

UNIVERZITET U NOVOM SADU



*Izdavač*  
FILOZOFSKI FAKULTET, NOVI SAD

*Za izdavača*  
Prof. dr Ivana Živančević Sekeruš, dekanica

*Uređivački odbor*

dr Milivoj Alanović, dr Aleksandra Blatešić, dr Mihajlo Fejsa, dr Vladimir Gvozden, dr Bojana Kovačević Petrović, dr Lazar Milentijević, dr Nataša Milićević, dr Katalin Ozer, dr Milica Pasula, dr Zoran Paunović, dr Virđinija Popović, dr Anžela Prohorova, dr Bolgarka Sabo Laki, dr Laura Spariosu, dr Gordana Štrbac, dr Eva Toldi, dr Nevena Varnica, dr Ivana Živančević Sekeruš.

*Inostrani članovi Uređivačkog odbora*

dr Florina-Marija Baćila (Temišvar), dr Luka Badini Konfalonijeri (Torino), dr Balaž Geza (Budimpešta), dr Karmen-Ćerasela Darabuš (Baja Mare), dr Boris Dudaš (Rijeka), dr Ksenija Đorđević Leonar (Monpelje), dr Emilio H. Galjardo-Saborido (Sevilja), dr Renate Hansen-Kokorus (Grac), dr Valerio Kordiner (Roma), dr Eva Kovolik (Hale-Vitenberg), dr Ljudmila Liptakova (Prešov), dr Marija Negroni (Buenos Ajres), dr Agneš Klara Pap (Budimpešta), dr Antonio Romano (Torino), dr Ana Samardžić (Poznanj), dr Egor Sartakov (Moskva), dr Marian Sloboda (Prag), dr Đurđa Strsoglavec (Ljubljana).

*Glavni i odgovorni urednik*  
dr Tamara Valčić Bulić

*Zamenica urednika*  
dr Jasna Uhlarik

*Sekretar redakcije*  
Dejana Trifković

*Tehnički sekretar*  
Igor Lekić

*Lektori*

Uredništvo, Tomislav Bukatarević, Venke Tanenberg Turković, Milan Ajdžanović

## *Recenzenti*

dr Tijana Balek, dr Mirjana Daničić, dr Borislava Eraković, dr Radoslav Eraković, dr Vladislava Gordić Petković, dr Zorica Hadžić Radović, dr Miloš Jocić, dr Viktorija Krombholc, dr Maja Krstić, dr Ana Makišova, dr Jelena Marićević Balać, dr Željko Marković, dr Željko Milanović, dr Lazar Milentijević, dr Sanja Ninković, dr Srđan Orsić, dr Sanja Paripović-Krčmar, dr Stefana Paunović-Rodić, dr Diana Popović, dr Olivera Radulović, dr Mirna Radin Sabadoš, dr Kristina Stevanović, dr Nenad Tomović, dr Radoslava Trnavac, dr Nevena Varnica, dr Sonja Veselinović, dr Nebojša Vlaškalić, dr Dušanka Vujović, dr Mirjana Zarifović Grković.

*Publisher*  
FACULTY OF PHILOSOPHY IN NOVI SAD

*For the publisher*  
prof. Dr. Ivana Živančević Sekeruš, Dean

*Editorial Board*

Dr. Milivoj Alanović, Dr. Aleksandra Blatešić, Dr. Mihajlo Fejsa, Dr. Vladimir Gvozden, Dr. Bojana Kovačević Petrović, Dr. Lazar Milentijević, Dr. Nataša Milićević, Dr. Katalin Ozer, Dr. Milica Pasula, Dr. Zoran Paunović, Dr. Virđinija Popović, Dr. Anžela Prohorova, Dr. Bolgarka Sabo Laki, Dr. Laura Spariosu, Dr. Gordana Štrbac, Dr. Eva Toldi, Dr. Nevena Varnica, Dr. Ivana Živančević Sekeruš.

*Foreign members of the Editorial Board*

Dr. Florina-Maria Băcilă (Timișoara), Dr. Luca Badini Confalonieri (Turin), Dr. Valerio Cordiner (Rome), Dr. Carmen-Cerasela Dărăbuș (Baia Mare), Dr. Boris Dudaš (Rijeka), Dr. Ksenija Đorđević Léonard (Montpellier), Dr. Balázs Géza (Budapest), Dr. Emilio J. Gallardo-Saborido (Seville), Dr. Renate Hansen-Kokorus (Graz), Dr. Eva Kowollik (Halle-Wittenberg), Dr. Ludmila Liptáková (Prešov), Dr. Maria Negroni (Buenos Aires), Dr. Ágnes Klára Papp (Budapest), Dr. Antonio Romano (Turin), Dr. Ana Samardžić (Poznań), Dr. Egor Sartakov (Moscow), Dr. Marián Sloboda (Prague), Dr. Đurđa Strsoglavec (Ljubljana).

*Editor-in-chief*  
Dr. Tamara Valčić Bulić

*Vice-editor*  
Dr. Jasna Uhlarik

*Assistant to the Editors*  
Dejana Trifković

*Editorial Secretary*  
Igor Lekić

*Proofreading*  
Editors, Tomislav Bukatarević, Wenke Tannenberg-Turković

## *Reviewers*

Dr. Tijana Balek, Dr. Mirjana Daničić, Dr. Borislava Eraković, Dr. Radoslav Eraković, Dr. Vladislava Gordić Petković, Dr. Zorica Hadžić Radović, Dr. Miloš Jocić, Dr. Viktorija Krombholc, Dr. Maja Krstić, Dr. Anna Makišová, Dr. Jelena Marićević Balać, Dr. Željko Marković, Dr. Željko Milanović, Dr. Lazar Milentijević, Dr. Sanja Ninković, Dr. Srđan Orsić, Dr. Sanja Paripović-Krčmar, Dr. Stefana Paunović-Rodić, Dr. Diana Popović, Dr. Olivera Radulović, Dr. Mirna Radin Sabadoš, Dr. Kristina Stevanović, Dr. Nenad Tomović, Dr. Radoslava Trnavac, Dr. Nevena Varnica, Dr. Sonja Veselinović, Dr. Nebojša Vlaškalić, Dr. Dušanka Vujović, Dr. Mirjana Zarifović Grković.

UDC 80/82(082)

UNIVERZITET U NOVOM SADU

**ZBORNİK ZA JEZIKE I KNJIŹEVNOSTI FILOZOFSKOG  
FAKULTETA U NOVOM SADU**

Broj 13

NOVI SAD, 2023.

UDC 80/82(082)

UNIVERSITY OF NOVI SAD

**THE JOURNAL FOR LANGUAGES AND LITERATURES OF THE  
FACULTY OF PHILOSOPHY IN NOVI SAD**

Volume 13

NOVI SAD, 2023.





## REČ UREDNIKA

Ovaj, trinaesti broj časopisa *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta* donosi osamnaest naučnih i preglednih radova, još više nego prethodni. Tendencija porasta broja priloga dokaz je rastućeg interesovanja za naš časopis, dinamične politike uređivanja i najzad, brige za mlade saradnike.

I u ovom, trinaestom broju, brojniji su radovi koji obrađuju književne teme, ali se između njih i jezičkih radova može uočiti i niz tematsko-motivskih preplitanja. Stoga smo u redosledu predstavljanja radova nastojali da teme i motive povežemo prema njihovoj srodnosti.

Prvi segment čine prilozima koji na različite načine prikazuju žene i njihovu delatnost. Inspirativne kao žene autorke pojavljuju se Paulina Label Albala i njen pogled na obrazovanje žena, kroz autorkino svedočanstvo o poteškoćama s kojima su se žene susretale na univerzitetima početkom 20. veka (Tatjana Kličković), kao i književnica Isidora Sekulić čija je kritička delatnost o Lazi Kostiću predmet drugog rada (Mladen Đuričić). Slede prilozima u kojima je istraživačka pažnja usmerena na životne priče ženskih likova. Dok je seoska devojka Bulka Veljka Petrovića kao ličnost razapeta između salašarskog i varoškog života (Tanja Kojić), Jefimija (zvana Divče) Igora Bojovića suočena je s potlačenošću i muškim nasiljem u patrijarhalnoj divljini kojoj pripada (Luka Nikolić). Muško-ženski odnosi u proznom opusu M. Pavića sagledavaju se kroz prizmu erotskog, telesni kôd se pritom povezuje sa tekstualnim, te dolazi i do postmodernističke erotizacije književnosti same (Jovana Todorović).

Dva rada posvećena su načinima iskazivanja ironije, kako u književnosti kroz manifestaciju ironijske svesti u Volterovom *Kandidu* (Saška Todorov), tako i u jezičkoj slici sveta kroz postupak eufemizacije u tekstovima srpske u ruske elektronske štampe (Nataša Kozomora).

Sledeći blok priloga u celini pretežno je posvećen pitanjima granica između stvarnosti i fikcije, fantastičnom, natprirodnom, čudesnom... Dok je prvi rad u ovom nizu posvećen Paviću, Puškinu i poetičkim sličnostima njihova dva dela (Bojan Rajević), u drugom se razmatra iracionalnost kao jedna od izraženih crta ruskog nacionalnog karaktera na primeru glagola *оценить* i *озарить* (Anžela Prohorova). U radu posvećenom baroknom epu *Boj zmaja sa orlovi* ukazuje se na hibridnost ovog epa, na prisustvo odlika mnogih proznih i pesničkih vrsta, pa i na elemente fantastike u njemu (Marija Cvetičanin). Komparativna analiza formalnih i stilskih obeležja dve verzije Mopasanove novele „Orla“ svedoči o intenziviranju fantastičnog elementa u drugoj verziji (Jelena Janković). Drama Todora Manojlovića *Nahod Simeon*, proučava se u svetlu narodne legende o nahočetu, ali i sličnosti i razlika s mitom o Edipu, kao i sa nekim drugim izvorima (Emilija Popović). Pekićeve povesti „Čudo u Siloamu“

analizira se u svetlu biblijskih tema, te poredi s jednim žitiem, kao i sa pričama Leonida Andrejeva (Miloš Mihailović). Baveći se folklorno-narodnim temama ukazuje se na ulogu jezika u kulturi. Na primeru narodnih poslovice s leksomom *brat/braća* osvetljava se ambivalentnost pojma brat, koji u srpskom jeziku motiviše različita pozitivna i negativna značenja, od ljubavi do netrpeljivosti (Nina Halupa). Najzad, analiza romana i filma *Let iznad kukavičjeg gnezda* razotkriva besmislenost terapije elektrošokovima, terora koji za glavni cilj ima suzbijanje individualne slobode pojedinca i njegovo slepo pokoravanje autoritarnom poretku (Milica Surla i Vladislava Gordić Petković).

Poslednji niz od tri rada posvećen je temi životinja: jedan od autora bavi se kontrastivnom analizom frazeologizama s leksomom *Vogel i ptica* u nemačkom i srpskom jeziku ukazujući na nizak stepen potpune ekvivalentnosti u polaznom i ciljnom jeziku (Deneš Kobetić), drugi ukazuje na komičko oblikovanje portreta životinja i predmeta posredstvom njihove antropomorfizacije i personifikacije kod Stevana Sremca (Milan Radoičić), dok poslednji autorski rad o ovoj tematici sa stanovišta književne animalistike ukazuje na intertekstualni potencijal životinja, odnosno na način na koji se njihova uloga ostvaruje i transformiše u različitim tekstovima i umetničkim delima (Sara Matin).

Na samom kraju, a posle dužeg vremena, Zbornik donosi i prikaz jednog od ostvarenja domaće savremene produkcije, romana *Košmarnik* Miloša P. Živkovića (Miloš Mihailović).

Uočavamo da se zadati cilj časopisa nesumnjivo ostvaruje: postaje svojevrsna „platforma“ višejezične naučne zajednice, koja ispunjava ne samo naučno-istraživačku, stručnu i informativnu, već i integrativnu i motivacionu funkciju. U nastojanjima da se ova tradicija nastavi i razvija, pozivamo sve autore iz zemlje i inostranstva da i u narednom broju predstave svoje originalne naučne, pregledne i stručne radove i prikaze monografskih publikacija iz oblasti jezika i književnosti. Rok za prijem radova je 1. jun 2024. godine. Verujemo da će čitaocima (ali i autorima) kako ovaj broj časopisa, tako i naredni, pružiti zanimljivo i podsticajno štivo, nova zapažanja, nadahnuća i stvaralačke misli.

Tamara Valčić Bulić i Jasna Uhlarik

## SADRŽAJ

Татјана Н. Кличковић

ЈЕДАН ПОГЛЕД НА ЖЕНЕ И ОБРАЗОВАЊЕ: ПАУЛИНА ЛЕБЛ АЛБАЛА.. 13

Младен З. Ђуричић

ИСИДОРА СЕКУЛИЋ О ЛАЗИ КОСТИЋУ ..... 29

Тања П. Којић

ЖИВОТ НИ ПАОРСКИ НИ ГОСПОДСКИ..... 41

Лука З. Николић

*HAPPY END* ИГОРА БОЈОВИЋА КАО ТРАГЕДИЈА ДЕВОЈЧИЦЕ У  
ПАТРИЈАРХАЛНОЈ ДИВЉИНИ ..... 51

Јована Б. Тодоровић

ЕРОТИЗАЦИЈА КЊИЖЕВНОСТИ У ПРИЧАМА МИЛОРАДА ПАВИЋА ..... 63

Сашка И. Тодоров

СИГНАЛИ ИРОНИЈЕ У ВОЛТЕРОВОМ *КАНДИДУ*..... 77

Наташа Н. Козомора

О ЕУФЕМИЗМИМА У РУСКОЈ И СРПСКОЈ ШТАМПИ..... 91

Бојан Р. Рајевић

ПАВИЋ И ПУШКИН: АСПЕКТИ ПОЕТИЧКИХ СРОДНОСТИ ..... 103

Анжела В. Прохорова

ИРАЦИОНАЛНОСТ У РУСКОЈ ЈЕЗИЧКОЈ СЛИЦИ СВЕТА ..... 117

Марија С. Цветићанин..... 129

БАРОКНИ ЕП КАО ФАНТАСТИЧНИ РОМАН *БОЈ ЗМАЈА СА ОРЛОВИ*

ЈОВАНА РАЈИЋА..... 129

Jelena D. Janković

ELEMENTI FANTASTIČNOG U FORMALNIM I STILSKIM OBELEŽJIMA  
„ORLE“ GIJA DE MORASANA ..... 143

Емилија А. Поповић

РЕЦЕПЦИЈА ДРАМЕ *НАХОД СИМЕОН* (1938) ТОДОРА МАНОЈЛОВИЋА:  
КАКО ЈЕ ПРЕДЛОЖАК ПОЈЕО ТЕКСТ? ..... 165

|   |     |
|---|-----|
| Милош Д. Михаиловић   |     |
| МОТИВ ОЧИЈУ У „ЧУДУ У СИЛОАМУ“ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА.....  | 181 |
| Nina J. Chalupová   |     |
| SRBSKÉ ĽUDOVÉ PRÍSLOVIA S LEXÉMOU <i>БРАТ/БРАЋА</i> (BRAT/BRATIA)<br>A ICH DERIVÁTMÍ.....   | 193 |
| Милица Б. Сурла, Владислава С. Гордић Петковић  |     |
| ТЕРОР И ТЕРАПИЈА У <i>ЛЕТУ ИЗНАД КУКАВИЧЈЕГ ГНЕЗДА</i> : СЛИКЕ<br>ЕЛЕКТРОКОНВУЛЗИВНЕ ТЕРАПИЈЕ У РОМАНУ КЕНА КИЗИЈА И ФИЛМУ<br>МИЛОША ФОРМАНА..... | 207 |
| Dénes H. Kobetits   |     |
| KONTRASTIVE ANALYSE DER PHRASEOLOGISMEN MIT DEM LEXEM<br><i>VOGEL</i> IN DER DEUTSCHEN UND SERBISCHEN SPRACHE .....                               | 223 |
| Милан Б. Радоичић   |     |
| РАЗМАТРАЊЕ ПОСТУПКА КОМИЧКЕ АНТРОПОМОРФИЗАЦИЈЕ<br>ЖИВОТИЊА И ПРЕДМЕТА У РОМАНУ <i>ПОП ЂИРА И ПОП СПИРА</i> (1898)<br>СТЕВАНА СРЕМЦА.....          | 237 |
| Сара Ж. Матин   |     |
| ЖИВОТИЊЕ КАО НОСИОЦИ ИНТЕРТЕКСТУАЛНИХ ПОТЕНЦИЈАЛА:<br><i>ТУГА ЈЕ ПЕРНАТО СТВОРЕЊЕ</i> МАКСА ПОРТЕРА И <i>УХВАТИ ЗЕЦА</i> ЛАНЕ<br>БАСТАШИЋ.....    | 251 |
| Милош Д. Михаиловић   |     |
| "FIRE, WALK WITH ME" .....  | 269 |

Татјана Н. Кличковић  
Филозофски факултет  
Универзитет у Новом Саду  
Студенткиња докторских студија  
shtogod@live.com

УДК: 821.163.41:929 Albala-Lebl P.  
378-055.2 Albala-Lebl P.  
doi: 10.19090/zjik.2023.13-28  
прегледни научни рад

## ЈЕДАН ПОГЛЕД НА ЖЕНЕ И ОБРАЗОВАЊЕ: ПАУЛИНА ЛЕБЛ АЛБАЛА

*САЖЕТАК:* Овај рад се бави темом образовања и образовања жена у делима Паулине Лебл Албале, конкретно у њеним мемоарима *Тако је некад било* и у неколико есеја који тематизују како положај жена на универзитету почетком 20. века, тако и феномен кризе књиге, који се данас, у 21. веку, чини и даље актуелним. *Тако је некад било*, као дело чија је централна тема ауторкино лично искуство школовања, представља сведочанство о неизвесностима и потешкоћама с којима су се сусретале жене тог времена на путу ка вишем образовању. Овај рад проучава и култ учитеља који Лебл Албала доследно успоставља на сваком нивоу школовања, као и ауторкину анализу различитих наставничких приступа са којима се упознала. Лебл Албала нарочиту пажњу посвећује својим славним универзитетским професорима, Богдану и Павлу Поповићу и Јовану Скерлићу, те је ово њено дело драгоцен поглед на те веома значајне личности српске књижевне историје. Овај рад се бави питањима и темама из текстова Паулине Лебл Албале који су значајни савременом проучаваоцу и наставнику књижевности.

*Кључне речи:* образовање, феминизам, универзитетско образовање жена, Паулина Лебл Албала

О Паулини Лебл Албали мало је познато мимо њеног преводилачког рада, чињенице да је објављивала у часописима попут *Српског књижевног гласника* и *Летописа Матице српске* и њених селидби од времена Другог светског рата (и на нивоу помена, књижевни радови којима се тада бавила) (Лебл Албала 2005а: 17, Попов 2010: 118). Ипак, након првог погледа на њене чланке, постаје јасно да су њене мисли и ставови о култури и образовању актуелни и данас, готово читав један век откако су настали.

Један ауторкин чланак носи наслов „Криза књиге“, што је појава која човеку 21. века није само позната, већ је и малтене нормализована – највише као проблем карактеристичан за савремено доба и као једна од најгорих нуспојава развоја технологије, интернета посебно, што је нарочито изражено у изливима

носталгије за „добрим старим временима“ када је све било боље, па и положај књиге и улога читања у животу сваког човека. Иако ни текст Лебл Албала није ослобођен тог сетног осећања према златној прошлости (у њеном случају, носталгију изазивају сећања на период пре Првог светског рата) у којој су објављивана дела и књиге бивале разграбљене (Лебл Албала 1927: 8), он анализира тај проблем и објашњава га на такав начин да се чини да би такав текст могао, уз мале допуне ради праћења технолошког напретка човечанства, бити написан и данас.

Ауторкино навођење жалби наставника на своје ученике који не читају, па чак и не знају да препознају ни по наслову Бранкове и Змајеве песме (Лебл Албала 1927: 7) одзвања као пандан, брат близанац, савременог проблема у просвети. Због тога је њено тумачење ове појаве двадесетих година 20. века, као и закључак који изводи, нарочито интересантан и значајан.

Паулина Лебл Албала директно именује „главног кривца“ у овом проблему. Она одбацује тезу да су за кризу књиге криви критичари, истичући да ни хваљена дела нису читана, али и да ни критике нико не чита (Лебл Албала 1927: 9). Лебл Албала срж проблема види у „страшној истини“ да се у времену после Првог светског рата идеализам не исплаћује, већ да је у центру пажње корист или уживање без напора (Лебл Албала 1927: 10). Иако, наравно, са савременим тренутком постоји сличност и у том одбацивању напора и инсистирању на (материјалној) користи, упечатљиве су ауторкине оптужбе на рачун фудбала и филма, који су узурпирали место књиге у животу младог човека (Лебл Албала 1927: 10).

Док проблему фудбала не посвећује превише пажње, мада је вредно помена њено поређење посматрања спорта и коцкања (Лебл Албала 1927: 10–11), о проблему филма ауторка износи много вредних опаски. Лебл Албала запажа појаву да филм сниман по књизи ту књигу учини популарном (Лебл Албала 1927: 12), што је још једна од појава којима, овај пут, можемо данас сведочити у књижарама у којој централно место заузимају књиге по којима су снимани тренутно популарни филмови или ТВ серије. Свемоћност филмских звезда којом је ауторка запрепашћена (Лебл Албала 1927: 14) у 21. веку допуњена је свемоћношћу свих јавних личности, међу којима предњаче звезде ријалити програма и, у најскорије време, друштвених мрежа – којима још више недостаје дидактичка страна, коју Лебл Албала истиче као преимућство књиге над филмом (Лебл Албала 1927: 16–17).

Узроци омиљености филма у двадесетим годинама двадесетог века које ауторка наводи јасни су и разумљиви: гледалац филма без икаквог напора добија

у једном магновењу потпун и врло оштар утисак, што филм чини идеалном забавом, пружајући разнолика уживања без и најмањег духовног напора (Лебл Албала 1927: 15). У тој површности, као и у жртвовању идеје књижевног дела приликом његове екранизације (а које је ретко избегнуто), Лебл Албала види најопасније дејство филма, будући да гледаоце поступно навикава да лако и површно схватају све животне проблеме. Њу плаши то што (млади) човек своју жељу да побегне од свакидашњице подмирује само филмом, што га чини површним и духовно сиромашним (Лебл Албала 1927: 19). Списатељица о својој одбојности према биоскопу говори и у мемоарима *Тако је некад било*, када наводи да је у младости уображено<sup>1</sup> сматрала биоскоп за губљење времена (Lebl Albala 2005b: 175).

