица* (Венеција 1627), са јединим примерком псалама Николе Димитровића *Пјесни њокорне краља Давида* (Венеција 1549). Објавио је, као уредник фототипских издања САНУ, *Крајки увод у историју њосћања Српског народа* Павла Јулинца. Проучавајући везе средњовековне Србије са Дубровником, објавио је више студија («Свети Сава и Дубровник», «Краљ Драгутин и Дубровник», «Кнез Лазар и Косовска битка у старој књижевности Дубровника и Боке Которске»). Награду за науку Вукове задужбине добио је за књигу *Књижевност на шлу Црне Горе и Боке Которске од XVI до XVIII века* (1990). Током научног рада академик Пантић се посебно бавио проучавањем усменог стваралаштва, а важан допринос науци о књижевности дао је открићем непознате бугарштите о Деспоту Ђурђу и Сибињанин Јанку из XV века (1977). Издваја се антологијски избор предвуковских записа народних песма *Народне њесме у записима XV–XVIII века* (1964, 2002), као и заслуга академика Мирослава Пантића када је, као главни и одговорни уредник *Сабраних дела Вука Стеф. Караџића* у 40 књига, приредио Вукове народне пословице и приповетке. У *Кабинету за дубровачке студије* који је академик Пантић наменио САНУ налазе се ретке књиге, сепарати, као и архив са великим бројем повезаних књига дела писаца Дубровника и Боке Которске. Изузетну вредност у *Кабинету за дубровачке студије* чини »800 фасцикли о појединим писцима укоричених у 100 посебних рукописних књига« – обједињених под насловом *Грађа о дубровачким писцима и другим знаменијим Дубровчанима*. Овоме треба додати и »четрдесетак укоричених књига (од 500 до 600 страница)« у којима су сабрани Пантићеви исписи из дубровачког архива о Дубровнику и његовом животу, као и двадесетак књига у којима су описи дела која се налазе у рукопису.

На почетку Зборника Миодраг Матицки у тексту *Академики ѡрофесор Мирослав Пантић* представља научну биографију академика Мирослава Пантића,

издваја неке од кључних и најважнијих плодова научноистраживачког рада академика Пантића и осветљава концепцију којом су се руководили уредници осмишљавајући Зборник. Злата Бојовић доноси богату и импресивну *Библиографију радова Мирослава Пантића 1952 – 2002*, из које се ишчитава сва искрена преданост вишедеценијском проучавању наше културе и књижевне историје коме је академик Пантић посветио највећи део свог живота.

Зборник у част академика Мирослава Пантића концепцијски је осмишљен тако да својом садржином представи неколико области научних интересовања академика Мирослава Пантића и у складу са том намером уредника (академик Радомир Ивановић и др Миодраг Матицки) подељен је на четири дела. Први део је сачињен од прилога М. Мојашевића, Д. Медаковића, Т. Бекића, П. Палавестре, М. Лесковца и В. Кораћа, чиме је назначена област интересовања академика Пантића за историчаре и проучаваоце наше књижевности. Други део садржи прилоге З. Константиновића, З. Бојовић и Б. Ђорђевића чије теме се тичу поетике и историје књижевности ренесансе и барока; у трећем су сабрани прилози Ј. Ређеп, Н. Љубинковића, Р. Пешић и С. Војиновића о народној усменој књижевности. У складу са напорима академика Мирослава Пантића да »из аспекта источница осветли и дела српских писаца XIX и XX века«, четврти део Зборника је састављен од радова Р. Ивановића, М. Матицког, Н. Милошевић–Ђорђевић, Н. Страјинића и Б. Летића. Сваки од прилога у Зборнику праћен резимеом на енглеском језику.