Паулина Лебл Албала нуди и решење – наравно, почев од школе, у којој би наставници ученике учили уживању у књижевном делу (Лебл Албала 1927: 19)<sup>2</sup> и љубави према књижевности, која остаје неразвијена услед инсистирања на познавању само чињеница о неком књижевном делу, уместо препознавања онога што изазива естетска уживања (Лебл Албала 1927: 20). Ауторкина запажања о равнодушности новинара када је у питању духовно, морално и национално васпитање (Лебл Албала 1927: 21) и њихово континуирано бављење искључиво спортом и филмом који су свакако довољно блиски публици (Лебл Албала 1927: 22) заокружена су њеном идејом о агитовању за књижевност у дневној штампи, за које сама признаје да јесте далеко од књижевног идеала, али је оправдано циљем (Лебл Албала 1927: 23). Остварљивост тог циља, како у време када је настао чланак, тако и данас, без обзира на агресивност метода, остаје упитна.

Као најзначајније у тексту „Криза књиге“ намеће се Лебл Албалин закључак. Њене песимистичне, али пророчке речи о послератном човеку који ће имати напретка у материјалној култури и техници, али ће, услед недовољног удубљивања у себе, остати занемарене душевне стране (Лебл Албала 1927: 23–24) делују и као озбиљно упозорење, нарочито човеку 21. века, када се има у виду нови рат који је Европу и свет сачекао у годинама које су уследиле за овим чланком.

---

<sup>1</sup> Због овог додатка, закључује се да је Лебл Албала касније у свом животу променила свој искључиво негативан став о филму и биоскопу, мада не наводи разлоге те промене, нити неке нове, другачије погледе на ту тему.

<sup>2</sup> Ауторка се ни овде није огрешила о просветне раднике, истичући да није проблем у неспремним наставницима, већ у превеликом обиму посла који је и пред њима, и пред њиховим ученицима (Лебл Албала 1927: 19).

Један текст Паулине Лебл Албале, „Развој универзитетског образовања наших жена“, лепо допуњује њено дело *Тако је некад било*, у коме, иако има, природно, детаља из њеног приватног живота, највише има речи управо о њеном образовању и искуству током школовања. Тачним се чини Палавестрин суд о Лебл Албалином делу као о успомени на ђачке и студентске дане и носиоце модернизма у „златно доба“ урбанизације и промене културе (Палавестра 2008: 345). Редови које је ауторка исписала о својим учитељима нису само изрази дивљења и одушевљења младе ученице својим наставницима и професорима (иако би и као такви били вредни пажње), већ су у случају њених факултетских професора сведочанства (из посебног угла) о неким од највећих имена са почетка 20. века: о Богдану и Павлу Поповићу и Јовану Скерлићу.

Већ је наведено да *Тако је некад било* обилује детаљима и сећањима Паулине Лебл Албале на период њеног школовања, које је, упркос ређим дигресијама, главна и готово једина тема тог дела.<sup>3</sup> Лебл Албала чак прекида писање када причу о свом животу доведе до удаје, јер је након тога, као што је сама навела, њен труд расула на породичне дужности и феминизам (Lebl Albala 2005b: 135), у складу са њеном тврдњом да она жени не спори „природне дужности“ (Лебл Албала 1928: 26). Очигледно је и њена намера била да фокус њеног аутобиографског текста буду њена сведочанства и размишљања о њеном искуству школовања као младе жене пре Првог светског рата, и утолико и јесу драгоцене.

Ипак, такав садржај текста и таква, јасна ауторкина намера чине овај текст ближим мемоарима него аутобиографији, иако овом делу не недостаје у апсолутном смислу те речи индивидуалног живота (што као разлику наводи Мирјана Д. Стефановић 2010: 28). Наиме, овим текстом се истински „oživljava i razotkriva jedno doba, jedan društveni trenutak i likovi i uloge učesnika i savremenika u njima“ (Živković 1992: 419), те и нескривена тенденција Лебл Албале да прикаже добре стране идеја за које се сама залагала (Živković 1992: 419) – предности и важност школовања жена – доприноси да се *Тако је некад било* посматра највише као мемоарски спис.

Образовање и, нарочито, образовање жена очигледно су опсесивне теме Паулине Лебл Албале и стога и природном, а не форсираном или наметнутом, делује њена потреба да управо о тим сегментима свог живота највише и пише.

---

<sup>3</sup> Уз епизоде о породичним проблемима, љубавним јадима и искуству Првог светског рата, које нису самосталне у односу на главни наратив о Лебл Албалином образовању.



Паулина Лебл Албала инсистира да у њеној животној причи нема ничег од клишеа прекрасног детињства (Lebl Albala 2005б: 7). Њен рани живот осенчен је (највише финансијским) тешкоћама које је њена мајка доживела без икаквог правог занимања, зависна од одсутног оца и сазнањем да не само да је рођена као „вишак“, него и да јој мањка лепоте и љупкости која је красила њене старије сестре (Lebl Albala 2005б: 11–14). Захваљујући мајчиним опсесијама о школовању кћери и „извођењу на пут“ (Lebl Albala 2005б: 54) и неповерењу које су отац и друге родбинске фигуре мушког пола усадиле у Лебл Албалу (Lebl Albala 2005б: 74), а због којег она сама истиче важност коедукације (Lebl Albala 2005б: 74–75), свест о огромној важности школовања за једну жену дубоко је била укорењена у њој. Можда и зато тек после дипломирања, као каква књижевна јунакиња после обреда иницијације, Лебл Албала и може да упозна свог будућег супруга и да се коначно оствари и у неком партнерском односу.

Такође, списатељица наводи сама како је ружноћу свог лица и неумешност у кућним пословима надокнађивала школским успехом (Lebl Albala 2005б: 64–65), као што и у својој позицији у односу са мушким полом у периоду око матуре и студирања види свој интелект и књижевнички успех као своју једину привлачну страну, истичући своју једностраност и мањак знања о свакодневном животу (Lebl Albala 2005б: 123) и подвлачећи своје огрешење о свакога ко није био човек од пера за време њеног студирања (Lebl Albala 2005б: 154), свесна да је њена „јачина на перу“, а не на баловима где иду лепе девојке (Lebl Albala 2005б: 175). Било би неправедно закључити да је проблем недостатка физичке лепоте изазвао посвећеност учењу, писању и школи уопште код Лебл Албале, јер успех на интелектуалном пољу није представљао утешну награду у њеном животу, већ циљ и радост сам по себи, који је успут успевао и да надомести чињеницу да она (према својим многим тврдњама) није била лепотица.

Мемоари Лебл Албале пружају бројна сведочанства о отежаним условима школовања девојчица крајем 19. и почетком 20. века, почевши од успомене на прву књигу у њеном животу, петпарачко издање прича о америчким Индијанцима добијено од једног рођака (Lebl Albala 2005б: 17), преко неизвесног тока школовања, које је увек зависило од тога колико је феминизам био близак министрима просвете (Лебл Албала 1928: 22), до закључака о нескривеној родној неравноправности која је чак и образованим женама ускраћивала позиције које би им заслужено припадале, о чему најболније одзвања ауторкина успомена на изјаву њеног вољеног факултетског професора Павла Поповића да је „штета што је девојка“, јер би иначе, сасвим јасно, имала место као његов наследник на катедри (Lebl Albala 2005б: 268). И она сама наводи у тексту да је свесна да није

свом професору одговорила онако како би касније то учинила као борбена феминисткиња, већ је, не упитавши га за разлог сметње у њеном полу, била радосна, схвативши његове речи као „дивно признање и похвалу“ (Lebl Albala 2005б: 268). Њено искуство је илустрација жалосне истине да ни када би се жена пробила до највиших образовних институција, њој се нека врата ипак не би никад могла отворити. Одроз некакве свести о специфичности Лебл Албалиног подвига у образовању и књижевности ипак постоји – у једној од ретких прилика помена и писања о њој, забележено је да је била једна од ређих еманципованих и универзитетски образованих жена у Србији, као и да чињеница да је у двадесетом веку деловало више жена него и у једној другој балканској књижевности тог времена не сведочи о пуној друштвеној равноправности полова (јер о томе није могло бити речи у непросвећеној и конзервативној средини у којој се то тешко постиже), већ о озбиљности „женске руке“ (Палавестра 2008: 345).

Паулина Лебл Албала била је одушевљена школом од свог првог сусрета са њом, у Нишу: обожавала је своју учитељицу и седела је у првој клупи (Lebl Albala 2005б: 19). Поносна је на своје течно читање, у чему је предњачила над ученицама четвртог разреда (Lebl Albala 2005б: 20), а у учитељици другог разреда Јелени Петровић препознаје првог у низу обожаваних духовних учитеља и вођа (Lebl Albala 2005б: 39). Тај култ учитеља биће неприкосновен за Лебл Албалу до завршетка њених студија, баш као што је и школа за њу одувек била забава, и као ученици, и као учитељици (Lebl Albala 2005б: 41), а Видовдан, као почетак летњег распуста, за њу је вазда обојен сетом (Lebl Albala 2005б: 59). Значај школовања на ширем друштвеном плану увидела је и мимо личног примера, кроз раст породичног угледа након одласка најстарије сестре Хермине у Београд на школовање (Lebl Albala 2005б: 46), али и кроз мајчину продају златног сата ради уписа сестре Лене у гимназију, која је 1900. године била забрањена девојчицама (Lebl Albala 2005б: 51). Стога, свој боравак у Вишој женској школи у Улици краљице Наталије у Београду види као најпунији део свог живота (Lebl Albala 2005б: 59) и извор радости што припада највећој женској школи у Србији (Lebl Albala 2005б: 61).

Ученице Више женске школе ауторка види као „елиту нашег женскиња“ (Lebl Albala 2005б: 68–69), истичући да се оне нису задовољиле животом својих прамајки и да су управо оне имале прве феминистичке тежње. Када се Лебл Албала нашла међу редовним студенткињама Универзитета у Београду, није ни помишљала да за женску еманципацију дугују својим претходницама, управо својим средњошколским наставницама (Lebl Albala 2005б: 69), иако се сећа да по

полагању матурског испита, њој и њеној генерацији средњошколски наставници нису могли да дају оно „више“ што су желели (Lebl Albala 2005б: 120–121).

Иако су велика очекивања њене породице (у првом реду, мајке) од ње и њеног школског успеха ауторки сметала, будући да су пред њу постављала виши стандард у односу на њене сестре (Lebl Albala 2005б: 64), приликом отварања Прве женске гимназије, у свему изједначене са мушком, у породици Лебл се знало да је то прави избор за Паулину (Lebl Albala 2005б: 80), те је она могла по матури да буде „uobražena na titulu prvih maturantkinja prve ženske gimnazije u Srpstvu“ (Lebl Albala 2005б: 121), али и поносна на (трећу) награду за матурски рад коју јој је доделио жири у чијем су саставу били Јован Скерлић и Павле Поповић (Lebl Albala 2005б: 114–115), при чему Лебл Албала не пропушта да напомене удео Скерлића као феминисте у том њеном успеху.

Када је у питању феминизам, Лебл Албала и наводи да у почетку није схватала економску, политичку и социјалну страну феминистичког питања, већ је читав покрет видела као покрет за вишим образовањем женскиња, будући да је у читавој земљи лебдело уверење да женама треба онемогућавати више образовање (Lebl Albala 2005б: 244). Такође, она признаје и сопствену кратковидост по питању политике, коју је сматрала нечим што је се не тиче спрам њеног узвишеног наставничког и књижевничког позива (Lebl Albala 2005б: 262), иако јесте феминизам убрајала у своје послове (Lebl Albala 2005б: 263).

Доживљаји и догађаји којих се Паулина Лебл Албала присећа нису просто поводи да се из носталгичних разлога говори о прошлости, већ поводи и да се разматрају различити приступи образовању, које она затим, с велике временске дистанце, оцењује и коментарише.<sup>4</sup>

Тако, када ауторка наводи да је у Девочачкој школи у Нишу српски језик, немачки језик и историју предавала „професорка“ (под наводницима зато што у то време у Нишу није било ниједне жене са универзитетским образовањем) Надежда Вељковић, она не наводи само да им је та професорка читала Бранка, Јакшића и Змаја, већ и закључује да је њен циљ био само лепота, односно увођење у осећање и разумевање лепоте (Lebl Albala 2005б: 52). Такође, Лебл Албала замера тадашњим схватањима према којима се очекивало да се наставници држе на дистанци и да не спомињу живот у разним видовима (Lebl Albala 2005б: 70). То се чини, уз родну неравноправност, као главна замерка ауторкина тадашњем

---

<sup>4</sup> Ауторки не недостаје самокритике – на пример, не крије да њој и као васпитачу и као родитељу недостаје јасно морално васпитање које је нудила њена мајка, будући да Лебл Албала сама ништа није наметала другоме и да се увек питала има ли дела истине и на другој страни (Lebl Albala 2005б: 45–46).

школском систему, коју више пута понавља: сматра за грешку што се на настави није говорило о свакодневним, државним темама (Lebl Albala 2005б: 104), односно о политичком миру, равнотежи у Европи, империјама и капитализму (Lebl Albala 2005б: 123) – што би се чинило као логични наставак образовања млађих нараштаја за испуњење националних циљева, о којима Лебл Албала сведочи као о примарним наставним циљевима оног времена.

Посебан увид у тадашњу наставу ауторка нуди кроз слику себе као младе наставнице, након што постане наставник у школи где је некад била ђак (Lebl Albala 2005б: 200). Себе сматра „благом, тактичном, правичном“, са више знања од својих старијих колега, а као велики животни дар види љубав и поверење ученика (Lebl Albala 2005б: 200). Нарочиту сласт у послу осећа када ради у школи под окупацијом, видећи у својој настави прилику за пркос непријатељу и прилику да ученице подсећа на њихове националне дужности (Lebl Albala 2005б: 246). Свакако, подизање културног нивоа у земљи кроз утицај и рад са ученицама (Lebl Albala 2005б: 201) било је једна од ауторкиних идеја-водиља на њеном наставничком путу.

Још једна занимљивост коју ови мемоари дугују ауторкином периоду рада у настави јесте успомена на Исидору Секулић као колегиницу из зборнице. Иако је Лебл Албала супротставља свом идолу Јовану Скерлићу по свему, њен суд о познатој књижевници није сасвим негативан, напротив. Иако наводи да, док је Скерлић све волео и сав се давао другима, она није волела никога већ се давала само своје раду, ауторка признаје да је, приликом упознавања Секулићеве кроз своје несмело прилажење и њено повучено држање, осетила да је у питању „сасвим изузетна особа, и да прићи њој значи доживљај“ (Lebl Albala 2005б: 202).<sup>5</sup>

Од самог почетка ауторкиног образовања, као једна од централних тема стоји развој националних осећања (Lebl Albala 2005б: 22–23). Већ споменута као прва од учитељских фигура које је Лебл Албала сместила на пиједестал, Јелена Петровић, радила је на развијању љубави према колу међу ученицама (Lebl Albala 2005б: 40), али је на национални дух утицала и објашњавањем утицаја историје на „садашње тешке и скучене прилике“, којима су се подржавале тежње за националним ослобођењем и уједињењем, што је ауторку припремило за крупне историјске догађаје који су почели да се нижу у периоду завршетка њеног школовања (Lebl Albala 2005б: 47–48).

---

<sup>5</sup> Паулина Лебл Албала наводи и да јој се приближила тек после Европског рата, откад је пуну четврт века утицала на њен поглед на живот (Lebl Albala 2005б: 202).

Приликом свог одласка и боравка у Учитељској школи, Паулина Лебл Албала примећује да су се тамо ученице припремале за службу народу, кроз истицање важности и утицаја народних учитељица на процват народа (Lebl Albala 2005б: 73), али и да се, иако се и у народу веровало у ту моћ учитеља, заборављало на пресудну моћ државника, које је и она сама тек касније постала свесна (Lebl Albala 2005б: 74).

И у гимназији, ауторка сведочи посебном третману националних питања: сам директор, Сретен Пашић, иначе са великим уделом у стварању Прве женске гимназије, предавао је српски језик својим ученицама (Lebl Albala 2005б: 80). Када се сећа његових предавања,<sup>6</sup> без плана и уџбеника, Паулина Лебл Албала наглашава да су била веома утицајна, иако нису била систематична, и да ученице, што се научног градива тиче, јесу заостајале за ученицима само зато што им директор то није предавао, али су као грађанке и патриоткиње биле њима равне (Lebl Albala 2005б: 82). Стога нимало не изненађује жеља матураната да искажу своја развијена и негована национална осећања кроз неслагање са Анексијом Босне и Херцеговине (Lebl Albala 2005б: 110), као ни схватање да су управо они извршиоци Косовског аманета (Lebl Albala 2005б: 111).

Такав закључак не мимоилази ни Лебл Албала, будући да у радовању њене генерације рату с Турском и појави студената добровољаца и студенткиња болничарки она види плод њиховог школовања. Када је распиривање националне свести на универзитетском нивоу у питању, и она сама је своје студирање видела (и) као припремање народних вођа (Lebl Albala 2005б: 148), а свог најдражег учитеља, Јована Скерлића, као највећег апостола југословенске идеје (Lebl Albala 2005б: 143), чијој срећи због ослобођења Скопља лично присуствује (Lebl Albala 2005б: 190).

Вероватно једино што је образовање Паулине Лебл Албале прожимало више од бујања националне свести било је обожавање и одушевљавање учитељима у свим етапама школовања. Као што је већ било речено, од детињства је школа представљала место среће за њу, па је, природно, и њена приврженост учитељској фигури почела од учитељице.

---

<sup>6</sup> Садржину тих предавања вреди навести барем због радозналости: главни моменти у развоју човечанске мисли, историја људског образовања, историја светске и помало српске књижевности, велики кодекс моралних правила на којима се базира живот, као и припрема за борбу за ослобођење и уједињење свих југословенских народа (Lebl Albala 2005б: 81–82).

Ауторкина учитељица другог разреда, она која је развој националне свести код својих ученица подстицала популаризовањем играња кола на одморима, Јелена Петровић, прва је коју Лебл Албала издваја као „ону која је читавим својим понашањем за пример“ (Lebl Albala 2005б: 39), чиме се у њеном животу утврђује главни модел и узор – модел учитељице (или наставнице, професорке), који ће остати као централна фигура њеног живота. Ауторкина фокусираност и готово опсесија том фигуром приметна је и кроз њено разматрање и коментарисање приватног живота једне своје учитељице, Маре Милосављевић, чију удају за трговца-јувелира види као велико разочарење због споја једне особе посвећене просвети са особом посвећеном новцу (Lebl Albala 2005б: 44).

И након селидбе у Београд и настављања школовања у престоници, Лебл Албала наставља своју фасцинацију учитељским фигурама. Ауторка нам пружа представу о односу ученица Више женске школе према својим наставницама када објашњава обичај „бирања идеала“ међу девојчицама: најчешће су биране најмлађе и најлепше наставнице или старије ученице, чак и онда када нису биле тако предани просветни радници (Lebl Albala 2005б: 62–63). Иако ту Паулина Лебл Албала није била изузетак по питању избора „идеала“ међу наставницама, будући да је одабрала Софију Вучићевић која је лоше и сувопарно предавала земљопис, али која је била „оличење грације“ (Lebl Albala 2005б: 63), међу ученицама њен „идеал“ је била Милева Суботић (касније Милојевић), будућа феминисткиња, најистакнутија по дикцији, редовном декламавању о Светом Сави и са одуховљеним изразом лица (Lebl Albala 2005б: 63).

Упркос том „пропусту“ приликом одабира „идеала“, јасно је да је ипак највећи утисак на ауторку у том периоду оставила Малвина Гогих, професорка математике, који представља „светао и узвишен лик“ у њеној свести (Lebl Albala 2005б: 67). Лебл Албала наводи да је госпођица Малвина са својим ученицама, осим математичких, претресала и разне моралне и социјалне проблеме, а да је на њен лични живот имала утицаја чинећи је раздраганом, ведром, готово одушевљеном животом, те уопште не чуди што је та професорка уживала у љубави својих ученица без обзира на оцену коју су имале из тог традиционално омраженог предмета (Lebl Albala 2005б: 68). Касније, у Учитељској школи, ауторка бележи да је та професорка најдаровитије ученице дозивала кући, што је у њој изазивало жудњу и завист (и што би у данашње време било потпуно неприхватљиво) (Lebl Albala 2005б: 74) и присуство те професорке и у Првој женској гимназији наводи као пресудни фактор у њеној одлуци да пређе у гимназију, по цену губитка године у Учитељској школи (Lebl Albala 2005б: 80). Утицај госпођице Малвине се не завршава кад и престанак формалног предавања

Лебл Албали: приликом посета њој, вољена професорка је упућује на младе песнике Велимира Рајића и Стевана Луковића, даје јој да чита *Слику Доријана Греја* и „упозорава“ је на Скерлића (Lebl Albala 2005б: 100).

Лебл Албала представља и неке појаве код наставника и учитеља које није одобравала: тако, када пише о Лепосави Бошковић, прво која је још 1891. године дипломирала на Великој школи, која је имала надимак „од мила“ Pulchra, „иако је била лицем супротна“ и која се била „сва предала духовном, потискујући у себи све земаљско“, закључује да је, будући да никад није ишла мимо науке, она била далека ученицама (Lebl Albala 2005б: 62–63). Не сасвим у позитивном светлу је представљена и Надежда Петровић, која се није бавила ненадареним ученицама „као богомдана сликарка“, која је увек каснила, дозвољавала причу и учење на својим часовима; ипак, иако није говорила о својим патриотским пословима, ауторка истиче да се увек облачила по угледу на народну ношњу (Lebl Albala 2005б: 70–71). У сличном маниру, иако се због њене склоности ка идеализацији и идолизацији учитељских фигура то не би очекивало, Лебл Албала исказује (бар тадашње) неслагање са новооткривеним социјалистичким гледиштима своје некадашње наставнице из Ниша (и већ поменуће), Надежде Вељковић, која не само да је била социјалист, већ и једна од социјалистичких вођа; списатељици те идеје нису биле блиске и због њеног васпитања да поштује ауторитет, и због инсистирања на интернационалном спрам националног, те она истиче да и кад је одобравала идеје, никад није била борац (Lebl Albala 2005б: 103).

Привржености и љубави Паулине Лебл Албале према њеним учитељима дугујемо и веома интересантне и важне слике о неким од великих имена српске књижевности, за које је она имала част да јој буду професори – у питању су, између осталих, Богдан и Павле Поповић и Јован Скерлић.

Најупечатљивији утисак у Лебл Албалиним мемоарима свакако оставља личност Јована Скерлића. Његова велика улога наслућује се и пре њеног студирања, кроз смернице које она добија од својих наставница и приликом доделе награда за матурске радове, а истински је управо он одредио ток њеног живота. Наиме, Паулина Лебл Албала је, на инсистирање своје породице и уз коментар једног рођака да ништа не смета да се поред технике бави књижевношћу, започела студије технике (Lebl Albala 2005б: 132–133). Од самог почетка, осећала је апсурд у задацима на тим студијама и трећег дана је „одлутала“ на Скерлићево предавање, постиђена што га је изневерила и уписала други факултет.

У том часу постојао је само он, велики Учитељ, који је својим пламеним речима уздизао слушаоце са земље и уводио их у царство духовних истина, где је све светло и јасно (Lebl Albala 2005б: 133),

сећа се ауторка, и мада се не сећа о чему је говорио разговор са Скерлићем, тим предавањем охрабрена, она постаје његовом ученицом (Lebl Albala 2005б: 133–135). Од свог новог професора добија смернице за студирање, те се одлучује да проучава француску књижевност, затим да буде ученица Богдана Поповића, и студенткиња српске књижевности (Lebl Albala 2005б: 134); до његове смрти, читав њен живот одвијао се под његовим упутствима (Lebl Albala 2005б: 135). Све његове савете побожно је следила, његови часови били су за њу култ, бескрајно му је била одана – без икаквих еротичких конотација, како наглашава – а свест о његовој наклоности чинила ју је „моћном и богатом као да је краљица“ (Lebl Albala 2005б: 146–147). Једанпут је, превише узбуђена, чак због његове похвале заборавила свој први књижевни рад на универзитету, на клупи, а под његовим вођством постала је и сарадник *Српског књижевног гласника* (Lebl Albala 2005б: 145).

Као професор, Скерлић је више пажње посвећивао идеалима него научном методу, те је био нешто попут пророка, тај највећи апостол југословенске идеје (Lebl Albala 2005б: 144). Ауторка сведочи да су око њега увек били млађи пријатељи или ђаци, попут Бранка Лазаревића или Вељка Петровића.<sup>7</sup> Велику посвећеност својим следбеницима Скерлић потврђује и приликом освете због проблема са једним случајем плагијата ауторкиног рада због чега она још једном закључује да су га прерано изгубили јер је давао сваком богатство своје душе, па се пребрзо истрошио (Lebl Albala 2005б: 166).

Чак и љубавни живот ауторкин – што је иначе део њеног живота коме је посвећивала мање пажње у својим мемоарима него свом образовању, као чланица „Друштва против заљубљивања“ у ранијим фазама (Lebl Albala 2005б: 92–93) и као неко ко је тек у осамнаестој години почео да обраћа пажњу на свој изглед, када у периоду око матуре и упознаје неке припаднике мушког пола (Lebl Albala 2005б: 112–113) – у вези је са њеном фасцинацијом Скерлићем. Наиме, њено интересовање за Александра Арнаутовића, који ће бити једна од њених највећих жалости у љубави, проистекло је, по њеном сопственом признању, из тога што је он био Скерлићев мезимац (Lebl Albala 2005б: 157). Врхунац њених жеља није био брак, већ да у кући, свој у зеленилу, за два радна стола седе њих двоје, док

---

<sup>7</sup> Паулина Лебл Албала говори и о овом писцу, сведочећи о пажњи и љубави коју је добијао у Београду пре Првог светског рата (Lebl Albala 2005б: 173–174).



изнад њих лебди Скерлић (Lebl Albala 2005б: 158–159). Епилог те љубавне приче везан је за једног другог професора Лебл Албале, Павла Поповића, који је због Арнаутовићевог односа према ауторки заувек показивао несимпатије према њему (што га је коштало универзитетске каријере) (Lebl Albala 2005б: 184).

Међутим, највећи потрес ауторкиног живота није био љубавни раскид, већ смрт великог учитеља, Јована Скерлића, на чијој је сахрани схватила да губи онога кога највише на свету воли, у коме је изгубила највише и са ким би јој живот био бољи, пунији, лакши, успешнији (Lebl Albala 2005б: 206). Свој ламент над њим, Паулина Лебл Албала завршава једном мистериозном реченицом: „И све више верујемо да је он отрован у Аустро-Угарској [...]“ (Lebl Albala 2005б: 206), на коју се више није враћала и коју није додатно разјашњавала.

У складу са инсистирањем на националном питању у току читавог школовања, Лебл Албала је највише била наклоњена Скерлићу као свом учитељу, али није занемарила ни вредност онога што је научила од својих других професора, у првом реду Богдана и Павла Поповића. Павле Поповић је за њу представљао пример савесног истраживача од кога се научила важности израде библиографије (Lebl Albala 2005б: 141), али је он за њу био и професор са којим је могла да разговара о проблемима и мукама интимне природе (Lebl Albala 2005б: 182–183) и који није изгубио своју значајну улогу у њеном животу ни након њеног дипломирања. Приликом њеног боравка у Швајцарској пред сам крај Првог светског рата, обрадује је његово писмо и књига *Историја југословенске књижевности* (Lebl Albala 2005б: 254), чак јој је био понудио и рад у Паризу уз њега, који је ипак одбила (Lebl Albala 2005б: 257), а по повратку у Београд, посебно драги су јој били састанци у његовом Српском семинару. Павле Поповић остаје јунак њених мемоара до самог њиховог завршетка, који долази одмах након њене удаје, уз интересантан успутни коментар о његовом доласку на њено венчање, необичном изразу лица – „узрујан и скоро сметен“ (Lebl Albala 2005б: 282), и брзом нестанку у гомили.

И Богдана Поповића, до крајности аналитичног, ауторка представља као дух сасвим супротан Скерлићу. Управо те анализе – којима је Богдан Поповић своје студенте учио кроз вежбе тумачења шта је у ком стиху лепо, обично, банално или излишно, уз поређења и реминисценције из своје богате лектире (својим сувереним познавањем светске књижевности засењивао је своје студенте), контролисање својих утисака и, на крају, извођење генерализација и естетских закона – учиниле су да Лебл Албала коначно може да објасни себи разлоге због којих проналази задовољство у читању (Lebl Albala 2005б: 137). Те навике њеног великог учитеља имале су велики утицај на ауторкину *Теорију*

књижевности (Lebl Albala 2005б: 138), сасвим у складу са већ помињаним њеним ставом (изнетим у чланку „Криза читања“) о потреби да школски наставници управо томе подучавају своје ученике. Наравно, нису анализе и методе биле једино чему се ауторка дивила на његовим предавањима: ту су биле и моралне и психолошке лекције (Lebl Albala 2005б: 138), што су биле теме којима је она већ била склона. Што се тиче предавања Богдана Поповића, на њих нису одушевљено долазили само студенти књижевности, већ и разни београдски снобови (како их Лебл Албала назива), само због његове славе претрпавајући тесне учионице и присиљавајући тиме чувеног професора да прекида своја излагања (Lebl Albala 2005б: 139).

Мада је од њега много научила, Лебл Албала је у Богдану Поповићу препознавала дистанцу према студентима, коју баш није ценила нити волела код својих учитеља и професора (Lebl Albala 2005б: 139). Једну другачију амбиваленцију уочава у једном српском песнику, иначе имену које се често спомиње уз име Богдана Поповића (иако га она помиње првенствено као Скерлићевог пријатеља), Јовану Дучићу. Његове „сјајне козерске способности“ уклапају се савршено у њену слику о њему као аутору песама које су за њу биле „највиши домет српске поезије“, чинећи да га види као „богомданог песника“; ипак, и овај пут национална свест мења утисак Лебл Албале. И њега, као и Исидору Секулић раније, супротставља Скерлићу и бива одбијена његовом равнодушношћу пред страдањима и борбама српског народа које су се одвијале управо у том тренутку, у првим месецима Првог светског рата. У српској катастрофи видевши једино песничке мотиве, више марећи за женску лепоту него за своје дипломатске дужности и за ратно стање у Европи, као највештији естет, имао је поглед с Олимпа – и ауторка му је предвиђала стогодишњи живот, поново у контрасту са кратким, али вреднијим, Скерлићевим животом (Lebl Albala 2005б: 224).

*Тако је некад било* Паулине Лебл Албале дело је чија највећа вредност лежи у сведочанствима о њеном школовању. Њено искуство школовања, као школовања једне жене у времену које томе није било наклоњено, вредно је у контексту борби за једнака женска права, која је данас не само актуелна, него и популарна. Лебл Албала, дајући слику школства са краја деветнаестог и почетка двадесетог века, анализира и неке од проблема који су познати и наставнику из двадесет и првог века. Фасцинантне су њене успомене на њене наставнике и професоре. С једне стране, представила је народне учитеље и наставнике који су својим трудом око буђења и развијања националне свести у омладини допринели

еуфорији око Балканских ратова (ако не и око Првог светског рата). С друге стране, Лебл Албалина лична, интимна одушевљеност својим универзитетским професорима данашњем читаоцу нуди другачији поглед на неке од најчувенијих српских књижевних критичара и историчара. Будући да Паулина Лебл Албала и те како има шта да каже човеку, читаоцу и просветном раднику данашњице, мањак интересовања за њен живот и рад чини се и неоправданим и неправедним.

#### ИЗВОРИ

- Лебл Албала, П. (1927). Криза књиге. *Летопис Матице српске*, 101(312/1), 6–24.
- Лебл Албала, П. (1928). Развој универзитетског образовања наших жена. *Летопис Матице српске*, 102(316), 17–28.
- Лебл Албала, П. (2005а). На универзитету. *Књижевни лист : месечник за књижевност, културу и друштвена питања*, 4(40), 1. децембар 2005, 17.
- Lebl Albala, P. (2005b). *Tako je nekad bilo*. Beograd: A. Lebl (Beograd: VMD).

#### ЛИТЕРАТУРА

- Živković, D. (1992). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit (Subotica: Birografika).
- Палавестра, П. (2008). *Историја српске књижевне критике : 1768–2007*. Том 1. Нови Сад: Матица српска (Нови Сад: Будућност).
- Попов, Ч., & Станић, Д. (уред.) (2010). *Српска енциклопедија*. Том 1. Књ. 1. А-Беобанка. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска академија наука и уметности, Завод за уџбенике (Суботица: Ротографија).
- Стефановић, М. Д. (2010). *Аутобиографија*. Београд: Службени гласник (Београд: Гласник).

Tatjana N. Kličković

#### AN OPINION ON WOMEN AND EDUCATION: PAULINA LEBL ALBALA

##### *Summary*

This paper explores the topic of education and education of women in works of Paulina Lebl Albala, more specifically, her memoirs *Tako je nekad bilo* and some essays on women attending university at the beginning of the 20th century and a reading crisis, which is a subject still relevant today, at the beginning of 21st century. *Tako je nekad bilo* and its main theme of the author's personal experience in various schools is a testimony of the uncertainty and hardship that the women of the period faced when seeking higher education. This paper also studies the cult of the teacher, which Lebl Albala established at every level of education, along with analyzing different teaching approaches she encountered on her journey. Lebl Albala pays

special attention to her famous university professors, Bogdan and Pavle Popović and Jovan Skerlić, which is why her work offers a precious perspective on those famous figures of Serbian literary history. This paper also explores the topics and themes of the work of Paulina Lebl Albala that are important to a contemporary literature teacher.

*Key words:* education, feminism, university education of women, Paulina Lebl Albala

Младен З. Ђуричић  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
mladendjuricic.info@gmail.com

УДК: 821.163.41.09 Sekulić I.  
821.163.41.09 Kostić L.  
doi: 10.19090/zjik.2023.29-39  
прегледни научни рад

## ИСИДОРА СЕКУЛИЋ О ЛАЗИ КОСТИЋУ<sup>1</sup>

*САЖЕТАК:* У раду се сагледава критичка делатност Исидоре Секулић, с намером да се истакне у којој мери је ова критичарка утицала на ревалоризацију песничког дела Лазе Костића. Фокус је стављен на текст под насловом „Лаза Костић“ (1941), који Исидора Секулић објављује поводом стогодишњице песниковог рођења, а нарочита пажња усмерена је на сегменте у којима се говори о песми *Santa Maria della Salute*, Костићевој фрагментарности и незавидном положају који је стекао у књижевним круговима почетком 20. века. Циљ рада је да осветли нераскидиву везу између пркосног песника и правдољубиве критичарке, те да покаже да је Исидора Секулић веома заслужна за то што Лазу Костића данас посматрамо као „изузетно песничко биће“ и истичемо као творца „најлепше и најскупле љубавне песме у српској књижевности“.

*Кључне речи:* поезија, критика, фрагментарност, Лаза Костић, Исидора Секулић

Један од најупечатљивијих критичких записа о Лазу Костићу (1841–1910), потекао је из пера Исидоре Секулић – најистакнутије критичарке у српској књижевности 20. века.<sup>2</sup> Реч је о тексту који је објављен уочи стогодишњице

---

<sup>1</sup> Рад представља резултат истраживања на докторским академским студијама и саставни је део докторске дисертације *Поезија Лазе Костића у контексту српске књижевне критике 20. века*, која је написана у менторству проф. др Гојка Тешића и одбрањена на Филозофском факултету у Новом Саду, 14. септембра 2021. године.

<sup>2</sup> Јован Деретић у *Историји српске књижевности* о критичкој делатности Исидоре Секулић говори децидирано: „У својим критикама и есејима Исидора је била више тумач него књижевни судија. Сматрала је ‘да је аутентична критика, сем по изузетку, увек више интерпретација него пресуда; а неаутентична критика, сем по изузетку, увек више пресуда него интерпретација’. Стога она ретко даје оцене, а уколико се упушта у вредновање, њене су оцене пуне благонаклоности и лепих речи о писцима, а замерке увек с много ограда, заобилазне, дате скоро с извињењем. Њена је стварна снага у интерпретацијама које су мање засноване на научном проучавању и књижевној анализи, а више су слободно, асоцијативно низање мисли, запажања, слика, примера, при чему су писац и књига о којима пише повод него прави предмет“ (Деретић 2007: 1015–1016).

песниковог рођења (1941),<sup>3</sup> а у којем се – према речима ауторке – не сагледава случај Лазе Костића, већ сложена проблематика једног изузетног песничког бића (в. Секулић 1964а: 270. Овде и у наредним цитатима курзив мој, М. Ђ.).<sup>4</sup> Основни предмет критике јесте књижевно дело писца који је, поред високих домета у драмској књижевности, дао „највиши степен код нас постигнуте поетске оригиналности“ (Секулић 1964а: 273). Са таквим ставом Исидора Секулић започиње причу о песнику који је и раније био драг гост у њеној стваралачкој радионици, а показало се и да га је сматрала једним од најзначајнијих српских песника, после Његоша.<sup>5</sup>

У живот критичарке, коју су – према речима Марка Ристића – красили *особен стил и огромна књижевна култура* (в. Поповић 2009: 291), Лаза Костић је ушао много раније, још док га је као девојчица гледала како усамљен шета по Венцу (в. Секулић 1964а: 288) или док је слушала приче свог оца – Данила Секулића, који је познавао нашег „песничког генија“.<sup>6</sup> Исидорино занимање за помало „чудног песника“ интензивирало се у међуратном периоду, па је сасвим природно што јој 1929. године Аница Савић-Ребац на приватну адресу упућује свеже одштампану књигу свог оца, Милана Савића (в. Поповић 2009: 142).<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Повод да Исидора Секулић аналитички приступи књижевном делу Лазе Костића, заправо је била тридесета годишњица од песникове смрти. Наиме, 9. децембра 1940. године, у оквиру васпитно-образовне емисије „Национални час“ на Радио Београду, Исидора говори о Лази Костићу (в. Поповић 2009: 230–231). Том приликом она ће дати једну од најбољих анализа песме *Santa Maria della Salute* и рећи да је то *најлепша и најскупља љубавна песма у нашој књижевности* (в. Поповић 2009: 231). Будући да на сличан начин завршава свој текст из 1941. године, можемо претпоставити да је он поникао из раније припремљеног радијског говора.

<sup>4</sup> Већ у првим редовима ауторка дефинише проблем истраживања и „ограђује се“ од – како каже – литерарно-критичке поштапалице *случај Лазе Костића* која се, у време када пише свој критички текст, још увек учестало везивала уз име нашег песника (в. Секулић 1964а: 270).

<sup>5</sup> Потврду за то проналазимо у тексту „Фрагмент из рада о даху, па слуху и виду у поезији Његоша и Лазе Костића“ (в. Секулић 1964б).

<sup>6</sup> О том познанству говори текст Лазе Чурчића „Једно сећање Лазе Костића о Данилу, оцу Исидоре Секулић“, који је 2001. године објављен у књижевном зборнику *Исидоријана*. Ово сећање нам је додатно занимљиво јер знамо да је отац био једна од најважнијих фигура у Исидорином животу (в. Поповић 2009: 16–20) и да је „имао почетну улогу у њеном духовном формирању“ (Деретић 2007: 1010).

<sup>7</sup> У тексту „Писци из Војводине, пред рат и после рата“, Милан Кашанин истиче да је поднебље Војводине дало две значајне списатељице – Исидору Секулић и Аницу Савић (в. Кашанин 1925: 41). Познато је и да су њих две биле блиске пријатељице, што се и могло очекивати ако узмемо у обзир пређашње пријатељство њихових очева – Данила

Нешто касније, изразито интересовање за Лазу Костића препознајемо и у писмима која Исидора Секулић интензивно размењује са Младеном Лесковцем, који педесетих година већ увелико ради на приређивању Костићевих дела (в. Поповић 2009: 279). Све нам то говори с каквом пажњом и интересовањем је прилазила „фрагментима“ Лазе Костића и логично објашњава како је дошло до тога да му, уочи стогодишњице рођења, посвети један озбиљан критички текст.

Своја запажања о поезији Лазе Костића, Исидора Секулић започиње освртом на песму „Међу јавом и мед сном“, која је, већ у првој стваралачкој фази, трајно дефинисала његову песничку поетику и задржала је у простору између јаве и сна. За ту „песничку творевину“ она каже да припада категорији Лазиних лирских песама које ће се „моћи својски читати и после столећа“ (Секулић 1964а: 274) и цитира је, не изостављајући ниједан њен стих. По томе закључујемо да је ова песма за Исидору Секулић врло значајна, јер – говорећи о „фрагментима“ којима је судбински проклет наш песник – она стихове свих других песама само парцијално уноси у текст. За песму „Међу јавом и мед сном“, међутим, сматра да ће се, ако нас буде, *читати и после хиљаду година* (в. Секулић 1964а: 274). Из тог разлога је овде доносимо целу:

Срце моје самохрано,  
ко те дозвола у мој дом?  
неуморна плетисанко  
што плетиво плетеш танко  
међу јавом и мед сном.

Срце моје, срце лудо,  
шта ти мислиш с плетивом?  
к'о плетиља она стара –  
дан што плете, ноћ опара,  
међу јавом и мед сном.

Срце моје, срце кивно,  
убио те живи гром!  
што се не даш мени живу  
разабрати у плетиву

---

Секулића и Милана Савића. У сваком случају, обе су куће дале значајна књижевна имена, а интересантно је да је свако од њих био (директно или индиректно) повезан са Лазом Костићем. Исидора свакако најмање, али је наставила да негује култ нашег песника на прави начин. Због тога је данас њена критичка делатност незаобилазна када говоримо о ревалоризацији Костићевог књижевног рада.

међу јавом и мед сном  
(Костић 1909: 151).

Стиховима песме која је постала „амблематична ознака за читаву поезију Лазе Костића“ (Живковић 1991: 119), Исидора Секулић нас уводи у песников „зачарани круг“, а затим наставља да издваја песме које се – по њеној процени – убрајају у ред оних „које се не боје ни хиљаду година“ (Секулић 1964а: 274). Међу њима се нашла и балада „Минадир“, за коју би Љубомир Недић рекао да је *понајбоља Костићева балада* само да у њој нема оног баналног рефренског понављања: „од Индуса па до Нила“ (в. Недић 1929: 120–122). Исидору, међутим, то не спречава да у песми пронађе високе поетске домете. Напротив, она сегменте „Минадира“ сврстава у категорију песама које имају трајну вредност, а затим проширује списак фрагментима песама „Погреб“, „После погреб“, „У споменицу Ленки Дунђерској“, да би на крају истакла и ону из позних година – *Santa Maria della Salute*, у којој је песник јаукнуо „кад му је са својим заносом дошла млада Ленка Дунђерски“ (Секулић 1964а: 276).

Та *величанствена љубавна елегија* – како је критичарка назива – оставила је „златан траг у нашој књижевности“ (Поповић 2009: 231). *Santa Maria della Salute* је – написаће Исидора – „најлепша и најскупља љубавна песма коју имамо“ (Поповић 2009: 231), песма која се указала већ остарелом песнику као „занос једне сасвим младе девојке“ (Поповић 2009: 231) и забрујала „као велико звоно на венецијанској цркви, после трагедије неке душе“ (Поповић 2009: 231). Та болна елегија дошла је као „провокација богова“, да искуша може ли велики језички мајстор још увек говорити, може ли оставити своме народу аутентичан поетски тестамент (в. Секулић 1964а: 289). Са таквим мислима Исидора чита и истински осећа Костићеву завршну песму, осећа како песник у њој исказује своју животну бол (можда баш ону што је остала неисказана у стиховима песме „Љубавна гуја“). Запажања, напослетку, бележи концизно, на врло аутентичан начин:

*Знате ли цркву Santa Maria della Salute? Она се диже на западној страни Венеције, изван града на острву Сан Ђорђио.<sup>8</sup> На њеној се куполи распрскава венецијанско сунце кад тоне. Сваки дан има у Венецији људи који желе сами да седе и не скидају очи са куполе, са латинске архитектуре која стоји на словенској*

---

<sup>8</sup> Петар Милосављевић напомиње да „Исидора описује једну другу цркву, „Сан Ђорђо Мађоре“, која је ван града, а не „Санта Марија дела Салуте“, која се налази на изласку из Канала Гранде, на супротној страни од Трга Светог Марка“ (Милосављевић 1981: 37). И заиста, тај опис, када га с пуном пажњом прочитамо, асоцира на слику *Saint-Georges Majeur au crépuscule* коју је 1908. године израдио чувени импресиониста Клод Моне.



основи. *Пред вече, Сан Ђорђио и црква Santa Maria della Salute чине сцену поезије и смрти. Та црква, ето, ушла је још једаред у Лазину поезију, у његову лабудову песму. [...]*

Лаза Костић је Богородици поставио једну од најлепших и несагорљивих свећа: *најсилнија љубавна песма српске књижевности носи наслов Santa Maria della Salute, и грца, буја, луди, и занесвићује се кроз четрнаест строфа са тим рефреном. Та је песма велики дитирамб љубави, и велика химна трагедији. Има у њој од хеленског и од романтичног духа. Има од архитектонске чврстине и усправљености стуба. Има од оргуљског бруја. Има од сукљања лаве и ватре, и има зато на једном месту изгоретину. Али песма је та оно што је хтела бити, и што нам је још и требало од Лазе: не крик, него дуги урлик титана. Али титана који класично зна шта је стил, због чега је урлик испресецан тајанственом литанијом скрушења и умирања: Santa Maria della Salute (Секулић 1964а: 289–290).*

У „савршеним лирским песмама“ као што је *Santa Maria della Salute*, Исидора препознаје чисту класику<sup>9</sup> и пита се где су музичари и композитори да се додају великом лиричару, да компоњују његов лирски хеленизам (в. Секулић 1964а: 277). Четрнаест година касније она ће поводом исте песме рећи да је Лаза Костић у њој сатворио

синтезу од даха и слуха чију верну репродукцију нисмо ни ми Срби до сада још доживели, ни с помоћу реторике, ни с помоћу музике. [Ту] диван али занемарен и доста уљкављен језик наш бруји као некада васкрсна звона. Гарантна наша звона да смо умели писати и говорити, да смо имали слух, какав чини се, више немамо (Секулић 1964б: 368).