Недавно преминули Миљан Мојашевић у прилогу *Ојеш: захвалности филологији* евоцирао је успомене на два сусрета са Петром Колендићем и истакао искрену сарадњу са Мирославом Пантићем, »најаутентичнијим Колендићевим учеником«, током бављења научним радом на пољу филологије. Полазећи од става да је »увек нешто од баштине средњег века уграђивано и у наше модерно национално осећање« Дејан Медаковић у прилогу *Још о њуману Гедеону Јуришићу* истиче настојање Г. Јуришића да испита и опише културну баштину српског народа (нарочито манастир Дечане), али и да осветли друштвено–историјске околности (сиромаштво, опасност од Арнаута, Турака и др.) у којима је живео наш народ на југу Србије крајем XIX века. Томислав Бекић пише о Г. Геземану – *Слависта Герхард Геземан и његов допринос изучавању наше књижевности и културе*, истичући значај рада немачког слависте Геземана, који је утолико већи јер су се касније на њега надовезали А. Шмаус и М. Браун представљајући, у проучавању наших народних песама, »врхунац модерне немачке славистике«. Критичарски рад В. Глигорића представља *Предраг Палавестра у прилогу Проскриптивна и дескриптивна књижевност Велибора Глигорића* истичући доктринираност става и нетрпељивост Глигорића према неким писцима и књижевним појавама, засноване на идеолошким претпоставкама и недостатку слуха за модерна струјања у литератури. У Зборнику се налази и *Неколико писама Мирославу Пантићу* Младена Лесковца која сведоче о искреној сарадњи Лесковца и Пантића и о њиховој преданости послу око уређивања часописа из области науке о књижевности (М. Лесковац је

уређивао *Зборник за књижевност и језик* Матице српске, а М. Пантић *Прилоге за књижевност, језик, историју и фолклор* Филолошког факултета у Београду). Потакнут радом М. Пантића о представљању једне бугарштице 1497. године у дворцу апулијског града Ђоја дел Коле, Војислав Кораћ доноси *Белешку о дворцу Gioia del Colle*. Зоран Константиновић представља специфичност духовног склопа дубровачког грађанина у раду *Менталитет и литерарно стваралаштво »Дубровачки јосипар« – Увођење у једну тему контекстуалној прилици литерарури* отварајући интересантну перспективу промишљања историје наше књижевности као »историје нашег менталитета.« Злата Бојовић осветљава у прилогу *»Троја ужежена« Франа Бобаљевића Кука* дело које је до сада ретко помињано у историји књижевности – а и тада »непотпуно, или маргинално, или нетачно«. Кроз помну анализу Бобаљевићевог дела З. Бојовић открива пишчеву стваралачку концепцију у обради теме из класичне књижевности и даје нам на крају прилога текст спева *Троја ужежена*, који је овом приликом и први пут објављен. О особеностима дубровачких прерада Молијерових комедија пише Бојан Ђорђевић – *Пословице и пословични изрази у дубровачким прерадама Молијерових комедија*, истичући значај пословица преко којих се уносила локална боја Дубровника у прераде Молијерових комедија. Учесталост истих пословица у прерадама Молијерових комедија и појава да неке Молијерове фразе буду замењене одређеним пословицама наводе Ђорђевића на закључак да је аутор свих дубровачких прерада исти. Наглашавајући значај и плодотворност рада М. Пантића на објављивању народних песама и старих записа, као и на решавању низа теоријских питања, Јелка Ређеп у раду *Нови датум у историји књижевности посебно издваја Пантићева свестрана истраживања порекла и уметничких особености бугарштица, на основу чега је начинио велико откриће о најстарије забележеној епској песми код Срба и Хрвата, померајући границу са XVI на XV век. Ненад Љубинковић, на основу анализе одлука тзв. трулског васељенског сабора у циљу сузбијања народних обичаја, даје допринос проучавању народне традиције у раду *Религиозно народно мишљење и народни обичаји у виђењу васељенских црквених сабора*. Радмила Пешић у прилогу *Комади од »знајне ђјесме о негдашњем турском и њемачком рату«* анализира поетско–епске законитости на којима почива песма, сачувана у комадима у првој књизи Вукових *Српских народних ђјесама*, о аустријско–турском рату у XVIII веку, истовремено је упоређујући са песмама са истом тематиком из Ерлангинског рукописа и Богишићеве збирке. Станиша Војиновић представља *Рукопис нејознајних народних ђјесама Сшојана Новаковића из 1861. године* доносећи и записе песама из овог до сада непознатог Новаковићевог рукописа. Из угла осветљавања библијског алегоризма Радомир В. Ивановић у раду *Молићва као завјетно ђјесмо (Библијски алегоризам у Његошевој медитативној ђјезици)* сагледава неке од суштинских особености једног дела Његошевог стваралаштва. Своје проучавање Стеријине поезије Миодраг Матицки представља у прилогу *Позне Стеријине ђјесме* оцењујући да позно стваралаштво познатог српског књижевника, које углавном чине песме, јесте »поезија првог*

реда«, у којој је на оригиналан начин »убличено... виђење људске судбине«. Сагледавајући особености песничког стваралаштва Бранка Радичевића Нада Милошевић–Ђорђевић у раду *О поетици усмене традиције Бранка Радичевића* указује на поетику овог српског песника која свој ослонац налази у укрштању »усменог, али и доживљеног са токовима сентименталистичке, предромантичарске и романтичарске струје у књижевности«. О књижевном делу Петра Кочића пише Никола Страјинић у прилогу *О иривавини и учевини Петра Кочића* сагледавајући из више углова пишчев поетски свет, чији медијум је језик, виђен у тоталитету кроз укрштање дијахронијске и синхронијске равни. Литерарни првенац Мирољуба Стојановића представља Бранко Летић у раду »Родослов« *Мирољуба Стојановића* уочавајући суптилне унутрашње књижевноуметничке планове на којима почива ово дело, састављено од седамдесетак »прозних медаљона«.

Издавање *Зборника у част академику Мирославу Пантићу* подухват је кога су се са пуном озбиљношћу латили Институт за књижевност и уметност и Филозофски факултет из Новог Сада, исказујући пијетет према брижљивости у проучавању културне и књижевне баштине српског народа – чему је несебично академик Мирослав Пантић посветио највећи део свог живота. Излажењем *Зборника*, који одликује, како разноликост и висока вредност прилога које доноси, тако и опремљеност књиге (тврди повез, квалитет штампе и др.), на леп начин је обележена педесетогодишњица научноистраживачког рада академика Мирослава Пантића. Аутори прилога у *Зборнику*, као и његови издавачи, су овом књигом, испред велике породице истраживача у области науке о књижевности, исказали најтоплију захвалност академику Пантићу за све што је учинио као њихов колега и професор.

НАСТАВА ГРАМАТИКЕ: ЈЕДНО ПУТОВАЊЕ ЗА УЧЕНИКЕ И НАСТАВНИКЕ

Jeremy Harmer,
»Teaching and Learning« Grammar,
Longman, London, 1997.

Књига *Teaching and Learning Grammar* Дџеремии Хармера представља најприступачнију, најконцизнију и најпрактичнију књигу о томе шта граматика јесте и како је презентовати онима који уче енглески као страни језик за коју аутор ових редова зна. Намењена је наставницима енглеског језика који раде у условима са ограниченим могућностима и буџетом. Због тога, али и због практичних одговора на питања у вези са тим шта граматика јесте и како је презентовати, представља заиста добар избор за све оне који желе да уживају у свом послу и свесно делају оправдано очекујући резултате.

1.

What is grammar and the role of grammar in language teaching

Свако од нас се запитао барем неколико пута током студија, а нарочито на почетку своје предавачке каријере, шта је то граматика, који је елементи чине, и како, када и колико је укључити у наставу. Ако основношколцима и средњошколцима поменете саму реч, угледаћете многа намрштена, па и уплашена лица. Рећи ће вам да је досадна, тешка, несхватљива, збуњујућа, апстрактна...

Хармер користи изузетну дефиницију граматике која, ако је усвојимо, може да промени наше гледање на наставу енглеског језика и умногоме је побољша: »The **study** and **practice** of the **rules** by which words change their forms and are combined into sentences« (The Longman Dictionary of Contem-

porary English). У многим школама у Србији деценијама је била пракса да се граматика учи (study), али не и вежба (practice) односно користи у пракси, барем не на онај начин на који мисли Хармер. У пракси се подразумевао једино drill као врста вежбе.