Такво нешто Исидора Секулић препознала је још само код Његоша, а ако то имамо у виду, биће нам јасно где је у њеном критичком систему позициониран Лаза Костић. Још у освит Другог светског рата она је „зачула“ музику у стиховима песме *Santa Maria della Salute*, али нажалост није доживела да чује како су композитори, неколико деценија касније, оживели песников „последњи фрагмент“.

<sup>9</sup> Још на уводним страницама свог текста, Исидора Секулић подвлачи реч *хеленизам* и наглашава да „по основним цртама свога духа Лаза спада у категорију класичних песника у грчком смислу“ (Секулић 1964а: 270). Она сматра да је песник још у младости ушао у схему чисто хеленског, а тужно је што то на време нису увидели пријатељи, читаоци и критичари, већ су га судбоносно „прикачили романтичарству Шекспирову“ (Секулић 1964а: 271).

Костићев „фрагмент“<sup>10</sup> – према речима критичарке – започео је низом дужих песама које су на висини само у фрагментима (в. Секулић 1964а: 279). Ту се, између осталог, налазе „Дужде се жени“, „Ђурђеви ступови“, „Међу звездама“, „Спомен на Руварца“, „Самсон и Далила“, „О Шекспировој тристагодишњици“, „Прометеј“ и друге. Набрајајући наслове песама, Исидора као да даје нацрт за неку будућу, *узорну антологију Костићевих песама*, антологију која би у једном „поетском мозаику“ сакупила све блиставе „фрагменте“ и „измрвљене националне драме“ (в. Секулић 1964а: 280). Песме које је претходно набројала – како каже – настале су тако што је стваралац у њих уносио мноштво мотива и комбиновао у њима праве драмске сцене са дијалозима и монолозима, али су оне биле

тесан калуп за Лазу драматичара. Дах се пресецао; мотиви су се без довољно везивног штофа кидали; стилови су се сударали и кршили; речитост је кипела, кипела, па и шиштала и лудо пропала... *Лазина ускипела речитост много је критикована и осуђивана. Тешко ју је бранити*. Може се само напоменути да и ту има судбинског, нешто од оне судбине која се никада не жели, али која се никада не може ни избећи. *Сви силовито речити и темпераментни песници кипели су; сви који су врли, понекад су прекипели* (Секулић 1964а: 279).

С циљем да оправда своју *теорију о фрагментарности* као највећем проблему са којим се током свог живота сусрео Лаза Костић, Исидора Секулић изрећи ће тврдњу да је код њега све тако добро почело да је, напросто, било неминовно да га сустигне „љубомора богова“:

Песник гигантских заплета; архитект за поезију трагичну, моћну као катедрала; песник свих проблема, и сав од драмских пркоса за велики коштац, тај песник неће после *Максима Црнојевића* написати више ниједну класичну трагедију, судбинску драму у стиховима, са монолозима окренутим боговима и тајнама (Секулић 1964а: 277–278).

Ова теза могла би да се докаже чињеницом да је Лаза Костић у себи дуго носио идеју о драмској трилогији коју – на крају се испоставило – никада није написао. Потврда за такво нешто расута је по његовим списима, а један од првих

---

<sup>10</sup> Исидора Секулић свој текст заснива на мишљењу да је Лаза Костић целог живота био проклет „фрагментом“. Она сматра да су му богови подарили таленат, али да је он остао неисказан, у жељи да напише велику националну драму. Почевши од *Максима Црнојевића*, читав његов књижевни рад обележен је „драмским пркосима“, а они најсветлије примере имају у поезији од које се понекад очекивало да прерасте у драму. Размишљајући на тај начин, критичарка и у многим његовим песничким радовима види „фрагменте“ драме која се никада није догодила.

трагова је писмо које је, непосредно пред одлазак на Цетиње, у априлу 1884. године упутио Илариону Руварцу:

Наумио сам да пишем једну трилогију из народне опеване прошлости, под именом *Јевросима*, која би била општа јунакиња, неки „свети дух“ у тројству. Први би се део звао: *Момчило*, други *Вукашин*, а трећи *Краљевић Марко*. Како су за то нужне историјске студије, молио бих вас да ме упутите, где бих нашао историјску грађу за то доба, особито за Вукашиново краљевање у Скадру, за дворски му живот, па и за Момчила, и т. д.

Разуме се да бисте ми учинили највећу задужбину, кад бисте ми ви сами назначили у изводу све што се досад могло поуздано дознати о свему што мислите да ме у том послу може помоћи (Костић 2017: 175).

Ако обратимо пажњу на остатак преписке, уочићемо да се тог (незапочетог) посла Костић присећа у још неколико наврата, а онда из непознатих разлога одустаје од њега. На писање трилогије подсетиће га много година касније Милан Савић,<sup>11</sup> али тај посао остаће недовршен, а Лаза Костић неће израдити чак ни нацрт за грађу једног таквог дела.

Имао је он, у познијим годинама, још неколико „драмских пркоса“ вредних пажње, али они су били – сматра Исидора Секулић – само један фрагмент његових *ретко великих способности* (в. Секулић 1964а: 278). Свестан своје „фрагментарности“, Лаза Костић са скепсом прима и позив Матице српске да се обележи јубиларна педесета годишњица његовог књижевног рада,<sup>12</sup> што Исидора препознаје и у стиховима које је „написао у заранке живота“ (Секулић 1964а: 278):

Неисказан још оста  
неисказан јад,

<sup>11</sup> У писмима која се односе на *Књигу о Змају* (1902), Милан Савић упорно је саветовао Лазу Костића да одустане од „прежвакавања“ Змајеве поезије и посвети се писању неког свог дела (Више о томе: Ђуричић 2021.). Када је *Књига о Змају* коначно објављена, Милан Савић саопштава утиске о њој и на крају писма додаје: „А сад би могао, драги Лазаре, ухватити се с *Илијадом* у коштац, или с *Одисејом*. Најпосле би могао прионути и око оне трилогије ‘Јевросима’ о којој будаласта Сандић толико булазни. Напиши бар само Entwurf [нацрт за] грађу, па бар да то остане у нашој литератури, јер сумњам, да ћеш баш сву израдити“ (Милан Савић. Нав. према: Костић 2017: 225).

<sup>12</sup> „Сувише је добро видео Лаза читаве деценије штурог рада и нерада. И видео низ година од самих новинских чланака, сатиричних епиграма и разних писама, зачудо незанимљивих писама. Видео усамљене две драме. Видео да ће он, Лаза Костић, који је, као највећи песници, добио божанску лакоћу да каже све што га узнемирава и мучи – ein Gott gab mir zu sagen was ich leide, певао је Гете – видео је Лаза да ће умрети ‘неисказан’...“ (Секулић 1964а: 278).

неисказано доста,  
што боли теке сад  
(Костић 1909: 142).

Пред сам крај текста Исидора Секулић се, као и многи њени претходници, дотакла *песниковог карактера*,<sup>13</sup> тако што Костићев темперамент и узбудљиву песничку природу доводи у везу са поднебљем Војводине и „проблемом војвођанског карактера“. Она, која и сама вуче корене са истог географског простора, ову одредницу користи како би указала на озбиљан „проблем целокупне српске историје“ (в. Секулић 1964а: 284), односно – на *судбинску трагичност* свих уметника који су везани за простор Војводине. У свему томе можемо препознати „игру судбине“ на коју Лаза Костић није могао утицати, а која га је терала да читавог живота води *донкихотовске битке* (како са неистомишљеницима, тако и са самим собом). Њега су – према речима Исидоре Секулић – уклели богови и Војводина:

*Војвођанин са великом вокацијом, то је у прошла времена значило готову трагедију. Можеш моћи и знати шта хоћеш, не можеш ништа постати и никуда се попети. Изузетан, можда велик, нигде ниси потребан, чак ни употребљив. Ко ће да ти даде своје име? [...] Немаш државе, ни печата; ни своје хиерархије у коју би нормално ушао било на високу грађанску дужност, било на висок уметнички ранг. Шта настаје у даровитом човеку, у моћној природи? Распињање, бес, стид од живота, мизантропија, самомржња, отрован карактер, бежање, ма куда, у Србију, у Црну Гору, у свет, до ђавола. А када вас ни Србија ни ђаво неће, онда у ону познату, доста одљудну вишу културу у којој су се некако курјачки смиривали многи виши типови војвођански, пошто су за собом спалили све мостове амбиције. Остајало је тим људима једно: став неког сепаратизма; избеглиштво из живота у којем се не зна шта је право а шта криво; у којем се не види циљ; а ако се види, није јасно да ли се ка томе иде преко победа или преко пораза. Ето проблем некадашњег изузетног човека у Војводини: или ући, заглибити се у норму пуне себичности (салаш, уносна адвокатура); или узети неки трајно ненормалан став пркоса на све стране, ући у одвратност према сваком увиђању и попуштању. И отуда набусит, често болестан и луд, а свакако рогат*

---

<sup>13</sup> У монографији *Заноси и пркоси Лазе Костића* (1963), Станислав Винавер запажа да су, они који су опширније писали о Лазу Костићу, на првом месту истицали његову *својеглаовост* и *тешко подношење критике* (в. Винавер 2012: 137). Интересантно је да, у том дугачком списку критичара, нисмо пронашли име Исидоре Секулић, па ћемо га овом приликом додати богатом регистру од преко двадесет критичара које је у својој књизи истакао песников биограф (в. Винавер 2012: 137).

отпор према свакој ревизији онога шта смо, и шта смо радили, макар и да смо рђаво радили, макар могли исто то далеко боље урадити. [...]

Али, *то је било трагично опредељивање војвођанских карактера. Утолико пре што је сва Војводина погрешним начинима одобравала пркосне наклоности или даровите изузетности своје деце.* Треба прелистати старе војвођанске локалне листове и видети са којим славословљем је „одлични српски син“ мажен. Од одличних испита у гимназији почињу новински чланци о њему. Па се настављају: поводом дипломе, поводом доктората, поводом отварања адвокатске канцеларије, поводом женидбе. Ако је „одлични син“ додао и нешто штампано, или одржао јавно предавање, како да не буде и ту одличан и непогрешан онај који већ има низ новинских докумената за собом, низ потврда пред српским и несрпским живљем да је понос и нада, итд. [...] *Из тог очајања је изашло и нагло, сувише нагло провозглашење гениалности Лазе Костића.* Ту се крије клица трагичности ствараоца, који, и изузетно обдарен, и изузетно културан за оно доба, и доста имућан од оца, није потонуо у велики и строг и скептички песнички рад, кад већ није отворио класичну адвокатску канцеларију „одличнога сина“ [...]

[...] Ништа га није правилно прихватило, утерало му здрав и потребан страх и од свог талента и од спољне критике. Нити своја држава, нити свој универзитет, нити своја академија, нити своја уметност – ништа високо није било ни станица, ни контрола, ни критика. Јесте, постојала је Матица српска. Али кога је од својих истински значајних писаца Матица српска узела под мишку! [...] А српске локалне и паланачке редакције и новине и омладинске приредбе у Лазино доба – зар је то оно што уме прихватити један моћан али још неориентисан дар, што може заповедити *рад*, што може презрети *нерад*, *наклапања* и *каламбуре*. *Лаза је дакле почео, прописно војвођански, да плута, да сељака, да одлаже рад, да се бави расправама, теориском естетиком, политиком, дипломатијом, новинарством, и каламбурима. А време је одмицало, и фрагменти у животу и раду посташе навика, па судбина, па трагедија.* [...] Шта је видео у себе загледи Лазе? Натраг гледајући, ништа тврдо озидано; напред гледајући старост, сиротињу, а у души или ледену мудрост или лудо очајање. Још би било времена и снаге за рад, али *богови и Војводина су Лазу уклели трагично, фрагментом* (Секулић 1964а: 285–288).

Та судбинска трагичност пратила је Лазу Костића целог живота. О њој су писали многи критичари са циљем да укажу на Костићев значај и врате га на песнички трон са којег је неправедно збачен у заранцима живота. У том послу предњачила је генерација критичара која на књижевну сцену ступа у периоду између два светска рата (Светислав Стефановић, Милан Савић, Милош Црњански, Станислав Винавер, Аница Савић Ребац, Тодор Манојловић, Вељко

Петровић, Исидора Секулић, Милан Кашанин и др.), а велики допринос дали су и критичари који су активно деловали у послератним годинама, па све до краја 20. века (Зоран Мишић, Младен Лесковац, Светозар Бркић, Владета Јеротић, Жарко Ружић, Милорад Павић, Миодраг Поповић, Миодраг Павловић, Срба Игњатовић, Драгољуб С. Игњатовић, Радомир Константиновић, Радивој Стоканов, Миодраг Радовић, Драгиша Живковић, Новица Петковић и др.). Сви заједно они су утицали на формирање коначне оцене о нашем песнику, али треба имати на уму да се нека имена у том регистру посебно издвајају по свом значају. Једно од њих је име Исидоре Секулић, ауторке која ће остати упамћена као *прва велика жена у српској књижевности* (в. Деретић 2007: 1010), али и као *правдољубива критичарка* која је у пресудном тренутку стала уз Лазу Костића, храбро га бранећи и као песника и као човека.

#### ИЗВОР

Костић, Л. (1909). *Песме*. Нови Сад: Матица српска.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Винавер, С. (2012). *Заноси и пркоси Лазе Костића*, прир. Тешић, Г. Београд: Службени гласник.
- Деретић, Ј. (2007). *Историја српске књижевности*. Београд: Sezam book.
- Ђурчић, М. (2021). Сведочанства Милана Савића о Лази Костићу. *Serbian Studies Research*, 12(1), 79–93.
- Живковић, Д. (1991). *Лаза Костић – песник XX века*. Сомбор: Народна библиотека „Карло Бијелички“.
- Кашанин, М. (1925). Писци из Војводине пред рат, и после рата. *Летопис Матице српске*, 303(1), 39–44.
- Кашанин, М. (1968). Прометеј (Лаза Костић) (стр. 66–100). *Судбине и људи: огледи о српским писцима*. Београд: Просвета.
- Костић, Л. (2017). *Преписка II*, прир. Лесковац, М., Бујас, М., & Иванић, Д. Нови Сад: Матица српска.
- Милосављевић, П. (1981). Живот песме Лазе Костића „Santa Maria della Salute“. Нови Сад: Матица српска.
- Недић, Љ. (1929). Лаза Костић (стр. 105–132). *Љубомир Недић, књ. I*, прир. Ђоровић, Б., & Недић, Б. Београд: Народна просвета.
- Поповић, Р. (2009). *Исидорина бројаница*. Београд: Службени гласник.

- Секулић, И. (1964а). Лаза Костић (стр. 270–290). *Из домаћих књижевности II*, прир. Лесковац, М. Нови Сад: Матица српска.
- Секулић, И. (1964б). Фрагмент из рада о даху, па слуху и виду у поезији Његоша и Лазе Костића (стр. 367–372). *Из домаћих књижевности II*, прир. Лесковац, М. Нови Сад: Матица српска.
- Чурчић, Л. (2001). Једно сећање Лазе Костића о Данилу, оцу Исидоре Секулић. *Исидоријана: књижевни зборник*, 7/8(10/11), 341–345.

Mladen Z. Đuričić

### ISIDORA SEKULIĆ ON LAZA KOSTIĆ

#### *Summary*

The paper examines the critical activity of Isidora Sekulić, intended to show to what extent this critic influenced the reevaluation of Laza Kostić's poetic work. The focus is on the text entitled Laza Kostić (1941), which Isidora Sekulić publishes on the occasion of the centenary of the poet's birth, and special attention is paid to the segments in which the poem Santa Maria della Salute is discussed, Kostić's fragmentary nature and the unenviable position that he acquired in literary circles at the beginning of the 20th century. The aim of this paper is to cast light on the unbreakable bond between the defiant poet and the justice-loving critic. Owing to Isidora Sekulić we perceive Laza Kostić as an "exceptional poetic being" and call him the creator of "the most beautiful and most expensive love poem in Serbian literature".

*Key words:* poetry, criticism, fragmentation, Laza Kostić, Isidora Sekulić





Тања П. Којић  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Студенткиња докторских студија  
tanjakojic2017@gmail.com

УДК: 821.163.41.09 Petrović V.  
doi: 10.19090/zjik.2023.41-50  
оригинални научни рад

## **ЖИВОТ НИ ПАОРСКИ НИ ГОСПОДСКИ** („Булка“ Вељка Петровића)

*САЖЕТАК:* Рад се бави новелом „Булка“ Вељка Петровића. Кратка прича је подешена теми земље, познатој преокупацији овог приповједача војвођанске равнице. Судбину сеоске дјевојке Петровић је приказао у аналогiji са пољском биљком булком, коју нико не воли и свако може да је повриједи и уништи. Петровићева антејска поезика огледа се у причи о дјевојци између тежачке и господске средине на непрегледној бачкој равници, која у себи носи обресе митске приче о страдању и изгнанству. Базирана на сукобу личности и средине, Петровићева новела заузима врх његовог приповједног стваралаштва. У овом раду сагледаћемо новелу из више аспеката и указати на њен митски контекст, везу са ритуалом и обредом, говорићемо о мотиву fine и њежне љепоте као страшног недостатка у атмосфери салашарско-варошког живота, као и мотивима малог раста и љубоморе у непросвећеној средини.

*Кључне ријечи:* булка, Вељко Петровић, земља, трагични конфликт, бескорисна љепота

Новелу „Булка“ Вељко Петровић написао је 1925. године, а објављена је у збирци приповједака *Земља*. Припада Петровићевом опусу писаном након Првог свјетског рата, који карактерише писање о земљи и њеној антејској снази,<sup>1</sup> као и теми неоднарођеног сељачког елемента. Пишући о Сабраним дјелима Вељка Петровића критичар Перо Слијепчевић даје му замјерку на рачун стилизације и мотивације карактера, али му изриче високу оцјену новеле „Булка“ „Ја ћу из ове књиге задуго памтити вашу Булку, можда и Лалицу и оца Платона и тако понеке, али ћу више њих заборавити сутра“ (Слијепчевић 1980: 315). Поставља се питање по чему је прича о дјевојци и цвијету булке толико одушевила књижевну критику и зашто спада у сами врх Петровићевог приповједачког опуса?

---

<sup>1</sup> Петровићев паор радом на бесмртној земљи посвећује се сопственој бесмртности. Радом постаје Антеј, који отргнут од земље губи снагу.

У ранијим Петровићевим приповијеткама навикли смо да читамо угодне описе о салашарском и маловарошком миљеу војвођанског живота, али у овој новели по први пут читамо о сукобу између личности и средине. Уводни дио поратне новеле симболички нам указује о каквом конфликту је ријеч и исто тако најављује необичну судбину јунакиње.

У непрегледним бачким житима, у томе муклом и тешком ћутању једном једином дужношћу укроћене земље, са које непрестано бије врелина напорнога зрења, тек негде-негде што пробије лакомислени кикот несезаних, бескорисних црвених булки (Петровић 1964: 55).

Цвијет булке је знамење бескорисне, варљиве љепоте и трагедије коју ће дјевојка Булка доживјети. Пејзаж новеле смјештен је у поље конфликта, односно панорама сукоба је дата у амбијенту природе. Усред непрегледних бачких жита, оно што дјелује изузетно, што се издваја својим кикотом и појавом биће принуђено да страда због свог неуклапања.<sup>2</sup>

Када се оне, у ћудљивим групама и низовима, проспу по ивици озбиљно збијених и погнутих усева, или кад се зацрвене негде далеко, усред жутога класја, њихово крвно руменило одбија тако пркосно као да хоће да подсети ову равницу на њену митску прошлост, на поезију некадашњих шума и ритова, истребљеност звериња и хајдучије. Да нема салашарских гушчарица и залуталих, варошких шетача, сањалица и љубавника, њих нико не би овде волео (Петровић 1964: 55).

Језиком пјесника Петровић слика непрегледно, бачко житно поље, по коме су се просуле расцвјетале булке. Језичка слика смијеха, „кикота“ цвијетова булки одмах на почетку новеле даје јој загонетност. Значајно је запазити да је ријеч о лакомисленом кикоту, гласном и звонком смијеху који има дубље значење и нешто необично најављује. Слика омражених цвјетова булки у војвођанској житници указује на варницу конфликта која ће појавом јунакиње у новели букнути.<sup>3</sup> Наратор указује на крхкост цвијета и његову немогућност припитомљавања, као и на несрећу поља ког тај цвијет настани.<sup>4</sup>

Мотив необичне биљке, у нашем случају булке, на мјесту одвијања драме има своје паралеле како у народној традицији, тако и у савременој поезији и прози

---

<sup>2</sup> Булка подсјећа на Бодлеровог албатроса на палуби брода „и самотнички егзил или трафика једини су јој изгледи“ (Цветковић 1985: 292).

<sup>3</sup> Одмах на почетку Вељко Петровић указује на могућност вишеструког читања новеле „Булка“.

<sup>4</sup> За браће булки Петровић употребљава глаголску именицу „тргање“ чиме додатно указује на конфликт булки и средине коју настањују.

Булка може бити и стара јабука у истоименој приповетки М. Крањца. Дрво је од старости сасвим усахло; осим једне, родне гране што устрајава гоњена унутрашњом снагом (Цветковић 1985: 293).

У народној књижевности чудесна настаба јавља се на мјесту означеном ритуалним страдањем. Најбољи примјер је епска народна пјесма „Зидање Скадра“, у којој млада Гојковица бива узидана у темеље града.<sup>5</sup> Томислав Цветковић у раду посвећеном овој новели, препознаје Петровићеву инверзију сунчаног мита „Тај стари мотив Вељко Петровић користи у ‘Булки’ сагласно свом књижевном свету“ (Цветковић 1985: 293). Веза са митом је очигледна кроз Петровићеве ријечи како цвијет булке опомиње равницу „на њену митску прошлост, на истребљено звериње и хајдучију“ (Петровић 1964: 55).