Хармер разликује две врсте предавања граматике: **covert grammar teaching i overt grammar teaching**. Први тип подучавања, за сада тако редак у нашим школама, подразумева да ученици уз помоћ наставника **усвајају и/или увежбавају** неке сегменте језика, али им се свесно не скреће пажња на граматичка правила. Други тип подучавања подразумева да наставник пружа чињенице и објашњења о граматичким правилима и да се све информације презентују отворено. И један и други тип подучавања морају наћи место у настави енглеског као страног језика, сматра Хармер, а о вредностима оба типа предавању граматике биће речи у даљем тексту.

Ако наставник жели да постигне циљ да ученици »заиста знају енглески језик« (како то дефинишу родитељи), важно је да научи ученике да буду у стању да показују правилну употребу језика, а не само знања о граматичким правилима. Један од начина да се то постигне је усвајање **комуникативног метода** подучавања. Основу комуникативног метода чине комуникативне активности (communicative activities) чија је предност да су: »usually enjoyable; they give students a chance to use their language; they allow both students and teachers to see how well the students are doing in their language learning; and they give a break from the normal teacher–student arrangement of the classroom.« (стр. 6) Вредности и предности ових активности су, како је горе наведено, огромне и огледају се на више планова. Овде ћу се осврнути само на оно што је мени, као наставнику, дошло као огромно олакшање када сам почела да користим комуникативни метод и комуникативне активности, а то је могућност да се реално и недвосмислено објективно сагледа шта су и у којој мери ученици усвојили и које проблеме имају у учењу. То је утицало на даљи ток наставе, гледано и краткорочно и дугорочно. Раскорак између очекивања шта ученици треба да знају и шта су заиста научили као резултат употребе овог метода био је далеко мањи него онај који је постојао док сам користила неку варијанту граматичко–преводног метода или док сам се сећала фиајска својих наставника када су га користили.

2. Identifying grammar: problems and solutions

Један од разлога зашто граматiku доживљавају као тешку и компликовану је тај што они који уче страни језик наилазе на низ проблема зато што се сусрећу са:

1. сукобљавањем форме и значења;
2. сличностима и разликама између матерњег језика ученика и страног језика који уче;
3. различитим изузецима и компликацијама од којих »пате« сви језици.

Ако утврдимо да у енглеском језику исти граматички облик има више различитих значења, као и да иста или приближно иста значења можемо изразити на много различитих начина, постаје јасно зашто граматика ученицима делује збуњујуће и тешко. Наставници, са са своје стране, суочавају са још тежим задатком: »Teachers have to make decisions about what structure (the form) to teach and what use (function) the structure is put to... When we introduce a **new piece of grammar we must teach** not only the form, but also one of **its functions**, and not only the meaning but also **its use**«. Чињеница да наставници могу и треба да предвиде, одаберу и у своју презентацију укључе случајеве употребе одређене структуре са одређеним (једним) значењем, учиниће њихову наставу плодносном, успешном и занимљивом.

Хармер нуди занимљиве начине превазилажења горе наведених проблема у наставку своје књиге.

3.

Presenting grammatical items

Можда највреднији део књиге, за оне који су у недоумици како да предоче ученицима градиво на комуникативан начин, јесте поглавље *Presenting grammatical items*. Хармер најпре дефинише појам презентације: »...the **stage at which students are introduced to the form, meaning and use** of a new piece of language.« Вреди истаћи да аутор подразумева одвојене кораке које наставник предузима како би сваки понаособ, од три горе поменутог сегмента презентације, био јасан ученицима.

Оно што се у нашим школама до сада ретко виђало јесу за наставника свесни кораци, у којима донекле одвојено посвећује време и снагу презентацији форме и значења, а о смислено испланираним вежбама употребе да не говоримо. Презентација се најчешће завршава после излагања у коме се комбиновано објашњавају форма и значење. Резултати су очекивани: конфузија у главама ученика, отпор према граматички и учењу језика уопште, као и став да је граматика тешка, досадна и збуњујућа.

Сем тога, Хармер истиче важност **персонализације**: »At the presentation stage, students learn the grammar that they will need for their most important experience of the new language— applying it to themselves. We call this experience personalisation: this is the stage at which students use a new piece of grammar to say things that really mean something to them.« (стр. 17) То је још једна разликовна карактеристика комуникативног метода. Сами ученици са својим искуством и особинама представљају неисцрпан извор података који се могу употребити у настави. Тиме је она неупоредиво занимљивија.