Осим митске потке, ова новела отвара могућност тумачења и са библијског становишта, истичући у први план питање тајне рађања.<sup>6</sup> Новела подсећа на друге приповијетке из исте збирке Вељка Петровића као што су „Земља“ и „Запаљено жито“.<sup>7</sup> Обје зраче јаком симболиком земље и жита. За илустрацију, подсјетићемо се приповијетке „Земља“, која говори о страдању Милоша, матуранта карловачке гимназије, на торпедованом броду, а кога отац, Сава Недељковић тражи ради укопа. Приповијетка је попут „Булке“ прича о тешкој људској драми. Земља је приказана као мајка земља и земља хранитељка која храни живе, а узима себи мртве. Важи вјеровање да све што се на земљи рађа у земљу мора и да се врати „Ако му је, детету моме добром, већ била таква талија да га уморе удави, бар да га оно мртва врати матери земљи, да га избаци негде на суво к’о што бива“ (Петровић 1964: 10). Недељковић у *Земљи* жели да испоштује закон Божји „Нема живота на земљи без мртваца у земљи“ (Петровић 1964: 11). Говори о полагању тијела у нутрину тла, како би се плод могао зачети и родити. Светост родне земље испољава се у очевим ријечима о значају повратка тијела земљи на којој си рођен „Е, сине мој слатки, само ако се твој баба врати жив, и црно испод нокта ће потрошити, само да тебе понесе у твоју лепу земљу, у наше цвеће и зеленило“ (Петровић 1964: 13). Петровићев сељак је „антејски“, онај који црпи снагу из земље. Из ове дигресије, лако можемо закључити да је Булкино страдање било унапријед задато, јер је њена смрт била нужна како би се нови живот родио.

<sup>5</sup> Поред „Зидања Скадра“ примјере можемо наћи и у народним пјесмама „Женидба Милића Барјактара“, „Смрт Краљевића Марка“.

<sup>6</sup> Представа људског бића као оживљене честице тла.

<sup>7</sup> „Запаљено жито“ говори о снажној вези сељака и земље.

Ову новелу можемо читати и кроз посматрање развоја трагичног конфликта између индивидуе и средине у којој она живи. Након уводног дијела Петровић нам слика предисторију Булке, говори о њеној породици, оцу и мајци. Кроз причу о оцу који се одвојио од салашарског живота желећи да се опроба у трговини и његовој пропасти препознајемо једну од највећих тема његовог стваралаштва, а то је тема дегенерације.<sup>8</sup> Петровић је у многим својим приповијеткама осуђивао одвајање човјека од земље, одлазак сељака у варош, заборављање поријекла и махниту жељу за саживљавањем са другим народима и градском средином. Човјек који напусти земљу и који се одроди, унапријед је осуђен на пропаст. Насупрот оцу, Булкина мајка Гина окренута је паорији и такву судбину прижељкује својој Булки „Па земља, па жито, па куруз, па живина, па крмци, па све ‘цигурно’“ (Петровић 1964: 56).<sup>9</sup> Њена сигурност је у земљи. Мајка је за разлику од Булке, патријархално-етички тип. Она кроз бројне похвале упућене кћерки предосјећа несрећу и покушава је избавити из опасности. Наратор изговара ријечи из наслова овог рада „живот ни паорски ни господски“ на основу чега

кондензује велики број психо-социјалних значења да се може сматрати као емитовање несрећне судбине „човека не на свом месту“ – недаћа која неочекивано одржава Булкину судбину (Миловић 1975: 43).

Петровић у породичном животу проналази разлоге трагичног положаја своје јунакиње

У сажетом опису евоцира читаво једно романескно време његове грчевите борбе за опстанак у замршеним прекупничким робно-новчаним ортаклуцима и пословима којима он није дорастао (Филиповић 1980: 149).

Први проблем на који Булка наилази је проблем малог раста „Нема је шта видети; ако остане овака жгеба, шта ће с њом“ (Петровић 1964: 56).<sup>10</sup> Поред издвајања растом, Булка се издваја поврх свега својом љепотом, која одудара од средине паорских удавача. Булкину љепоту Петровић описује као ванземаљску, фреско-љепоту

---

<sup>8</sup> Петровић у овом дијелу новеле говори о узроцима трагичне мотивације лика јунакиње.

<sup>9</sup> Вељко Петровић је често контрастирао различите типове жена, стављао их у различите брачне и породичне оквире и на тај начин постигао драмске ефекте.

<sup>10</sup> Булка неодољиво подсећа на женски облик Биберчета из народне бајке.

Као што се који пут нађе у нашем тешком, сељачком соју да нека девојка изда сву ону финоћу о којој су стари наши сликари немањићких фресака сањали, и о којој су слепи гуслари гудили (Петровић 1964: 57).

Булка није црна, фатална жена европске књижевности, она је плава жена са бакарном косом и плавим очима, изгледом нетипична за средину из које потиче.<sup>11</sup> Њена мајка се прибојава те нестварне љепоте и као да слуги несрећу која може из ње произаћи „Моја је, госпођо, моја јединица, ал’ немојте, молим вас, да је фалите, није због урока, него што није она лепа за нас паоре“ (Петровић 1964: 58).

Петровић нас уводи у субјективни свијет Булке, која је свјесна да њена љепота у вароши вриједи, али је у исто вријеме и мрзила себе. Имала је утисак да од себе одбија свијет у којем се родила и то јој је био највећи терет „И тако је Булка живела у неизвесности, у неком чудном страху од света и од себе саме“ (Петровић 1964: 58). Петровићево мајсторство огледа се у фрагменту који слиједи.

У њему је перспектива психолошког романа лика, један контекстуални фон означена растрзана и узнемирене душе којој прети властито неукство, чије су социјабилне тежње подривене сумњом, гризодушјем, па чак и нејасним осећањем кривице због необичне лепоте којом је природа обдарила и тиме на извештан начин несретно обележила (Филиповић 1980: 151).

Петровић отвара тему љепоте као проклетства и показује психолошки парадокс у коме се девојка стиди љепоте коју посједује „И управо је тај парадокс, то Булкино нејасно осећање кривице, можда најдубља психолошка поента карактеризације у новели“ (Филиповић 1980: 151).

Након година неуспјеха да је уда, мајка Булку шаље на рис, не би ли бар за мужа пронашла неког сиромаша. Петровић драматично интензивно приказује Булку на Капошевем салашу, како покушава да опстане међу салашарским женама које су према њој немилосрдне, свјесна своје отуђености и понижености<sup>12</sup> „Булка је знала да није у питању само хлеб за целу годину, већ и част, женска конђа на јесен или опет тешко девовање, поруга и мајчино пребацивање“

---

<sup>11</sup> Исидора Секулић је у обимној студији „Вељко Петровић као приповедач“, писала на тему жене у његовој литератури „Г. Петровићеве жене воле да воле, и стога се чувају фантастичних катастрофа и одвише идеалног ишчекивања“ (Секулић 2011: 209).

<sup>12</sup> Непријатељство, равнодушност и невитештво карактерише масовну жетву.

(Петровић 1964: 59).<sup>13</sup> Док су друге пјевале и задиркивале је, Булка је губила дах, заостајала, грчевито се борила да издржи „није могла раније од срамоте да напусти ред, упињала се иако су јој се крста ломила и слабине бриделе, а срп дошао тежак као од камена“ (Петровић 1964: 59).<sup>14</sup> Обруч се око Булке стезао и довео је готово до прснућа, све до момента у којем се појављује Јоја Американац, који је бар на моменат ослобађа из пакла у којем се нашла. Јоја је једини од жетелаца који Булку штити „Ништа то није, Булка, одмори се ти само тамо у ’ладу, а после ћеш за мнош, па полако, не бој се!“ (Петровић 1964: 60). Јоја је један од наших исељеника који се након рада по америчким рудницима вратио као добровољац да ратује за своју земљу. У један скоро упропашћен живот, мушкарац као што је Јоја, уноси радост живота „Тако љубав пониче као отпор грубом реализму живота, као обнова живота“ (Филиповић 1980: 152).

Епилог новеле враћа нас на суровост жетелаца и уноси љубомору Американчеве жене која увиђа да Јоја већу пажњу придаје плавој жени. Као човјек који је бивао у другој средини, „видио свијета“, Јоја представља изазов за Булку

Њој је све ово било ужасно непријатно, али је и њу захватио пркос, а и таштини јој је годило да је њој овде обратио пажњу једино овај човек који је видео света (Петровић 1964: 62).<sup>15</sup>

Важно је запазити да Јоја Булки за пешкеш поклања зеца, биће које симболизује мушку еротску симболику, али и демонска својства.<sup>16</sup> О значају анималног свијета у Петровићевим приповијеткама много је писано,<sup>17</sup> али у контексту појаве зеца у овој новели, важно је напоменути да се Петровић често служи сликом паралелног страдања човјека и животиње, која је натопљена лиризмом и набијена драмом. Јоја је ново жариште конфликта у животу дјевојке

---

<sup>13</sup> Булку за жетву везује могућност проналаска партнера, сан о љубави, слично као у социјалној балади „Ленка“ Коче Рацина. Надничарка Ленка је на дунавским пољима страдала без љубави. Као што Ленка није рођена за духан, тако ни Булкина упорност у раду, мучење, посртање по откосима, не урађају плодом. Обје се боре за свијет у којем нису предодређене да опстану. Истовремено оба дјела подсећају на призоре библијске приче.

<sup>14</sup> Булкина борба за опстанак подсећа на Биберчетову борбу са алом.

<sup>15</sup> Јоја је освјежење у непросвећеној средини, човјек који је ведар и отворен са другачијим погледима.

<sup>16</sup> Љубавно-брачна симболика зеца се испољава у свадбеном обреду и сватовским пјесмама.

<sup>17</sup> Погледати рад Драгутина Огњановића „Анимални свет у прози Вељка Петровића“ (Огњановић 1982: 82–87).

Булке. Он говори о ономе што Булка сања, он је привлачи својим другачијим васпитањем, кавалџерством, али својим присуством озбиљно нарушава њено битисање. Моменат у којем Јоја њој поклања зеца, представља кулминацију нервне устрепталости.

Петровић веома детаљно слика сцену тучњавае рисара и Јоје, а затим и масовне призоре вечере рисара у којима се у троуглу несреће налазе Булка, Јоја и Американчева жена. Динамично усмјерен сиже директно нас води у конфликт и расплет. Новела се дубље доживљава због ишчекивања несреће која се слуги. Новелом као да се шири мирис крви, који подсећа на Јованчу, из истоимене новеле, који је у раванградску породицу донио „мирис крви у тај свет калемљених ружа“ (Петровић 1964: 91). Наговјештај несреће је сасвим очигледан и кроз запиткивање присутних „Како је то могуће да ‘бела женска’ буде лепа, ‘бела и употна’, к’о да нема ‘леба да је’“ (Петровић 1964: 62). Атрибут „бела“ је врло чест у народним пјесмама и означава љепоту и чистоту дјевојке. За разлику од Булке, Американчева жена Кека је црна жена „црна и сува као пруста“ (Петровић 1964: 62). Символика бијеле<sup>18</sup> и црне<sup>19</sup> боје је антиномична, корелација бијела – црна може да уђе у низ еквивалентан паровима добар/рђав, живот/смрт. Кека је смрт која сустиже Булку.

У овој новели препознајемо Петровићев манир да причу усмјери на један догађај и да посредством драмске динамике доведе до наглог краја новеле.<sup>20</sup> Након што је у сцени туче на рису Петровић досегао крајњу емоционалну и драматичну тачку новеле, она се нагло завршава убиством. Љубомором савладана Кека, српом коље Булку<sup>21</sup> „Док је Јоја дотрчао, Кека је, разлетелих коса, раширених руку, бежала кроз жито, а крв, црвена као булке, шиктала из танког девојчиног врата по сувоме влаћу“ (Петровић 1964: 64).<sup>22</sup> На жетвеном пољу

<sup>18</sup> Символика бијеле боје је амбивалентна, може да означава сакралност, чистоту, светлост, а исто тако се може довести у везу са представама о оностраном свијету и демонским бићима.

<sup>19</sup> Црна боја асоцира на мрак, земљу, смрт. У народним вјеровањима и предањима везује се за демонски свијет.

<sup>20</sup> Нагли крај имамо и у причама „Лов“, „Терет“, „Мишка ерегбирос“.

<sup>21</sup> У збирци приповиједака *Земља* појављују се чак три приче у којима жена убија „Запаљено жито“, „Булка“ и „Дренка“. Жене убијају кључем за сламу, српом и виљушком. Натуралистички трагови у дјелу Вељка Петровића јасно су видљиви.

<sup>22</sup> На крају новеле можемо додатно повезати симболику бијеле и црвене боје. У народној прошлости бијела боја је била знак жалости. Будући да се из бијеле рађа црвена

дешава се нешто што се не може замислити у дјелу Јанка Веселиновића.<sup>23</sup> На жетвеном пољу у Петровићевој новели рисари као да ликују над Булкимим страдањем. Она страда од оруђа за рад, бескорисна као и цвијет булке.

Исидора Секулић је још 1913. године у *Летопису Матице српске*, када је о Петровићу писала као о приповедачу, истакла да је главна страна живота коју Петровић посматра „сензуалност и еротски проблем“ (Секулић 2011: 208). И ова новела говори о јаком надражају чула, чулним елементима, страсти необразованог човјека „тако да су такви тренуци често судбоносни за читав живот“ (Георгијевић 1952: 254). Кека је у власти нагона и страсти убила Булку. Још једна тема се отвара овом новелом, а то је питање односа жене и мушкарца у Петровићевом прозном опусу.<sup>24</sup>

Проучаваоцима Петровићевог стваралаштва ова новела послужила је као упориште за тврдњу о потенцијалним романима у његовим новелама. Вук Филиповић у својој обимној студији посвећеној умјетности Вељка Петровића, кроз цијело једно поглавље обрадио је тему простора романа у новели „Булка“. Још 1913. године Исидора Секулић је међу првим читаоцима Петровићевог дјела увидјела да

Отуда они, тако ћудљиво и тако интересантно одабрани делови живота које г. Петровић претвара у уметнички материјал, отуда оне новеле којима фале читави одељци живота, отуда толики рашчерупани и разнесени романи у његовим новелама (Секулић 2011: 208).

Новела „Булка“ је новела сукоба, која иза уводног дијела, описа житног поља по коме су просуте булке, крије мит о изгнанству и страдању. Булкина несрећа није заустављена на појединачном случају, она је много већих и ширих размјера, са собом носи симболично значење. У истом кључу можемо читати и Петровићеву приповијетку „Јанош и Мацко“, у којој једног од најтрагичнијих усамљеника у Петровићевом стваралаштву и магарца Мацка везује људска пакост која се не зауставља на човјеку, него се преноси и на животињу. Звјерињак људи видимо и у манастирској братији, али и на жетвеном пољу.

---

боја, овај моменат у новели подсећа на предање о Христу, коме је мајка на гроб ставила бијела јаја као знак жалости, а која су када је ускрнуо, поцрвјела.

<sup>23</sup> Колективна жетва у реалистичкој приповијетци одражава идилу сеоског живота.

<sup>24</sup> Често је у позадини прича са тематиком односа мушкарца и жене смјештена друштвена позадина и условљеност. Као примјери могу послужити приповијетке „Главчина“, „Пилета“, „Мужјак“, „Мица“.



Новелом „Булка“ Петровић је нашу културну традицију заодјену у ново рухо. Ова поратна драма показује плодотворну везу између стварних видова живота и Петровићевог умјетничког уобличавања тих видова. Као и у многим другим приповијеткама, Петровић полази од реалних историја и реалних личности које диже на виши ниво, који има своје законе. На овом примјеру видимо да његове новеле нису само фолклорне слике. Оне имају ширу и дубљу симболику у којима стихија природе долази до изражаја. Булка је бијела врана, нејака бијела жена, бескорисна, слаба, рођена као грешка природе. Није успјела да се обликује према снази природе која „не подноси слабе, мекушне и нежне“ (Глигорић 1963: 35). Градску љепоту Петровић је приказао као крхку, инфериорну у односу на сеоску. „Булка“ је „драма у колоплету љубави и љубоморе“ (Новаковић 1985: 104), новела која се у мору Петровићеве прозе издваја својим мотивом „Персонификација биљака има у приповеткама Вељка Петровића веома значајну улогу“ (Јеремић 1985: 90). Петровић је дивљи мак, биљку која расте на обронцима усијева, подигао до митских симбола живота и типских одредби људи.<sup>25</sup> „Булка“ је само једна у низу Петровићевих новела које показују ширину епско-наративне слике и разноликост њених тематско-инспиративних повода.

#### ИЗВОРИ

Петровић, В. (1964). *Сабране приповетке Вељка Петровића, књига четврта: Земља*. Нови Сад: Матица српска.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Георгијевић, К. (1952). *Књижевне студије и огледи*. Нови Сад: Матица српска.
- Глигорић, В. (1963). *Огледи и студије*. Београд: Просвета.
- Гордић, С. (2000). *Огледи о Вељку Петровићу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Јеремић, Д. (1985). Вељка Петровића поглед на свет. У Јерковић, Ј. (уред.), *Дело Вељка Петровића* (стр. 83–101). Нови Сад: Матица српска.
- Миловић, Р. (1975). Битне одреднице конфликта у „Булки“ Вељка Петровића. *Повеља октобра: часопис за књижевност, културу, просветна и друштвена питања*, 5(17), 41–46.
- Новаковић, Б. (1985). *Вихорно раздобље*. Нови Сад: Матица српска.
- Пејовић, А. (1977). *Живот и дело Вељка Петровића*. Београд: Слово љубве.

<sup>25</sup> Значајно би било посветити један рад биљном свијету у Петровићевом приповједном дјелу, из разлога што је баш у том свијету Петровић пронашао своју утопију.

- Секулић, И. (2011). Вељко Петровић као приповедач. У Пековић, С. (уред.), *Антологијска едиција Десет векова српске књижевности*, књ. 52 (стр. 205–224). Нови Сад: Матица српска.
- Слијепчевић, П. (1980). *Критика и публицистика: 1*. Сарајево: Свјетлост.
- Филиповић, В. (1980). *Уметност Вељка Петровића*. Приштина: Академија наука и уметности Косова.
- Цветковић, Т. (1985). Слика булке у житном пољу код Вељка Петровића и њен културни контекст. У Јерковић, Ј. (уред.), *Дело Вељка Петровића* (стр. 291–297). Нови Сад: Матица српска.

Тања Р. Којић

#### LIFE IS NEITHER PEASANTLY NOR LORDLY

##### *Summary*

A short and concise novel *Bulka* (Poppy) by Veljko Petrović tells about a fine and gentle beauty, located in an unenlightened environment that values only possessions and money. The common poppy flower, which is a sign of misfortune, symbolically announces the unusual tragedy of the heroine. *Bulka* is strung between the taut bows of life. Drive and passion have a decisive influence on the life and destiny of a girl of special beauty who was once admired by fiddlers. In this novel, Petrović examines the social and generic causes of loneliness and the tragic position of his heroine. In *Bulka*, Veljko Petrović painted the instinctive and paradoxical things that emerge from nature itself, which are elemental and crudely underlined in the gestures of human behavior. The novella *Bulka* enters the very peak of Petrović's creativity, and due to its enigmatic nature, it represents a real gem for new research. In this paper, we looked at the novella from several aspects and pointed out its mythical context, the connection with ritual and rite, we talked about the motifs of fine and gentle beauty as a terrible lack in the atmosphere of peasant-village life, as well as motifs of small growth and jealousy in an unenlightened environment.

*Key words*: common poppy, Veljko Petrović, land, tragic conflict, useless beauty

Лука З. Николић  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Студент докторских студија  
pureexpressionlessness@gmail.com

УДК: 821.163.41.09 Војовић I.  
doi: 10.19090/zjik.2023.51-61  
оригинални научни рад

## **HAPPY END ИГОРА БОЈОВИЋА КАО ТРАГЕДИЈА ДЕВОЈЦИЦЕ У ПАТРИЈАРХАЛНОЈ ДИВЉИНИ<sup>1</sup>**

*САЖЕТАК:* Критичка рецепција драме *Happy End* Игора Бојовића испрва је била одређена ратним аспектом текста као његовом доминантом. Циљ овог рада јесте да понуди читање драме на другачији начин – кроз призму јунакиње Јефимије, или, како је други називају, Дивче. Читана из Јефимијиног угла, драма се не открива као примарно антиратни комад, већ као трагедија девојнице у патријархалној дивљини, изгубљене у сопственом идентитету девојнице и у егзистенцијалном моделу потлачености. Такође, овакво читање драме отвара и многа далекосежна питања која се тичу њене интерпретације, због чега оно може бити посебно инспиративно за нове реализације значењских потенцијала текста, нарочито оних који се тичу односа међу драмским персонима.

*Кључне речи:* *Happy End*, Јефимија, трагедија, девојчица, патријархално насиље, патрицид

Своју драму *Happy End*, са алтернативним насловом *Дивче*, Игор Бојовић написао је 1993. године, у јеку рата у Босни и Херцеговини (1992–1995), и то као антиратни драмски комад који свој текстуални *мултиверзум*<sup>2</sup> гради на темељима актуелне српске/црногорске<sup>3</sup> реалности у контексту споменутог рата. Конкретно,

---

<sup>1\*\*</sup> Рад је настао у оквиру курса Рефлекси усмене књижевности у српској драми 20. и 21. века током мастер студија Српског језика и књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Курс је одржан под руководством проф. др Љиљане Пешикан Љуштановић.

<sup>2</sup> Иако можда претерано фигуративан, термин *мултиверзум* у овом случају добро илуструје теоријско одређење текста коме се приклањам у овом раду, а које ће у наставку бити посебно експлицирано. Укратко, текст на нивоу значења постоји тек у контакту са реципијенткињом/реципијентом, при чему се значење актуализује са сваком новом рецепцијом. Свака актуализација представља универзум за себе, па би текст у замишљеном тоталитету значењских могућности био својеврстан мултиверзум.

<sup>3</sup> Постоје две верзије ове драме, које се разликују превасходно на плану онимије. На пример, на плану топонимије, место одвијања драмске радње у једној верзији је Борча (Београд), док је у другој радња смештена у Страшевину (Никшић). Овом приликом

драма тематизује деструктиван утицај наткриљујуће ратне атмосфере на судбину једне традиционално конципиране породице, као и феномен викенд-ратника, који конкретну породичну несрећу непосредно доводи у везу са ратом, али који се јавља и као стварна особеност рата у Босни и Херцеговини. Драма испрва није наишла на позитивну рецепцију проратне дневно-популистичке критике, а неколико позоришта одбило је да је уврсти у свој репертоар. Ипак, након потписивања Дејтонског мировног споразума рецепциона клима према овом комаду нагло се мења.