Које су онда карактеристике добре презентације? Хармер наводи неколико елемената. Добра презентација мора бити:

а) јасна, тј. ученици не смеју имати потешкоћа приликом разумевања ситуација или значења нових граматичких партија;

- б) **ефикасна**, тј. циљ наставника је да што пре стигне до фазе персонализације када ученици употребљавају нови »језик«;
- в) **живахна и занимљива**, а то подразумева да ће ученици бити укључени у презентацију и заинтересовани ако им на занимљив начин представимо добру ситуацију;
- г) **прикладна**, тј. да се презентује она форма и значење које заиста желимо да ученици науче односно да ситуација буде добро и прикладно средство за презентацију значења и употребе;
- д) **продуктивна**, тј. да ситуација коју наставник уводи пружи ученицима могућност да прозведу бројне реченице и / или питања користећи нови »језик.«

Хармер даље илуструје горње карактеристике са неколико врста презентације објашњавајући поступак за сваку понаособ. Поглавље о презентацији садржи и примере које још отворене технике наставник може да употреби при презентацији граматике. Аутор нуди више веома занимљивих техника, а ја ћу само навести своје фаворите **modelling, time lines i fingers** (стр. 24–27)

4. Discovery techniques

Технике открића / откривања јесу оне: »where students are given examples of language and told to find out how they work – *to discover* the grammar rules rather than be told them.« (стр. 29) Најједноставније речено, ученици се сусрећу са новим »језиком« пре но што им он буде презентован. И док ученици крче пут кроз понуђене информације и решавају проблем пред собом, истовремено откривају како се у тексту користи граматика и при том усвајају граматичка правила. Предности оваквог приступа су огромне и многоструке: укључивање ученика у процес закључивања доводи до њихове потпуне концентрације, а истовремено користе и своје когнитивне способности. Сем тога, овакав приступ је у већој мери student-centred: »... it is not just the teacher telling the students what grammar is. They actually discover it for themselves.« (стр. 29)

Наравно, није могуће ни корисно употребљавати технике откривања у свим приликама. Штавише, ова техника мора да се варира са презентацијом о којој је претходно било речи, а при којој је наставник тај који ученицима даје примере које они понављају и користе. Занимљиво је и то да уџбеници енглеског језика углавном пружају примере употребе техника откривања за средњи ниво језика (*intermediate level*), а Хармер их у својој књизи приказује на веома занимљивим примерима намењеним нижим нивоима знања језика.

У овом поглављу Хармер наводи разне врсте техника које наставник може да употреби како би ученици вежбали презентовану граматiku. Он разматра предности и мане сваке од њих. Тако познати и претерано коришћени дрил (*drill*) је само једна од техника које су овде представљене и илустроване. На супрот њему, Хармер остале технике назива интерактивним (*intractive techniques*) и истиче њихову главну предност:

»These are designed so that students work together, exchanging information in a purposeful and interesting way.« (стр. 43) Природа ових активности је таква да развијају способности сарадње међу ученицима, заинтересованости за информације и учествовања у комуникацији, а то су све стратегије неопходне за успешну употребу страног језика. Али, постоји и опасност приликом употребе оваквих техника на коју Хармер са правом указује: »However, teachers have to be sure that their students are mature enough to handle such activities and they need to be sensitive to the students' reactions to such exercises.« (стр. 47)

Примери које наводи Хармер у овом поглављу веома су занимљиви и применљиви на свакодневну ситуацију у учионици. Због јасне дефиниције појма граматика, систематичног разматрања проблема са којима се сусрећу ученици и наставници и пружања занимљивих решења, књига *Teaching and Learning Grammar* Церемија Хармера представља незаобилазан избор и део библиотекe сваког наставника енглеског језика који жели да сазна и научи основе свог посла. Писана јасним, питким и концизним стилем, пуна примера, илустрација и објашњења, приступачна је сваком наставнику, па и оном ко није расположен за дуже стручне текстове. Њену вредност поред садржаја (објашњења појмова презентације, персонализације, covert and overt grammar teaching и др.) чини и то што је јасно да иза редова стоји искусан практичар који је у стању да сагледа све елементе образовног процеса и образовне ситуације и предвиди могуће проблеме уколико се предузму или не предузму одређени кораци током тог процеса.

ЉУДСКА ФИГУРА У БОЈИ ВАТРЕ И МРАКА ИЛИ О СЛИКАРСТВУ ВЛАДИМИРА ВЕЛИЧКОВИЋА

Слободан Лазаревић,
»Симбол и сугестија:
свет симбола и симболи света у
сликарству Владимира Величковића«,
Астимбо, Београд, 2003, стр. 239

У српском издаваштву и култури с краја 2003. године појавила се књига необичног изгледа, концепције и техничког квалитета. Монографија са једноставним насловом *Величковић* настала је, рекло би се, уманиру препознатљивог рукописа Слободана Лазаревића, који је о Владимиру Величковићу, о његовим сликама и симболизацији тог и таквог стваралаштва написао студију по свим критеријумима изванредну, особену и надасве са храбрим новим погледом који је у паралелама, контрастима и тумачењима изнова покренуо промишљања која долазе са становишта комплексног критичког става и истраживачког поступка. Ова монографија је таквога значаја и домета да је завредела и промоцију у једној од најзначајнијих институција, у Српској академији наука и уметности.

Слободан Лазаревић, аутор монографије *Величковић* крунисао је своје дугогодишње пручавање стваралаштва Владимира Величковића приступом који на један особен начин тумачи сликарско дело, отварајући многе аспекте проучавања, преко, у основи, односа сликарстава и књижевности, до најзначајнијих подухвата тумачења сликарства кроз антрополошко–филозофско мишљење, са посебним освртом на тумачења која се оваплоћују из тематског и мотивског склопа који долази из рафинираног стваралачког опуса са свим својим посебностима који се путем рецепције одсликавају и својим значењима емитују поруке уметничког дискурса симболизацијом и сугестијом. У овом

настајању монографије среле су се два концептуална погледа на свет који се у многим детаљима спајају, а у оним другим упућују на укрштене линије утицаја сликарског дела, односно изведених закључака на научан начин, с освртом на круцијалне вредности слике која није само то, већ и нешто више – у себи садржи композициону поставку, изграђени наративни систем, форме натопљене наносима боје и надасве јак израз којим се обраћа публици. Из целовитог стваралчког интегрисаног мишљења, које је уз помоћ сликарских остварња трансформисало идеје и мисаоност Величковићеву, упућују гледаоца, а у овом случају и читаоца, да се сусреће са истраживачем, аналитичарем, архитектом, професором, са сликаром који на уметничко–филозофичан начин показује призоре света. Монографија, својом другом страном, или паралелно, представља аутора Слободана Лазаревића који на врстан истраживачки начин прати сликара и кореспондира са његовим уметничким изразом; изазовима тумачења и подухватом духовног сапутника, врсном анализом уметничког дела и интерпетацијом која занатно помера границе и смисао упоређивања ставља у ред софистицираног подухвата, који га представља у светлу успешних књижевних критичара који су дали српској културној баштини изузетна дела која су се бавила сликарима.

Монографија *Величковић* која је у другом нивоу наслова именована »Симбол и Сугестија«, са дескрипцијом »Свет симбола и симболи света у сликарству Владимира Величковића« – значајно се разликује од нама до сада познатих монографија о сликарима. Структурално ова монографија је у распореду четири постављена дела: »Симбол – оруђе сликара«(1); »Типологија и функција« (2); »На висоравни XX века« (3) и »Лепота тек долази« (4).