Позоришне критике премијерног извођења драме,<sup>4</sup> афирмативне или негативне према њеној наглашеној вези са реалним културно-историјским контекстом у коме је настала, као и мање или више мотивисане политичким ангажманом критичара, биле су усредсређене на ратни аспект текста и његове антиратне тенденције (Милосављевић 1994, Стаменковић 1994, Jovanović 1994, Волк 1994). На пример, Владимир Стаменковић (1994) истиче како је драмски свет у овом случају изграђен „по начелима такозване објективне књижевности“, да верно осликава савремене друштвене феномене, који у потпуности одређују понашање свих драмских персона, али и да, поред општег имперсоналног тона, драму одликује и „баладни призив“. С друге стране, Жељко Јовановић (1994) говори о маниру „novinske hronike proteklih ratnih godina“, који доминира у обликовању социјалних односа у драми, при чему потпуно занемарује различите психолошке нивое на којима драма ипак врло јасно функционише.<sup>5</sup>

Прилазак тексту драме из (анти)ратног угла може се изједначити са промовисањем лика Крста Ђурковића, викенд-ратника, као главног јунака овог комада и фокалне тачке у којој се сабирају многи интерпретативни путеви. На тај начин се око Крстовог лика концентрише незауостављиво нарушавање унапред очекиваних хармоничних друштвених односа у традиционалној породици, али и у ширем друштвеном окружењу, из кога се може извести тзв. баладни тон драме. Драма се потврђује као ратна трагедија мушкараца, у којој „нема позитиваца“ (Милосављевић 1994), при чему се, у упрошћеном бинарном етичком коду, који се опет унапред претпоставља, негативност само пасивно пресликава на јунакиње.

---

користио сам се другом верзијом, која је доступна на интернету: [https://www.rastko.rs/drama/savremena/iboj\\_happyend\\_c.html](https://www.rastko.rs/drama/savremena/iboj_happyend_c.html). Све цитате наводим одатле.

<sup>4</sup> Драма је под називом *Дивче* премијерно изведена 15. јуна 1994. на сцени Театра „Култ“ у режији Егона Савина.

<sup>5</sup> Своју драму, која је 1997. године изведена у Театру „Краљевски двор“ у Лондону, а 2004. издата на француском језику у Паризу, Игор Бојовић је и сам коментарисао у истом (културно-историјском) кључу (в. нпр. интервју Војовић 2017).

Женска несрећа тек је секундарна, настала као једноставна последица истакнуте мушке несреће.

У овом раду тежио бих да осветлим оне значењске слојеве текста који у поменутиим читањима остају занемарени, а који се издвајају као посебно релевантни када се *Happy End* поима из новог деиктичког центра, из позиције епонимне јунакиње, Јефимије Ђурковић (Дивче). Овакву интерпретативну оријентацију поткрепићу теоријским оквиром заснованим на постструктуралистичкој концепцији текста коју нуди Ролан Барт, пре свега у свом можда најпознатијем есеју „Смрт аутора“ (1999а), али и у корелативним есејима „Од дјела до текста“ (1999б) и „Теорија о тексту“ (1986).

Наиме, Ролан Барт текст разуме као динамичну појаву, као активност за коју је кључна улога рецепијенткиње/реципијента, а не ауторке/аутора, те као незавршиви процес конструисања значења од стране особе пред којом стоји тек бескрајни потенцијал семантичких решења у виду текстуалног ткива. Овако схваћен, *текст* (фр. *texte*) стоји у опозицији према *делу* (фр. *œuvre*), које је увек ограничено својом ауторком/аутором, или пак неком другом фигуром којој дугује своје фиксирано постојање.<sup>6</sup> Конкретном тексту нужно приступамо из сопственог погледа на свет, који је одређен нашим индивидуалним семиотичким умрежењима. Разумевамо га у односу на свој семиотички универзум и с обзиром на значај који текст потенцијално носи за њега. Текст је увек *за нас* и никада није без нас. У том смислу, свако читање може се посматрати као једна реализација, један начин постојања текста.

Јефимија Ђурковић, шеснаестогодишњакиња која је свој надимак Дивче добила по својој „импулсивној и агресивној“ природи, како стоји у паратекстуалној листи драмских персона, има унеколико класичну трагичну судбину. Појам трагичног у овом смислу можемо пратити на идејном плану све до атинске трагедије 5. века пре нове ере. Иако је античка грчка трагедија у својој бити проблематизовала однос људског према божанском, а уз то је и поникла у ритуалном/сакралном контексту, о чему је писао још Аристотел (2008: 61–63), до данас је идеја о патњи која позива на емпатијску идентификацију остала суштински маркер феномена трагичног (Hall 2010: 1–12). Силована у исто време када је силована и њена мајка Марија, Јефимија отпочиње свој трагични покушај да промени ток дотадашњег живота одређеног параметрима ћутње и трпљења.

---

<sup>6</sup> Овом приликом не примењујем јасну терминолошку дистинкцију између *текста* и *дела*, а напомена о њој има чисто теоријски значај.

Симболички одраз Јефимијиног егзистенцијалног положаја може се препознати у медведићу, играчки од које се она од почетка до краја драме готово не одваја. Медведићу је Крсто, Јефимијин отац и силоватељ њене мајке, откинуо шапе, тако да је медведић, на симболичком плану, без функционалних екстремитета и не може слободно да се креће. Веома индикативно, Јефимија ће му се сама, непосредно пре него што ће извршити чин патрицида, обратити речима: „Е, ти си исти ко и ја – само ћутиш и трпиш.“ Притом, Јефимијина нераскидива повезаност са играчком наглашава још један аспект њеног идентитета, читалачком оку мање-више очигледан, али у самом фикционалном свету драме толико обезвређен, а за њега толико супстанцијалан – Јефимија је дете, малолетна девојчица.

Као девојчица, осим у својим годинама и нераздвојивости од медведића, Јефимија се јасно читава и у релацији са силоватељем Фанкијем Бајом Дабовићем, двадесетогодишњим уличним дилером. Пре свега, Јефимија је наивно уплетена у мрежу његових манипулација, што ће је довести до за њу невољног и болног сексуалног односа са Фанкијем Бајом. У духу једноставне нагодбе *ако ја теби – онда ти мени*, која јој делује профитабилно, али која је, у суштини, још једна имплицитна манипулација, она ће подлећи силовању у замену за то да њен силоватељ пред свима одглуми њеног емотивног партнера. Узалудни ће бити њени узвици бола да силоватељ престане, баш као што ће се узалудним испоставити и њен постериорни апофатички крик, по страни од артикулисане речи, пред мајком и оцем. Законско или не, кажњавање силоватеља тако ће остати у домену Јефимијине краткотрајне наде, ако је уопште било довољно времена да се она развије у јасну мисао.

С друге стране, Фанки Бајо измишља мноштво различитих наратива о начинима на које би у скорој или даљој будућности могао материјално просперирати и, било да се обраћа директно њој или не, Јефимија је увек рецепијенткиња његовог говора, у који заиста верује. Заправо, то је све о чему он радо говори, а она му толико верује да ће на самом крају комада бољу егзистенцију, за коју се патрицидом борила, поистоветити са једним од његових наратива, који доводи у везу са псеудоидиличним простором атехнике, далеким простором у природи изолованим од технике/умећа у општем смислу:<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Јефимијино ониричко уточиште са идеализованим партнером (лат. *locus amoenus*) назвао сам псеудоидиличним зато што под идиличним простором имам у виду класични простор александријске буколике, који је изнедрила Теокритова поетска револуција (в. Halperin 1983). Поред многих сличности, попут руралне средине, и то планинске, једноставног живота лишеног притисака гледе друштвеног престижа, стицања

Често сањам један сан. Као ти и ја се поново родили. [...] И као кренули ми у оно твоје село, у планину, у ону стару, напуштену кућу. Кад ми тамо, а оно снијег покрио брда и долине. Све се забијељело, леденице висе са дрвећа. Унаоколо све мирно, нигдје живе душе. И корачамо тако, корачамо, и као испод саме шуме угледамо ону твоју стару кућу... И као кућа чека да је ми обновимо, да поставимо брвна, промијенимо кров и прозоре. И као покуцамо на врата. Ухватимо за кваку. А унутра никог нема. Све као да чека само на нас, да уђемо, да наложимо ватру да се огријемо... И тако у фуруни заискри ватра, запуккета, постаде топло. Испружимо руке, да се огријемо. И као останемо тако да сједимо и сједимо... И ништа под Богом јаким не радимо. Само чекамо да сване неки нови дан, да дође неко ново вријеме.

У истој сцени у поправном дому Јефимија ће и експлицитно признати свој статус девојчице када Фанки Бајо провали у њену ћелију како би видео дете које она никада није родила: „Ја сам овдје једино дијете.“ Међутим, до овог коначног признања Јефимија ће унеколико преиспитивати свој статус девојчице. Њена несигурност у сопствени идентитет опет налази своју јасну вербалну форму у разговору са Фанкијем Бајом у тренутку када му саопштава да је трудна, а, у ствари, покушава да се оправда свом силоватељу због тога што није користила контрацептивне пилуле: „Јеси ли сигуран да нијесам дијете?“ Јефимијино проблематизовање сопственог идентитета може се посматрати и у контексту њене породице, у којој је, коначно, зачет правац њене несрећне егзистенције.

И Крсто и Марија (о) Јефимији вишеструко говоре као (о) девојцици, али њихово делање не поткрепљује њихове речи. Наиме, иако је Јефимија за њих „дијете“, нико од њих, на пример, не брине о њеном већ поменутом вриску, који је испустила пред њима, истовремено чврсто стежући свог медведића, одмах након силовања које је претрпела и након што је обрисала крв која јој се сливала низ ноге. Када Марија сазна шта је Јефимија преживела, али, пре свега, да је трудна, драма се фокусира на проблем саопштавања проблематичних чињеница Крсту. Јефимија као девојчица која је жртва силовања од стране пунолетног мушкарца остаје, поново, потпуно скрајнута. И не само да остаје скрајнута већ се и њен дотадашњи чисто вербални идентитет „дјетета“ потпуно поништава када је отац почиње експлицитно ословљавати „курвом“. Штавише, поред оца, Јефимију су и Фанки Бајо и Петар Божић, Крстов ратни и предратни друг, гласно

---

богатства или било ког облика друштвене моћи, Јефимијин псеудоидилчни простор не познаје поезију као свепрожимајућу активност која регулише интерперсоналне односе. Такође, живот у теокритовској идили одликује се великим диверзитетом, нарочито у погледу психологије особа које га насељавају, док Јефимија себе у сањаном крајолику види потпуно пасивно и једнолично.

идентификовали као „курву“, први током силовања, а други након што је сазнао за њен однос са Фанкијем Бајом.

Премда је, дакле, сасвим оправдано у породичном контексту тражити мотивацију Јефимијине потребе да експлицитно проблематизује свој статус девојчице, Јефимија сама то ипак чини изван породице. Породице у којој тај статус углавном почива само на вербалном нивоу. Породице у којој је граница између „дјетета“ и „курве“ лако избрисива, ако је икада била успостављена. И премда се тај изванпородични простор, а заправо простор изван куће Ђурковића, у раду Саве Анђелковића *Espaces mimétique, diégétique et géopolitique dans les drames sur les guerres balkaniques des années 1990* одређује и као простор „најјачих емоција“ (фр. *émotions les plus fortes*) (Анђелковић 2006: 86), то је и даље простор активног насиља над Јефимијом, на које она углавном ћути и које остаје несанкционисано. Параметри који могу спацијалну дихотомију између куће и спољашње средине извести и на један посебно индикативан социјално-психолошки план свакако се дају уочити, али чини се много значајнијом њихова заједничка димензија насиља усмерена ка Јефимији као на више начина угроженој индивидуи у различитим друштвеним равнима. С друге стране, као дистинктивна карактеристика спољашњег простора јавља се Јефимијино активно проблематизовање сопственог идентитета и егзистенцијалног модуса, што ће последично довести до кључног догађаја у драмској радњи – оцеубиства.<sup>8</sup>

У досадашњем контексту рада било би значајно задржати се на надимку који Јефимија добија, а који се током целог текста појављује као једина ознака њеног говора. Иако постоји неколико индикатора који упућују на то да јој је надимак, како је већ споменуто, додељен према њеној дивљој природи, треба имати у виду да њена дивља природа умногоме изневерава. Заправо, текст потврђује да о оправданости *природне* мотивације надимка Дивче експлицитно говоре само Фанки Бајо и Крсто, док Јефимијино делање не поткрепљује атрибуте које јој ови мушкарци покушавају приписати. Јефимија је девојчица која лако и наивно подлеже сексуалним провокацијама пунолетног силоватеља, која верује у све његове измишљотине и која свуда са собом носи медведића. То значи да не постоји само велики јаз између статуса девојчице који јој породица потврђује чисто вербално, а који суштински поништава, већ да се процеп истог типа јавља

---

<sup>8</sup> Док Јефимија своју несрећну судбину активно контемплира, проблематизује и на тренутак *разрешава* у простору изван породичне куће, унутар саме куће она дела у складу са својим старим координатама: ћути, трпи, пада на колена пред оцем штитећи мајку од физичког насиља и привидно се мири са оцем. У том смислу, заиста је од посебне релевантности за интерпретацију драме просторна димензија њеног фикционалног света.



и између начина на који мушкарци именују њену природу, па и њу саму, и њене природе по себи.<sup>9</sup>

Млађу и, у погледу егзистенцијалне и идентитетске угрожености, екстремнију Јефимијину близнакињу налазимо у приповетки (или краћем роману) Иве Андрића *Мара милосница*.<sup>10</sup> Иако ова приповетка у више преломљених и међусобно мање или више повезаних судбина тематизује женску несрећу у патријархалном друштвеном систему погођеном крупним културно-историјским превирањима, укључујући и рат, у овом случају фокусирају се на неименовану десетогодишњу девојчицу Ромкињу, по вишеструким аспектима свог идентитета вероватно најугроженију индивидуу у целом тексту. У очима фикционалне јавности девојчица се перципира као „рано развијена“ и „с нећим искусним и дрским и оћима“ (Andrić 2018: 118), али само неколико редова текста испод оваквог описа она преживљава брутално силовање од стране двојице друштвено привилегованих мушкараца турске националности, од којих је један експлицитно именован. Као гладну и наивну девојчицу, силоватељи су је намамили до једне рупе у каменолому бацајући јој за собом мрвице шећера. Инконгруентност између нараторског гласа који говори у име фикционалне јавности и приповеданог чињеничног стања постоји као пулсирајућа константа у приповетки уопште, али на овом месту добија екстремне димензије (в. и Дојчиновић 2018).

Откад је Крсто интензивирао вербално злостављање и почео да ради о глави Фанкију Бају, Јефимија размишља о потенцијалном оцеубиству. Још једном, у координатама породичне куће она само размишља, помиње оцеубиство као решење Фанкију Бају, па чак и вербално, мање или више артикулисано, испољава своју психомахију – на тренутак размишља о помирењу с њим, али онда одједном врисне и жели да га нема. Њене мисли почеће да добијају своје екстрапсихичке корелате са једним врло важним симболичким догађајем. Наиме, Јефимија ће откинути главу свом медведићу, нервозна што он и даље, осакаћен,

---

<sup>9</sup> У паратекстуалном списку драмских персона аутор се, дакле, може прикључити мушкарцима који злоупотребљавају чињеницама непоткрепљени наратив о Јефимијиној дивљој природи. То унеколико поткопава имперсоналност аутора у овој драми, коју је критика већ проблематизовала, али на потпуно други начин (Стаменковић 1994).

<sup>10</sup> Још једна сличност између драме и Андрићеве приповетке посебно је упадљива. Наиме, наслови оба књижевна дела илуструју насилни мушки однос према епонимним јунакињама (драма, поред наслова *Happy End*, има и алтернативни наслов *Дивче*, под којим је и премијерно изведена). Као надимак Дивче, тако је и атрибутив *милосница* ознака коју Мари (а претходно и њеној мајци) приписују насилници и која ни на један начин за Мару није природна, инхерентна, већ увек спољашња и страна, наметнута од стране мушкараца и одмерена према њима.

ћути и све трпи: „Е, кажи нешто. Е, откинућу ти главу, мајмуне! Јел’ чујеш, мајмунчино?“ Овај чин Јефимија, можда неочекивано, изводи у кући. На симболичком нивоу, убиство медведића може се протумачити као својеврстан суицидални чин, ако имамо у виду паралелизам егзистенцијалног положаја који од почетка влада између Јефимије и њене играчке. Јефимија тако убија један аспект свог идентитета, онај који је дуго проблематизовала. Она, барем привремено, више није пасивна девојчица.

После обезглављивања играчке, Јефимија је потпуно одлучна у својој намери да убије оца, што ће и урадити. У дворишту породичне куће пуцаће у Крста двапут из његове пушке, из које ју је раније он сам учио да пуца. Заправо, Крстов живот потпуно ће докрајчити Фанки Бајо коначним убодима ножа, али, суштински, његову неминовну смрт започела је Јефимија. У тоталном заносу, Јефимија и Фанки Бајо ће се смејати, грлити, љубити и једно друго мазати крвљу убијеног. Можда је, барем у том тренутку, Јефимија заиста осетила да је њен патрицид испунио своју сврху и да је ток њеног дотадашњег живота коначно премостио препреку која га је гушила. Или се Јефимија, ако бисмо се вратили класичним терминима античке грчке трагедије, затекла у домену свог хибриса,<sup>11</sup> заслепљена било чисто менталном ате било од стране алегоријске богиње Ате,<sup>12</sup> па не може да сагледа своје дело ни његове последице са колико-толико објективне дистанце. Међутим, баш као и у трагедији, њена привремена заслепљеност убрзо ће проћи и Јефимија ће завршити у поправном дому, сама са својим обезглављеним медведићем у ћелији.

Јефимијин патрицид може се упоредити са вероватно најпознатијим филицидом у књижевности, па и уметности уопште – оним који представља Еурипидова трагедија *Медеја*. С једне стране, очигледне сличности између Јефимије и Медеје јесу угрожен положај и у породичној и у широј социјалној равни (осим што су обе жене и стога унапред угрожене у патријархалном друштвеном поретку, Јефимија је жртва породичног насиља и жртва сексуалног насиља изван породичне куће, док је Медеја преварена и остављена од стране

---

<sup>11</sup> Мада се Јефимијин хибрис не може поимати у најкласичнијем (есхиловском и софокловском) смислу – као прекорачење онтолошке границе људскости, ипак бисмо могли рећи да је Јефимија прешла своју онтогенетску границу, потпуно одбацивши свој статус девојчице.

<sup>12</sup> Ате (стгрч. *Ἄτη*) се може схватити и као чисто психички феномен, ирационално стање, заслепљеност са којом особа дела и која за последицу има катастрофу, при чему може бити послата од стране божанства. С друге стране, може се јавити и као алегоријска богиња, нпр. Зевсова ћерка. Историјски примарно значење лексеме односило се на физичку слепоћу (о значењу и употреби речи *ate* у старогрчкој поезији в. Doyle 1984).

Јасона, али је истовремено и варварка у Коринту), вербализација психомахије у вези са патрицидом/филицидом и коначном убиству претходеће убиство медведића / коринтске краљевске породице као својеврстан прелудијум у неизбежно. Такође, Јефимија је обезглављивањем играчке поништила статус девојчице и одлучно преузела живот у своје руке, док је убиством оца одбацила и друштвену улогу ћерке. Медеја се, с друге стране, убиством синова одрекла и статуса мајке и статуса супруге. Оно што свакако стоји као најупадљивија разлика јесте чињеница коју Еурипид наглашава на самом крају своје трагедије, а то је Медејина трансгресија сопствене људскости и залазак у онострани онтолошке границе. Јефимијин онтолошки преображај пак у потпуности изостаје, а са њим и било каква институционализована подршка почињеном патрициду. У Јефимијином случају божанства остају нема.

Последња сцена драме многозначна је на више начина, а своју полисемантичност шири и на драму у целини. Да ли је Јефимија поновним повезивањем са медведићем у ћелији прихватила себе као девојчицу? Да ли се њена трагедија може посматрати као прича о одрастању? Шта се променило у Јефимијином животу ако она након патрицида другачију егзистенцијалну позицију тражи у идиличним визијама утемељеним на измишљеном наративу Фанкија Баја? Да ли је Фанки Бајо провалио у њену ћелију како би остварио њен *happy end*, или ће пак након новог сексуалног чина нестати? Да ли се Јефимија каје због почињеног патрицида или не? С друге стране, да ли је Јефимијина трагична судбина била на било који начин условљена позадинским ратом, тј. да ли би била другачија да рата није ни било? Да ли је Петар Божић такође релевантан чинилац који је утицао на трагични исход, тј. да ли би до трагедије дошло и да његовог лика нема?<sup>13</sup> Коначно, како би се драма сада могла тумачити кроз Маријину призму и како се може осветлити однос између Јефимије и њене мајке, обе жртве сексуалног и других облика мушког насиља?

Патријархално насиље које спроводе сви мушкарци у овој драми, за разлику од претходних проблема, никако се не може довести у питање. Када се посматра из Јефимијине перспективе, драма се развија као њена трагедија изазвана управо патријархалном дивљином и напетом између поткопавања њеног идентитета девојчице и њене пасивне егзистенцијалне позиције у контексту конкретног насиља конкретних мушкараца. Тако се отвара низ далекосежних питања релевантних за интерпретацију драме, која могу, можда чак

---

<sup>13</sup> Ако би одговор на ово питање био негативан, онда би улога Петра Божића у Јефимијиној трагедији била аналогна улози Пере Зелембаћа у приповетки *Први пут с оцем на јутрење* Лазе Лазаревића, о којој детаљно пише Светлана Томић (2009).

и потпуно, заобићи ратну димензију као одлучујућу за обликовање друштвених односа, или је барем померити у секундарни план.

## ИЗВОР

Бојовић, И. *Happy End (Кратка прича о помирењу)*. Београд: Пројекат Растко. Преузето 17.07.2023, са [https://www.rastko.rs/drama/savremena/iboj\\_happyend\\_c.html](https://www.rastko.rs/drama/savremena/iboj_happyend_c.html)

## ЛИТЕРАТУРА

- Andrić, I. (2018). *Mara milosnica. Priče*. Beograd: Laguna.
- Anđelković, S. (2006). Espaces mimétique, diégétique et géopolitique dans les drames sur les guerres balkaniques des années 1990. *Revue des études slaves*, 77(1/2), 81–97.
- Aristotel. (2008). *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Dereta.
- Barthes, R. (1986). Teorija o tekstu. *Republika*, 9/10, 1098–1110.
- Barthes, R. (1999a). Smrt autora. U Beker, M. (ured.), *Suvremene književne teorije* (str. 197–201). Zagreb: Matica hrvatska.
- Barthes, R. (1999b). Od djela do teksta. U Beker, M. (ured.), *Suvremene književne teorije* (str. 202–207). Zagreb: Matica hrvatska.
- Bojović, I. (2017). Svemu mora doći i taj srećan kraj. *Novosti*. Preuzeto 17.07.2023, са <https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:690692-Igor-Bojovic-Svemu-mora-doci-i-taj-srecan-kraj>
- Волк, П. (1994). Дивче. *Илустрована Политика*. Преузето 17.07.2023, са <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=7520>
- Дојчиновић, Б. (2018). Андрићеве приче о насиљу над женама: „Мара милосница“ и „Злостављање“. У Вранеш, А. (уред.), *Иво Андрић у нашем времену* (стр. 275–293). Вишеград: Андрићев институт (Београд: Белпак).
- Doyle, R. E. (1984). *Ἄτη. Its Use and Meaning: A Study in the Greek Poetic Tradition from Homer to Euripides*. New York: Fordham University Press.
- Jovanović, Ž. (1994). „Divče“, već viđeno. *Borba*. Preuzeto 17.07.2023, са <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=7519>
- Милосављевић, А. (1994). У свету малих дивова. *Политика*. Преузето 17.07.2023, са <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=7517>
- Стаменковић, В. (1994). Извештај с лица места. *НИИ*. Преузето 17.07.2023, са <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=7518>
- Tomić, S. (2009). A New Understanding of Laza K. Lazarević's Story *To Matins with Father for the First Time* and One Hundred Years of the Interpretative Norm. *Serbian Studies*, 23(2), 181–318.
- Hall, E. (2010). *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*. Oxford – New York: OUP.