Аутор монографије уочио је у сликарству Владимира Величковића огромну и значајну грађу на основу које је могао, као што је то учинио сликар, да додатним средствима критичара и теоретичара књижевности реконструше унутрашње стање неког догађаја, мотива или чињенице, критичким преиспитивањем стварности, значајним делом ослањајући се на сликареву визуру, а потом на сопствену способност сагледавања стварности света какав он јесте, какав је у неком времену био и какав може бити – приближавањем сугестији и функционалним коришћењем симбола. Као врлина аутору се може приписати способност јасног одређења путем типологије и његов однос према функцији симбола. Правећи конструкцију типологије симбола Лазаревић се одређује у форми дефиниције с посебним пописом предмета, ствари, простора и појмова: »на симболе интимног (орман, фиока, лампа, платно, белутак и итд), простора и времена (тела у покрету), ослонца (степенице, стрма равана, стабло), отклона (кука, кљун, троакар, вешала), аморфног (ватра, рана) и трансценденције (птица)«.

Лазаревић је на трагу, или на своме одабраном путу, каткад у дослуху са другим Величковићевим критичарима који уочавају сликарев свет, пројектован путем апокалиптичних призора, са тенденцијама приказивања сваковрсне реалности, у сталном изразу покрета и нагомилане снаге у том покрету, са силом која разара, цепа и мрви све, па и сопствено ткиво. На платну је често

постављена сцена трагичног; срећемо се са призорима катаклизме универзалних знакова, призорима који се на све могу односити у широком потезу и кичице и ума, просуте боје која симболизира мрак, и боје која се из те натопљене црне и збијене масе пробија као ватра, као рана, као подсећање да је ту до неког трена пре био моћан живот, јер како би се иначе толика крв могла јавити и пролити из тела, која моћно, иако на вешалима, или са нарушеним изгледом и распуклинама до костију притискају површину платна, или дубоко у њега урањају, или из њега искачу, отимајући се од метафизичке несреће.

Слободан Лазаревић се у монографији *Величковић* одмакао од ранијих односа према сликарству, међу којима је и оно које се односило на самог Величковића, у погледу сфера и значаја уметничког израза који функционално утичу на преиначење митског обрасца. У овом случају путем специфичног хумора, кога Лазаревић налази у необичном облику, легенде се распадају, а митови »добиају своју пуну вредност и значење тек као антимиитови«. Преламање реалности је у фантастичном, али и гротесконом. У контексту сликарства Владимира Величковића постављена теза о »систему етичких вредности хумора« уистину се може сматрати изазовном, како у погледу нивоа тумачења хумора, тако и у нивоима тумачења других сегмената уметникове поруке, која успутно са собом носи наслаге створене парадоксалним односима који се рефлектују у стварности према појединцу, или припадају корпусу универзалног.

АУТОРИ НАСЛЕЂА

Малиша Станојевић

је рођен 1949. у Рачи (крагујевачкој). До сада је објавио већи број научних радова, студија, есеја, приказа, критика, кратких прича, песама, текстова из области уметности и културног стваралаштва. Докторирао је на Филолошком факултету у Београду дисертацијом *Краљ Петар Први као књижевни лик у писаној и усменој традицији*. Бави се проучавањем савремене српске књижевности и културне историје Срба. Члан је Удружења књижевника Србије и Савета Центра за митолошке студије Србије. Са Слободаном Лазаревићем је приредио књигу *Епосе и стихови у српској књижевности 19. и 20. века*, а са Радмилом Петровићем монографију *Слово и слика посвећену Живојину Андрејићу*. Оснивач је и уредник Библиотеке *Лицеј*. Објављене књиге: *Осено дрво животиња* (поетско–алегорични роман) и *Месец у сламеном шеширу* (поезија).

Јасмина Ахметагић

је рођена 1970. у Београду. Дипломирала је и магистрирала на Филолошком факултету у Београду (група: српска књижевност и језик). Објавила је низ књижевно–научних и књижевно–критичких радова. Објављене књиге: *Антички мити у прози Борислава Пекића* и *Поштраја која јесам: о прози Владана Добривојевића*.

Драган Бошковић

је рођен 1970. године у Београду. Дипломирао и магистрирао на Филолошком факултету у Београду. Ради као асистент на предмету Српска књижевност 20. века на Филолошко–уметничком факултету у Крагујевцу. Публиковао је низ поетских, књижевно–научних и књижевно–критичких радова. Објављене књиге: *Одисеј – каталожка прича* (коаутор Саша Илић), 1998; *Вршолавица, лаж и Вавилон од картона*, 1998 (Бранкова награда, Матићев шал); *У једном шелу*, 2003.

Татјана Јовићевић

је рођена 1963. године у Београду. Дипломирала и магистрирала на Филолошком факултету у Београду. Бави се проучавањем српске поезије и прозе 19. века. Ради као асистент на предмету Српска књижевност 19. века на Филолошко–уметничком факултету у Крагујевцу. Учествовала на више националних и међународних научних скупова, и објавила низ научних студија. Објављене књиге: *Ејске песме и поеме Јована Суботића*, 2002.

Никола Бјелић

је рођен 1976. у Новој Вароши. Завршио француски језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду. На постдипломским студијама на истом факултету пријавио тему за магистарски рад *Шарл Бодлер у српској књижевности: Сима Пандуровић*. Ради као асистент–приправник за француску књижевност на Филолошко–уметничком факултету у Крагујевцу. Учествовао на међународним Београдским преводилачким сусретима, а 2000. и на Сарајевским књижевним сусретима. Преводи поезију са француског, руског, пољског и шпанског језика. Објављивао радове из теорије књижевности, теорије превођења, књижевну критику, рецензије, приказе и преводе.

Маја Анђелковић

је рођена 1977. у Крагујевцу. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду (студије у Крагујевцу). Ради као асистент–приправник на предметима Средњовековна књижевност и Књижевност од ренесансе до рационализма на Филолошко–уметничком факултету у Крагујевцу. Публиковала је радове из области старе српске књижевности, народне књижевности и лингвистике.

Сања Ђуровић

је рођена 1974. године у Крагујевцу. Дипломирала је и магистрала на Филолошком факултету у Београду. Ради као асистент на предметима: Савремени српски језик 2, Савремени српски језик 4 и Савремени српски језик (група за шпански језик и хиспанске књижевности) на Филолошко–уметничком факултету у Крагујевцу.

Александар Б. Недељковић

је рођен 1950. године у Београду. Магистрирао је 1976, а докторирао 1994. на Филолошком факултету у Београду, из области енглеске и америчке научнофантастичне књижевности. Ради као професор енглеског књижевности на Филолошко–уметничком факултету у Крагујевцу. Превео је преко шездесет књига и око 250 прича. Објавио је *Историју хрватске научне фантастике*, као и *Историју српске научне фантастике*.

Душан Живковић

је рођен 8. маја 1980. у Крагујевцу. Дипломирао је на филозофском факултету у Новом Саду, на смеру »Српска књижевност и језик«. Студент је постдипломских студија на Филолошком факултету у Београду, на смеру »Наука о књижевности«.

До сада је објавио:

»Путници измишљеног раја« (песме, 1997.) у српско–немачком издању, у сарадњи са »Гетеовим институтом«; На европском конкурс у »Un fine settimana a Parma« добио је награду »Diploma di merito« од удружења »Dante Alighieri« (1998.) за песму »Il grido« (»Крик«) која је објављена у зборнику награђених радова; Циклус песама »Опијумска песма« – зборник књижевне групе »Зона« (2002.) »Мит и уметност (»Липар« 2003.) – приказ студије Слободана Лазаревића »Преиначење митског обрасца«.

Бранка Миленковић

је рођена 1976. у Крагујевцу. Ради као лектор на предметима Савремени енглески језик 1. 2. и 3 на Филолошко–уметничком факултету у Крагујевцу. Уписала је постдипломске студије на Филолошком факултету у Београду, одсек за Методику енглеског језика.

Наслеђе излази два пута годишње, цена једног броја износи 10.00€ (за установе), 5.00€ (за појединце). За иностранство 20.00€. За сва обавештења обратити се уредништву часописа на адресу Крагујевац, Јована Цвијића, бб, **телефон:** 034/370-129, **e-mail:** filkg@ptt.yu, **текући рачун:** 840-1446666-07 (филолошко–уметнички факултет, за часопис Наслеђе).

Издаје филолошко–уметнички факултет Крагујевац. Рукописи се не враћају.

Штампа: Теос Београд. **Тираж:** 500 примерака.