Halperin, D. M. (1983). *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Haven – London: Yale University Press.

Luka Z. Nikolić

IGOR BOJOVIĆ'S *HAPPY END* AS THE TRAGEDY OF A YOUNG GIRL IN THE  
PATRIARCHAL WILDERNESS

*Summary*

The critical reception of Igor Bojović's play *Happy End* was initially determined by the war aspect of the text as the most important. This paper seeks to present a different reading of the play — through the prism of the protagonist Jefimija, or as she is alternatively called, Divče. When read from Jefimija's perspective, the play is not revealed primarily as an anti-war piece but rather as the tragedy of a young girl in the patriarchal wilderness, lost within her identity and trapped in a passive existential model. Additionally, this reading of the play raises many far-reaching questions concerning its interpretation, making it particularly inspiring for new realizations of the text's semantic potentials, especially those related to the relationships among the dramatic personae.

*Key words:* *Happy End*, Jefimija, tragedy, young girl, patriarchal violence, patricide



**Јована Б. Тодоровић**  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Студент докторских студија  
Истраживач-приправник  
jovana.todorovic@ff.uns.ac.rs,  
t.jovana.todorovic@gmail.com

УДК: 821.163.41.09 Pavić M.  
doi: 10.19090/zjik.2023.63-75  
оригинални научни рад

## **ЕРОТИЗАЦИЈА КЊИЖЕВНОСТИ У ПРИЧАМА МИЛОРАДА ПАВИЋА<sup>1</sup>**

*САЖЕТАК:* У раду се истражују еротске приче Милорада Павића у којима се као специфична одлика препознаје еротизација књижевности. Истраживачка пажња тако је усмерена на приче „Девет киша“, „Љубавна подука са острва Лезбоса“ и „Чекајући такси који нико није позвао“. Према се Павићево дело већ деценијама показује као чест предмет истраживања, еротски аспект његове прозе остао је занемарен. У овим причама препознајемо тематизовање ероса уз поигравање са самом књижевношћу или пак њеним механизмима – писањем, версификацијом и читањем. У томе видимо јасно еротизацију књижевности, али и постмодернистичку употребу интертекстуалности, односно еротску интертекстуалност. Циљ рада јесте да укаже на присуство еротске интертекстуалности и еротизације књижевности у прозном опусу Милорада Павића, те да осветли значајно присуство ероса у његовој прози и тако допуни историју српске еротске књижевности.

*Кључне речи:* еротска књижевност, еротизација књижевности, Милорад Павић, постмодернизам, интертекстуалност

### **1. ЕРОТСКИ АСПЕКТ ПРОЗЕ МИЛОРАДА ПАВИЋА**

Пишући о прози српских постмодерниста (Милорада Павића, Саве Дамјанова и Горана Петровића), Ала Татаренко говори о испреплетености текстуалног и телесног кода:

Постмодернисти, који стварају свет-текст, свој задатак виде у текстуализацији телесног, које је традиционално било супротстављено духовном, интелектуалном. Стварајући „трећу стварност“ (књижевно дело), они траже

---

<sup>1</sup> Рад је настао у оквиру курса Павић под менторством проф. др Саве Дамјанова. Излаган је на Научној конференцији „Philologia Serbica“ 28. марта 2023. године и није објављен ни у изводу ни у целости.

уметничке могућности да превазиђу опозицију „дух/тело“, „реч/тело“, „текст/тело“ и бирају различите стратегије за то<sup>2</sup> (Татаренко 2014: 241).

Ипак, док пише о Дамјановљевом и Петровићевом делу, присутност текстуалног кода сагледава и кроз сексуални код, али при писању о Павићевим делима, о *Хазарском речнику* и *Другом телу*, задржава се на мотивима тела и одвајању мушког и женског. Тиме указује само на један аспект присутности телесног кода у прози М. Павића, занемарујући сексуални код тј. ерос, који је присутан и у делима која спомиње (нпр. еротски канибализам у „Повести о Петкутину и Калини“). Погледамо ли и остатак богате секундарне литературе написане о књижевном делу Милорада Павића, приметимо да истраживачка пажња није била значајније усмерена на еротски аспект његове прозе, који је несумњиво веома важан. Једини рад који је усмерен на ерос у Павићевој прози јесте „Ерос у Павићевим причама и Маркесовим романима (Фактор истог у речима различитог)“ Рајка Благојевића, у коме аутор у виду има само две приче, „Душе се купају последњи пут“ и „Дуга ноћна пловидба“, а анализира их кроз архетипове и неадекватно уопштавање и универзализацију закључака.

Значајније скретање пажње на еротску линију у Павићевој прози проналазимо у разговору који је Сава Дамјанов водио са Милорадом Павићем, где Дајманов истиче:

Мени је увек била занимљива још једна компонента Ваше прозе, о којој критика готово уопште није проговорила: то је еротска компонента. Код Вас она није једнозначна, осећа се и њена спиритуална, али и њена чисто путена, материјална димензија (проз присуство тела и телесности уопште, а ту подразумевам и опсесију чулним, храном и кулинарством и т. сл.) (Павић & Дамјанов 2014: 163),

и пита Павића како он доживљава ту еротску компоненту. Павићев одговор јесте:

Сматрао сам да ту има два важна момента. Прво, писац мора свом ирационалном да остави слободу, својим инстинктима – њих никако не сме да спутава; ово о чему сте говорили део је тих могућности које су отворене таквим ставом, наравно у оној мери у којој сам ја то успео. Та битка није лака, ми смо још увек исувише деца просветитељства. Друго, ја сам увек осећао велику радост у писању – а то је једини разлог што се бавим писањем: радовати се док пишете, то је једино што вреди, све остало је којешта! Део такве радости је и ако бих успео да дочарам кроз

---

<sup>2</sup> Изворно: „Постмодернисти, що створюють світ-текст, бачать своє завдання у тексту-алізації тілесного, яке традиційно протиставлялося духовному, інтелектуальному. Створюючи „третю реальність“ (літературний твір), — вони шукають художніх можливостей подолання опозиції „дух/тіло“, „слово/тіло“, „текст/тіло“ і обирають для цього різноманітні стратегії“.



литературу нешто што је потпуно путено, нешто што је превасходно ствар наших чула, и да то на неки начин пренесем читаоцу (Павић & Дамјанов 2014: 163–164).

Како и сам Сава Дамјанов истиче, 21. век је далеко од просветитељства, али се либералним темама и даље надређују оне конзервативније, те савремени српски еротски текстови нису чест предмет еротолошких истраживања. Павић је у свом делу успешно сабирао и традицију и либералност, а потврду да му је еротска компонента била значајна како у литератури, тако и у животу, представља отворен и провокативан разговор који је с њим водила Исидора Бјелица, објављен у часопису *Playboy*.

Ерос је свеprisутан у Павићевој прози и има сијасет различитих лица. Истражујући барокне елементе у прози Милорада Павића, Јелена Марићевић Балаћ дотакла се и еротских мотива. Када је у питању еротско у барокном контексту, оно се показује као вид артифицијелности, односно, како Марићевић Балаћ (2016: 237) има у виду Скарпетину дефиницију барока која се тиче вере у антиприроду, истаћи ће да „еротизам (завођење, обред, декор, режија) је неприродан, а сексуалност је природна“. Још важније, и она ће истаћи да је могуће пратити линију Павићевог еротског дискурса

од рококо ентеријера заслађених врцавим хумором („Дамаскин“), преко функционализоване грађанске поезије са елементима народне културе (*Друго тело*, *Уникат*), до хорор еротике провучене кроз канибалистичке сцене (*Хазарски речник*, „Доручак“, „Три сврачја лета одавде“, „Кревет за три особе“) (Марићевић Балаћ 2016: 237),

где је притом присутна чулност оличена у храни и пићу.

Постоји, дакле, доста простора за нова истраживања прозног опуса Милорада Павића, која ће се тицати управо еротолошких истраживања. Штавише, 2005. године издавачка кућа Зограф објавила је Павићеву еротску прозу у оквиру издања *Еротске приче*. У овом раду се пак усмеравамо на три приче, „Девет киша“, „Љубавна подука са острва Лезбоса“ и „Чекајући такси који нико није позвао“, које повезује еротизација књижевности. У њима је приметно да се еротизам гради посредством поигравања са механизмима књижевности. Тако ћемо у првој причи пронаћи исписивање стихова по женским леђима током сексуалног односа, у другој причи наићи ћемо на поигравање са механизмом версификације те ће ритам пенетрације имитирати ритам Сапфине строфе, а у трећој причи еротизам ће ситуационо бити повезан са задовољавањем током читања књиге о Харију Потеру. Поред тога што ће се у раду анализирати свака од ових прича, узеће се у обзир и сама рецепција, која је показала висок степен читалачког нераумевања приликом сусрета са овим причама. Тачније, још једном

се показује да Павићева еротска проза, као и постмодернистичка проза уопште, јесу штиво за активног, начитаног и либералног читаоца, односно за „истински ослобођеног читаоца“, који је ослобођен „превасходно од рецепцијских клишеа и валоризацијских стереотипа“ (Дамјанов 2012: 204).

## 2. ПИСАЊЕ ПО ТЕЛУ

Причом „Девет киша“ отвара се друга прозна збирка Милорада Павића – *Коњи светога Марка*. Везе ка Византији и византијској култури врло су јасне, али иницијалним местом повлашћена прва прича усмерена је културолошки ка исламском свету и Северној Африци, чиме се још једном потврђује да је у Павићевим делима остварена „чудесна концентрација временско-просторних и културолошких распона“ (Негришорац 2018: XI). Неевропски контекст открива се уводним представљањем и описивањем јунака: „Он носи ‘рејбан’ наочари, а испод огромне црно-беле *целабе* [подвукла Ј. Т.] има само опасач и парфем ‘Табас’“ (Павић 2008: 103). Као културолошки маркер овде функционише лексема *целаба*, којом се означава традиционална широка хаљина дугих рукава с великом капуљачом, која се носи у региону Магреба. Оно што је у опису занимљиво јесте да мушкарац испод традиционалне хаљине која се иначе носи преко одеће, не носи ништа осим каиша и парфема. Уз њега путују две жене, чија је културна обележеност видљива путем описа да су млађој „стопала у сандалама веома лепо украшена црвеним и белим бојама“ (Павић 2008: 103). Њихов пртљаг, такође, привлачи пажњу. Мушкарац носи дрвени ковчег с три дршке, а жене кожну канту за заливање у којој се, између осталог, налазе огњило и „велики број штапића за шминкање лица, руку и ногу“ (Павић 2008: 103). Јасно је да је реч о култури у којој сликање по телу, односно бојење тела има велики значај, те ће Павић своју еротску причу обогатити управо тим елементима. Прецизније, еротизоваће ову праксу.

Еротски елементи се постепено уводе у текст. Прво се наилази на наизглед само уметнуту информацију да јунаци увек изнајмљују собе са огромном постељом. Док младић прилеже, жене различите старосне доби, старија и млађа, одлазе у купатило у коме се дешава изузетно еротична сцена:

Вечерас, старија од њих веома пажљиво разодева млађу, приправља јој купку и сунђером из торбе почиње да је мије. Потом је намирише, чешља и пажљиво јој шминка усне, очи, и брадавице на прсима. Све то жена која би могла да јој буде мајка, али и старија сестра, ради са неизмерном и нескривеном љубављу (Павић 2008: 103).

Ритуал прања и украшавања тела представљен је као веома еротичан, јер подразумева контакт који обухвата погледе на наго тело и додире, у коме има назнака хомоеротског. Након тога, млађа жена придружује се мушкарцу у постељи, а старија узима штапиће и седа покрај постеље, чиме се уводи и мотив воајеризма. На девојчиним леђима исписан је запис све до испод струка, а мушкарац га током сексуалног односа чита, чиме је сада еротизована пракса читања:

При читању, он вуче штапићем за шминку низ њену кожу и сваки пут када дође до краја стиха, до места где се стих испод њеног струка завршава дотичући обрине, она сврши онако с њиме у себи, иако покрете у тој љубавној игри свде на најмању могућу меру (Павић 2008: 103).

Након што прочита стихове, ова поетска, калиграфска и еротска игра се наставља.<sup>3</sup> Старија жена додаје штапиће и боје мушкарцу који на девојчиним леђима исписује наставак стихова, али тај процес тече споро и током љубавног односа успева да напише само три нова стиха. Сваки стих представља једну кишу и једно достизање врхунца, а поетско-калиграфска игра, у којој сваке ноћи жене мењају улоге, завршава се преписивањем читаве песме. Тако се одгонета и сам наслов приче – девет киша односи се на исписивање девет стихова и носи значење хиперболизованог сексуалног задовољства, удеветострученог оргазма. Притом, мотив кише могао би се повезати и са мноштвом капљица зноја које се јављају током сексуалног односа.

У причи „Девет киша“ еротско се гради у једном егзотичном, неевропском контексту у коме је сликање и писање по телу укорењено у културу и део различитих ритуала, али се истовремено повезује са књижевношћу јер је оно што се исписује на кожи током сношаја поезија. Поезија се у овој причи и исписује и даје ритам сексуалном односу, при чему ћемо разрађенију идеју могућности да се ритам песме рекреира ритмом сексуалног односа пронаћи у причи-поглављу „Љубавна подука са острва Лезбоса“. Тело тако у еротском контексту постаје предмет на коме се пише и предмет којим се пише, чиме се на одређени начин доводе у везу тело и књижевост те се наглашава креаторска функција тела.

### 3. ПИСАЊЕ ТЕЛОМ И ЕРОТСКА ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ

---

<sup>3</sup> Еротизација исписивања текста по леђима може усмерити асоцијације ка филму *The Pillow Book* (1996) Питера Гринавеја, у коме главна јунакиња сексуалну жељу повезује са калиграфијом и писањем по телу те трага за љубавником који ће јој ту жељу испунити, да би касније дошло до замене улога – она почети да пише по мушкој кожи.

У позној етапи стваралаштва, Милорад Павић објавио је дело *Седм смртних грехова*, које жанровски осцилује између збирке приче и романа. Како се Павић изузетно бринуо за живот својих књига и посвећено сарађивао са свим актерима књижевне производње, важно је истаћи да је имао праксу да уноси измене и допуне у поновљена издања, што је резултирало чињеницом да се, у случају дела *Седм смртних грехова*, издање објављено 2002. године и издање из 2005. године разликују, при чему је друго издање далеко интертекстуалније и кохерентније од првог. У другом издању причу „Туниски бели кавез у виду пагоде“ заменила је прича „Љубавна подука са острва Лезбоса“. Овакав потез на плану читавог дела резултирао је успелијом тематизацијом разврата. Једна поприлично сугестивна љубавна прича замењена је еротском причом.

Прича започиње дијалогом двеју сестара, Георгине и Анђеле, у оквиру ког Анђела поставља Георгини питање о мушко-женским сексуалним односима. Одговор који ће добити биће изненађујући јер Георгина истиче женску самодовољност када је у питању сексуални ужитак и говори сестри да јој за њега нису потребни мушкарци, већ отвара вечерњу торбицу и вади сексуалну играчку – дилдо по имену Петкутин. Ово име функционише као интертекстуални сигнал зато што је то истовремено име лика из *Хазарског речника*, посинка Аврама Бранковића.

Прича која се везује за њега јесте „Повест о Петкутину и Калини“, која обједињује елементе ероса, вампиризма и жеље да се љубавник поједе, односно садржи елементе еротског канибализма. Кључни догађај за њихову судбину десио се након што су кроз улаз за глумце ступили на сцену римског позоришта где се коначно тестирала Петкутинова животност. Позориште као место радње кључно је и за причу „Љубавна подука са острва Лезбоса“, где паратекстуална ознака указује на то да се ова прича одиграва у београдском позоришту „Ђумуркана“ и у оближњој вили. Осим чињенице да Георгина носи свог Петкутина у позориште, кључни догађај за њен живот догодиће се, такође, у позоришту, тј. приликом изласка кроз улаз за глумце са Кантемиром. Сличности увиђамо и између Калине и Георгине. Поред извесне гласовне подударности између имена и чињенице да и једна и друга јунакиња имају петнаест година, повезује их наглашени ерос.

Кантемир је мушкарац кога Георгина упознаје у позоришту и кога она толико привлачи да му у њеној близини сперма „избија на све поре тела“ (Павић 2005: 15), а за кога ће се узети још бројни фантастички елементи, попут начина на који (не) протиче време у причи. Представља се као искуснији, као мушкарац који ће јој пренети знање и објаснити јој шта је сперма. С тим на уму, они напуштају позориште и упућују се у његову вилу, где ће се венчати како би могли

да конзумирају брак. Тако наилазимо на још израженије присуство интертекстуалности у тексту. Кантемир се бави версификацијом и намера му је да покаже Георгини шта је то. Кантемир ће изабрати да јој версификацију објасни на примеру Сапфине строфе. Његово излагање има тон предавања тј. подуке, а кључне информације које јој даје тичу се метричких стопа.

Кантемир објашњава Георгини дужину и наглашеност односно ненаглашеност слогова у стопама, а тај дијалог показује се као посебно занимљив када Георгина сама за пример трохеја наведе реч *tata*, а за пример дактила реч *Кантемир*. У игри навођења примера јунакиња не наводи неутралне речи, већ Павић одабира да то буду речи које симболичким значењем провоцирају добро познату психоаналитичку проблематику нужне женске фиксације очинске фигуре при избору партнера. Ипак, еротизам у овој причи кулминира употребом интертекстуалности тј. поигравањем с појмом версификације на начин да ће ритам Сапфине строфе диктирати ритам сексуалног односа Георгине и Кантемира. Практични део знања из версификације Кантемир показује ритмом пенетрације:

И тада јој Кантемир показа шта значи Сапфина строфа на делу: почео је с једним дугим, јаким ударом, који је Георгини изгледао као да јој досеже у подгрлац и затим с једним кратким, плитким уласком. То је поновио.

– То су ти два „трохеја“ – рече он и настави с једним дугим јаким убодом и два кратка, подсетивши је да је то „дактил“ (Павић 2005: 24).

Сапфина строфа схвата се као носилац савета како треба водити љубав и она јесте та љубавна подука са острва Лезбоса. Георгина се потом пита како је Сапфо као жена могла да исписује те стопе, а Кантемиров одговор долази у форми интертекстуалног преноса – директног цитата, у коме препознајемо строфу Сапфине „Песме о девојци“. Потом, након што Георгина уз Кантемирове корекције сексуално рекреира ритам Сапфине строфе, следи директни цитат на грчком језику, без превода, стога што је његова функција само илустративна – важни су језик и ритам. Реч је о првој строфи „Химне Афродити“, односно, како Сапфине песме нису насловљене, то је фрагмент 1. Сапфино песништво се овде може схватити и као системски предложак, који је подобан и версификацијски и тематски. То је поезија која није само љубавна, већ је дубоко проткана еросом и у рецепцији читалаца она остаје упечаљива као слободна, еротска и хомосексуална поезија. Јелена Пилиповић (2016: 201) истиче да спектар еротског у њеној поезији чине „љубав, жеља, жудња и чежња“ где видимо да уз појам ероса, у виду има и појам потоса и химероса, односно да су Ерос, Потос и Химерос, најважнија божанства у тој поезији уз фигуру Афродите. Постмодерна еротска прича тако се

интертекстуалном релацијом наслања на текст из античке Грчке, односно повезује са првобитним контекстом Ероса.

Последњи део приче односи се на повратак у позориште и живот ван Кантемирове виле, у коме се испоставља да је ноћ коју су провели била ноћ скупља века, јер је време у спољном свету јако брзо протекло – Георгинини родитељи су умрли, слушкиња Домазета је остарила и дочекала је држећи за руку Анђелину кћер семантички значајног имена, Маловразицу, која ће изрећи Георгини опомену. Погледамо ли саму функцију интертекстуалности, она је основно средство којим се обликује еротско тј. развратно у овој причи, те бисмо могли говорити и о еротској интертекстуалности.

#### 4. ХАРИ ПОТЕР И ЕРОС

Прича „Чекајући такси који нико није позвао“ издваја се као пример еротске фантастичке прозе и објављена је 2007. године у књизи *Угриз страсти: приче еротске фантастике*, првој збирци еротске фантастике у српској књижевности, која је пропраћена и поговором „NF-SeX“ Миодрага Миловановића, који представља покушај давања краћег историјата модерне југословенске еротске научне фантастике.

Погледамо ли рецепцију ове књиге, видећемо да се Павићева прича у свим текстовима посебно издваја. С једне стране, издваја се због значаја који присуство Павићевог имена даје читавој публикацији, те ће у свом приказу уредник ове публикације, Павле Зелић, истаћи да је Павићева прича „ексклузиван десерт“ (Zelić 2008: 214). С друге стране, могуће је пратити рецепцију међу читаоцима научне фантастике, који су се највише оглашавали путем интернета и форума, те у неколико рецензија примећујемо негативне оцене које се темеље на идеји да се прича не уклапа сасвим у одабрани поджанр или пак да је успостављање интертекстуалних веза са серијалом о Харију Потеру неприкладно. Драматуршкиња Ивана Милаковић ће тако у рецензији за тада популарни форум Крстарице, написати да је „Чекајући такси који нико није позвао“ „павићевска прича са бизарним обртом и помало неукусним мешањем читања ‘Харија Потера’ и еротског“ (Милаковић 2008, пара. 5).

Исписана из перспективе свезнајућег наратора, прича започиње наратијом о томе како је неименовани пар био на некој прослави, али једини догађај с прославе о коме се говори јесте то како је јунак од домаћице затражио маказе којима ће отворити своју кубанску цигарету. Већ ту, на самом почетку, граде се еротске конотације:

*Обрезао* [истакла Ј. Т.] је врх цигарете и запалио је.

– Па то је прилично велико – рекла је.

– Таман колико треба – закључио је и опет се друштво вратило да игра (Павић 2008: 453).

Еротско се уписује на плану језика – избором речи, тако што се сечење врха цигарете описује путем глагола обрезасти. Томе се, даље, придружује јунакињина реплика о величини цигарете, чиме се еротизам интензификује наглашавањем фалусоидног симболизма цигарете.<sup>4</sup>

Следећа развијена сцена догађа се иза поноћи. Пар лежи у кревету и мушкарац пружа руку ка жениној коси, што ће подстаћи њихов дијалог:

– Ти волиш увече, а ја ујутру. Сад морам мало да читам пре спавања.

– Добро, биће ујутру. Али, док читаш, држи ме једном руком.

– Како могу да читам оволиког „Харија Потера“ од 600 страна и да те још држим једном руком?

– Лепо. Ја ћу ти читати „Харија Потера“ одакле хоћеш, а ти ме за то време држи (Павић 2008: 453).

Еротско је суптилно, али јасно присутно. Премда се ниједном речју не говори експлицитно о сексуалном односу, он је присутан у елиптичним репликама. До коитуса не долази јер постоји диспропорционалност у њиховим преференцијама које се тичу доба препуштања сексуалној жељи. Премда мушкарац прихвата женину жељу да се еросу препусте ујутру, он ипак не одустаје у потпуности од задовољства, те јој предлаже да јој он чита књигу, док га она задовољава. Лексика и синтакса су и сада веома суптилне и сугестивне, а јунаци се истовремено препуштају читалачком и сексуалном задовољству.

Зачудност еротске сцене изграђена је путем интертекстуалног позивања на дело Џоане К. Роулинг. Штиво које јунакиња чита својом тематиком и узрастом читалаца којима је превасходно намењено остварује привидни ефекат несклада и скаредности постављено у сексуални контекст. Да би се присуство

---

<sup>4</sup> Занимљиво је да је Едвард Бернајс имао на уму ово као важну одлику која се везује за цигарете и пушење те је то искористио у кампањи компаније *Lucky Strike*. Како је био Фројдов нећак, искористио је утицај подсвесних људских жеља. Цигарете су дуго сматране пороком који је резервисан само за мушкарце и биле су снажан симбол фалуса и мушкости, док је женама пушење углавном било ускраћивано (нпр. почетком 20. века у Сједињеним Америчким Државама, у Њујорку, женама је било забрањено пушење у јавности). Бернајс је тако своју кампању усмерио на жене, које су пушењем у јавности присвојиле један маскулини симбол и претвориле га у симбол своје слободе и еманципације.

фантастичке књиге о тинејџеру чаробњаку додатно истакло, Павић посеже за директним цитатом у ком препознајемо сцену из седмог дела серијала, књиге *Хари Потер и реликвије смрти*. Графички обележен италиком, цитат у новонасталом (кон)тексту задобија еротску интонираност јер читалац има у свести да то што пред његове очи привидно доноси свезнајући приповедач у ствари представља навођење текста који је главни јунак Павићеве приче прочитао у еросом обележеном тренутку. Нееротски текст на изванредан начин задобија одлике еротског, а сам чин читања дубоко је еротизиран. Притом, овде се још једном показује како се постмодернисти служе знатно већим опсегом предлогака и како своје место у тексту проналази и популарна цитатност, када се књижевно дело надовезује на „тренутно омиљене предлошке“ (Јуван 2013: 226–227).

У наставку приче фантастичко везано за предлогак и штиво које јунаци читају, сели се у њихов живот, чиме се прича додатно онеобичава. Мушкарац и жена буде се болесни и излазе да чекају такси који не долази јер га нико није позвао. Када коначно позову такси, он их одвози до клинике, у којој ће се испоставити да је болест изазвана читалачко-еротским доживљајем у ствари трудноћа. Док јунак има свест да му се догађа нешто бизарно и природно немогуће, медицинско особље не реагује на неубичајан начин. Врхунац зачудности ове приче представља сам крај. И мушкарац и жена доносе на свет по један уређај – он је мобилни телефон, а она музички стуб.

Еротско и фантастичко тако се сливају дајући причу која се може сврстати у поджанр еротске фантастике. За еротску фантастичку прозу Дејан Ајдачић истиче да представља „сексуалне додире/везе несродних, нељудских и људских бића“ и да „уграђује у равни фантастике метафоричку антиномију људског наспрам нељудског“, при чему се та нељудска својства могу „испољавати кроз не/над-људске могућности тела, преображена људска тела коме су неки делови и органи измештени, додани или рефункционализовани“ (Ајдачић 2011: 162). У случају Павићеве приче фантастичко је присутно путем мушке и женске трудноће којима се на свет доносе предмети, а које услеђују након чисто еротских сегмената.

Вратимо ли се сада самом спајању сексуалног задовољства и задовољства у читању *Харија Потера*, биће нам јасно да, поред тога што се овим на први поглед зачудним спојем Павић поиграва са присутношћу фантастичког у тексту, истовремено се остварује и провокација читалачког укуса. Говорећи о задовољству у тексту, Ролан Барт (1975: 30) истиче да задовољство текста јесте скандалозно, али „не зато што је неморално, већ је атопијско“. Дакле, постоји извесна преосетљивост коју текст потеже у читаоцу, потенцијал текста да створи



бурну реакцију у читаоцу врло уобичајеним дражима. Инкорпорирање Харија Потера тако доприноси зачудности, провокативности и слоју фантастичког, чиме се уједно интензификује и сама игровност текста. Притом, није сувишно споменути да ова изузетно кратка еротске прича одговара Бартовој тези да „текст о задовољству не може да буде друкчији него *кратак*“ (1975: 23). Такође, језичка сугестивна, суптилна и елиптична игра којом се назначава и упућује на еротичне поступке и конотације, без конкретног именованја и описивања, у складу је са мишљу да ће сваки текст о задовољству увек само околиштити, да ће он бити само „увод у оно што се никада неће написати“ (Барт 1975: 23) и у томе лежи ефектност ове еротске приче.

## 5. ЗАКЉУЧАК

Пишући о Милораду Павићу, Александар Јерков рећи ће да је он „последњи велики српски писац чије дело је важан, чак и незаобилазан део светске литературе“ (2014: 202). Ипак, колико год да је његово дело истраживано, еротски аспект Павићеве прозе остао је занемарен, због чега су значајне странице историје српске еротске књижевности још увек неисписане. Погледамо ли Павићеве еротске приче, видећемо да се он у великој мери придржава Бартових постулата, а пронаћи ћемо и специфично еротско поигравање са механизмима књижевности. У причи „Девет киша“ препознаћемо идеју писања по телу, еротизацију читања и заматак идеје о писању телом, која ће се у причи „Љубавна подука са острва Лезбоса“ развити кроз употребу еротске интертекстуалности и еротизацију версификације, тако да ритам сексуалног односа рекреира ритам поезије. У причи „Чекајући такси који нико није позвао“ пак, пронаћи ћемо постмодернистичко посезање за популарним предлошком, књигом о Харију Потеру, који ће у новонасталом тексту бити еротски интониран читањем, односно препознаћемо Павићево поигравање са задовољством у читању и читањем у задовољству.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ajdačić, D. (2011). Fantastička preobraženja tela u erotskoj prozi savremenih slovenskih autora Viničuk, Jastrun, Aćin, Goralik i Kuznjecov. *Slavica Wratislaviensia*, 153, 161–169.
- Bart, R. (1975). *Zadovoljstvo u tekstu*, prev. Aćin, J. Niš: Gradina.
- Благојевић, Р. (2015). Ерос у Павићевим причама и Маркесовим романима (Фактор истог у речима различитог). У Марићевић, Ј. (уред.), *Летеће*

- виолине Милорада Павића, (стр. 144–147). Нови Сад: Студентска асоцијација Филозофског факултета.
- Дамјанов, С. (2012). Док ја пишем, постмодерна се дешава. *Шта то беше српска постмодерна?* (стр. 199–205). Београд: Службени гласник.
- Zelić, P. (2008). О zbirci erotске fantastike „Ugriz strasti“ i srpskoj žanrovskoj sceni. *Ulaznica: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, 41(211/212), 208–215.
- Jerkov, A. (2014). Pavićev integralni smisao. U Pavić, M, *Poslednja priča* (str. 201–204). Beograd: Vulkan izdavaštvo.
- Juvan, M. (2013). *Intertekstualnost*, prev. Stojanović Pantović, B. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Марићевић Балаћ, Ј. (2016). *Барок у белетристичком опусу Милорада Павића (докторска дисертација)*. Нови Сад: Филозофски факултет. Преузето 25.06.2022, са <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/7060/Disertacija6436.pdf?sequence=6&isAllowed=y>.
- Милаковић, И. (2008). Угриз страсти. Преузето 24.09.2022, са <https://web.archive.org/web/20110819100538/http://zivot.krstarica.com/c/razno/kultura/knjige/ugriz-strasti/>
- Негришорац, И. (2018). Прозорљиво око Милорада Павића. У Негришорац, И. (уред.), *Милорад Павић: становник светске књижевности* (стр. VII–XXXVI). Нови Сад: Матица српска.
- Павић, М. (2005). Љубавна подука са острва Лезбоса. *Седам смртних грехова*. Београд: Дерета.
- Павић, М. (2008). *Све приче*. Београд: Завод за издавање уџбеника и наставних средстава.
- Павић, М. & Дамјанов, С. (2014). Писати са радошћу да се може волети то што се пише. *Летопис Матице српске*, 494(1/2), 147–169.
- Пилиповић, Ј. (2016). *Ка лепоти: Еротолошко читање Санфине поезије*. Нови Сад: Академска књига.
- Татаренко, А. (2014). Переплетіння текстуального і тілесного кодів у прозі сербських постмодерністів. У Matusiak, A. (ured.), *Miscellanea Posttotalitaria Wratislaviensia Tom 2: Postkolonializm — tożsamość — gender. Europa Środkowa, Wschodnia i Południowo-Wschodnia*, (str. 239–248). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Jovana B. Todorović

EROTIZATION OF LITERATURE IN MILORAD PAVIĆ'S STORIES

*Summary*

The paper examines the erotic stories written by Milorad Pavić, in which the eroticization of literature is recognized as a specific feature. Our research attention is focused on the stories "Nine Rains", "Love Lesson from the Island of Lesbos" and "Waiting for a Taxi that No One Called". Although Pavić's work has been a frequent subject of research for decades, the erotic aspect of his prose has remained neglected. In these stories, we recognize the thematization of eros while playing with literature itself or its mechanisms - writing, versification and reading. In this we can clearly see the eroticization of literature, but also the postmodernist use of intertextuality. The aim of the paper is to indicate the presence of erotic intertextuality and eroticization of literature in Milorad Pavić's prose, shed light on the significant presence of eros in his prose and fulfil the pages of the history of Serbian erotic literature.

*Key words:* erotic literature, erotization of literature, Milorad Pavić, postmodernism, intertextuality



Сашка И. Тодоров  
Софијски универзитет „Св. Климент  
Охридски“  
Студенткиња докторских студија  
todorov.saska@gmail.com

УДК: 821.133.1.09 Voltaire  
doi: 10.19090/zjik.2023.77-90  
оригинални научни рад

## СИГНАЛИ ИРОНИЈЕ У ВОЛТЕРОВОМ *КАНДИДУ*<sup>1</sup>

*САЖЕТАК*: Разматрајући најпре неке од основних одлика ироније као посебне врсте комуникације и инструмента за исказивање неправде, освешћивања друштва и буђења свести, а полазећи од чињенице да сигнали ироније никако нису готова, окамењена језичка и стилска средства, већ да се доводе, пре свега, у везу са стилем писца, односно његовом свешћу и сензибилитетом, овај рад настоји да прикаже Волтерову иронијску свест и начине на које се манифестује у *Кандиду*. Другим речима, циљ овог рада је да представи Волтерово вешто коришћење стилских средстава која су у основи ефекта ироније. Пародија, сатира, као и разне стилске фигуре омогућавају Волтеру да увиђено критикује безумље човечанства и света уопште, и да им упути шифроване, дубоко хуманистичке поруке.

*Кључне речи*: иронија, пародија, сатира, стилске фигуре, Волтер

За Волтера (Voltaire, 1694–1778), који верује у напредак цивилизације, иронија је савршено оружје за освешћивање друштва које живи спутано предрасудама и незнањем. Како наводи Бранко Џакула

Волтерово име је везано за облик мишљења и деловања, за *волтеријанизам*, за ту мешавину критичке луцидности и ироније, демистификаторства, духовитости, заједљивости као и помањкања респекта према лажним ауторитетима, појавама, светињама које тај респект не заслужују, за ангажовани карактер његове књижевне као и јавне делатности (Џакула 1978: 86).

Иронијска свест, која разбија духовну учмалост, поседује моћ просветљења, његово је основно начело. Ипак, поставља се питање шта се подразумева под иронијском свешћу, како се манифестује у једном књижевном делу, како се открива под привидом речи и шта се њоме све може саопштити. Када

---

<sup>1</sup> Предати рукопис проистекао је из мастерске тезе под називом *Знакови ироније у Волтеровом „Задигу“, „Микромегасу“ и „Кандиду“*, припремљене под менторством проф. др Тамаре Валчић Булић.

се ради о овом посебном инструменту за истицање ирационалности нечега, постоји низ питања за чијим се рационалним одговорима још увек трага.

Још од Аристотела, па преко разних других филозофа, реторичара, писаца, лингвиста, прагматичара, иронија никако не престаје да интригира. Најраспрострањеније схватање ироније као једноставне антифразе, то јест обичне инверзије, која се састоји у томе да кажемо супротно од онога што заправо мислимо, показало се недовољним за њено дефинисање. Тачно је да постоји иронија утемељена на противсмислу оног што је речено, или, како је Јанкелевич (Јанкелевич 1989: 178) назива *једнострана иронија*, *иронија a contrario*, а која је наизглед револуционарна за разлику од хумором прожете, двосмислене и духовне ироније. У даљем покушају да се дефинише, поистовећује се не само с једном, већ и с различитим стилским фигурама, фигурама речи (тропама) или фигурама мисли најчешће; а потом, алудирајући на интертекстуалност, о иронији се говори као о мимезису или имитирању, то јест, одјеку неког другог текста или начина изражавања, тачније њиховој пародији. Како наводи Егс (Eggs 2009: 2) још увек није ни прецизно дефинисан сам лингвистички статус ироније; да ли је троп, реч, исказ, врста текста. Цитирајући Молинеа, Егс (Eggs 2009: 4) у свом раду представља иронију као макроструктуралну фигуру где се пре свега инсистира на њеној текстуалној димензији. Међутим, недавна истраживања су поприлично усмерена на прагматични и когнитивни моменат иронијског исказивања. Инспиришући се Бахтиновим радом, О Дикро (O Ducros) говори најпре о полифоничној димензији ироније, док Димарсе (Dumarsais) превасходно наглашава значај самог *контекста* и тзв. *помоћних идеја* при тумачењу иронијског исказа, то јест реконструкцији подразумеваног, имплицитног значења које се сакрива иза оног што је експлицитно изречено. Такође, при дефинисању ироније знатан број студија разматра, како њену повезаност, тако и разлике с хумором, сатиром, пародијом, цинизмом и сл.

Услед све комплексности ироније пре бисмо рекли да модерни приступ у њеном проучавању није реакција на постојећи и традиционални, иако се као такав јавља, већ да су оба приступа прихватљива. Другим речима, традиционално схватање и дефинисање ироније не може бити занемарено, јер иронија почива и у стилским фигурама. Оне су један од основних знакова ироније у тексту које треба препознати, и испод оног дословног значења речи доспети до њеног имплицитног које већ задире у прагматичну област комуникације. Међутим, чињеница је да стилске фигуре нису једини постојећи сигнали ироније. Како наводи Филип Амон (Hamon 1996: 80, 87), сигнали које треба препознати могу се наћи на готово свим нивоима самог текста, укључујући и морфолошки, типографски, реторички,

синтаксички, ритмички, лексички. Штавише, фиксни и специфични сигнали не постоје. Такође, врло је тешко одвојити знак, смисао и форму од ефекта ироније. Другим речима, не постоје изоловано форма, сигнал ироније и смисао до ког треба допрети, већ је читав текст у основи ефекта ироније. Оно што је заједничко у свим случајевима, то је уочљива дистанца, несклад, између оног што се каже и оног што се жели рећи. Како Јанкелевич (Јанкелевич 1989: 42) наводи, иронија је такође *псеудологија*, имајући у виду то да она мисли једно, а на себи својствен начин каже нешто сасвим друго. На специфично питање да ли је иронија књижевна врста или реторска фигура Владимир Јанкелевич (Јанкелевич 1989: 42) одговара како је довољно само рећи да се она налази у потпуно истој равни с *Логосом*, то јест изреченом и изрецивом мишљу, те да подразумева једног присутног или могућног саговорника од кога се допола скрива. Отуда се може закључити да су њена најосновнија својства тајанственост, амбивалентност и потреба за читаоцем – саучесником. Иронијски исказ у себи крије тајну коју треба дешифровати. Читалац је позван да суделује у трагању за том посебном истином до које само повлашћени читаоци проницљивих умова имају приступ. Јанкелевич (Јанкелевич 1989: 64, 52), поред тога, такође истиче да је иронија *гностичка*, „с племенитом побудом изречена лаж, која је истинитија и од саме истине“. Иронију треба препознати, видети како нам намигује док говори и прочитати оно што пише између редова.

Што се тиче Волтера, он по Јанкелевичу (Јанкелевич 1989:130) припада великим класицима ироније, и ведрину те класичне, како је он назива, друштвене ироније, која се састоји у подругљивој углађености и коју санкционише смех, супротставља тежини лирске и романтичне, која не осећа никакву жељу да се смеје, него, напротив, велича усамљеност човековог Ја. Отуда следи и компликованост у одређивању правог смисла романтичарске ироније, која „слави оргију хаоса и велику баханалију збрка“, док се интелектуална, али и хумором прожета иронија великих класичара усмерава на кињење друштва, она испољава револт ка друштвеним нормама, вредностима, претензијама, бесмисленим ауторитетима, те се испод привидног хаоса, који је последица велике умешности и организације, јасније могу разазнати њене алузије (Јанкелевич 1989: 130).

Најрепрезентативније дело Волтерове ироније је свакако *Кандид* (*Candide*, 1759). Истовремено, то је и једно од највећих дела које испољава друштвени револт осамнаестог века. Наизглед наивна перцепција главног лика омогућава нашем аутору да критикује готово све обичаје и институције свог времена. Апсолутно нико у том процесу не остаје поштеђен; племство, свештенство, Парижани, верски фанатици, ратници, владари, конзервативци.

Помоћу неколико вешто осликаних портрета Волтер не престаје да исмејава човекове мане и глупости. Привидно врло једноставне епизоде, догађаји и простодушни ликови у које су уткане танке нити ироније откривају човеково безумље и окрутност света. Код Волтера иронија је присутна већ у самом перитексту, тачније наслову – *Кандид или оптимизам*. Алудирајући на Лајбницов оптимизам и тврдњу да је свет добро, да је најбољи од свих светова које је Бог могао створити, Волтер жели разоткрити апсурдност ове теорије којој животна стварност противуречи, о чему сведоче и неки догађаји из блиске прошлости присутни у самом делу. Први догађај у низу на који наш аутор алудира јесте земљотрес у Лисабону из 1755. који је са собом однео велики број жртава. О њему, Волтер извештава на следећи начин: „[...] Тридесет хиљада становника оба пола и разног узраста остаде смрвљено под рушевинама“ (Волтер 2010: 24). Потом, цела Европа је опустошена крвавим ратом из 1756. (у делу алегоријски рат између Абара који представљају Французе и Бугара који представљају Прусе), док истовремено, у тадашњој Француској, конзервативци заједно са верским фанатичима свакодневно изнова добијају на значају извитоперујући улогу и моћ Цркве, то јест сам принцип религије. За Волтера то свакако није најбољи могући свет. Он настоји да покаже његову лицемерност, да распрши варљиву оптимистичност, да нам открије свет какав заиста јесте. Његов протест усмерен против Лајбницовог оптимизма не своди се на чист песимизам само зато јер кроз иронију, алегоријски, постепено и заобилазним путем нас води до истине. Уместо да својим читаоцима одједном саспе њено горко вино, Волтер одлучује да га ублажи слатко-киселкастом аромом ироније како бисмо лакше прогутали истину и како не бисмо пресвиснули од њене горчине. Отуда у његовом опусу налазимо широки спектар језичких и стилских средстава заснованих на иронији.

## 1. СТИЛСКИ МАНЕВАР КОЈИМ СЕ ПОСТИЖЕ ЕФЕКАТ ИРОНИЈЕ У

### *КАНДИДУ*

*Кандид* је у својој основи пародија, књижевно дело у коме се опонашају стилске карактеристике и идеје неких других писаца и у коме се пародирају чак читави књижевни жанрови и њихове конвенције. Линда Хачон (Hutcheon 1978: 473) наводи како је пародија врста текста где су речи и мисли једног аутора, уз благу измену, у потпуности изокренуте и прилагођене некој сасвим новој намери другог аутора. Међутим, у овом посебном виду интертекстуалности какав је процес иронисања путем пародије, неопходно је истовремено евоцирати текст на чији се рачун иронише. Зато Панглос служи да обелодани Лајбницов оптимизам



и идеалистичку филозофију. Он је конципиран као Лајбницова карикатура и о њему читамо следеће:

Панглос је предавао тзв. метафизико-теолого-космоло-нигологију [...].<sup>2</sup> „Доказано је“, говорио је он да ништа не може бити друкчије него што је, будући да је све створено са сврхом, све зато мора неминовно имати најбољу сврху. Имајте на уму да су носеви створени да носе наочаре, и зато ми имамо наочаре. Ноге су нам, очевидно, дате да носе чакшире, и ми имамо чакшире. Камење је начињено да буде тесно и да се од њега праве замкови; зато господар има врло леп замак; највећи барон у области треба да седи у најлешем стану. И како су свиње створене да се једу, једемо свињетину преко целе године. Следствено, они који су тврдили да је све добро, рекли су глупост; требало је рећи да је све да не може боље бити (Волтер 2010: 6–7).

Ефекат ироније произилази из пародирања Лајбникових филозофских ставова које је овде постигнуто ироничним закључивањем, то јест апсурдним повезивањем узрока и последица.

Волтер не само да пародира одређена филозофска, књижевна дела, већ и читаве књижевне жанрове. Филозофска прича (*conte philosophique*), жанровска одредница коју можемо доделити *Кандиду*, омогућава нашем аутору да пародира друге књижевне жанрове претварајући се да их практикује. Нека основна обележја приче присутна су још на самом почетку дела; у првом поглављу радња започиње у замку и аутор нам представља ликове племенитог рода, где такође, уочавамо иронисање при описивању ликова. Док у том истом поглављу, нешто мало даље, уочавамо пародирање љубавних романа и изопачавање сцена сусрета између заљубљених и клишее рађања љубави:

При повратку у замак сrete се с Кандидом и поцрвене. И Кандид поцрвене. Она му назва добар дан уздрхталим гласом, а Кандид поче разговарати с њом не знајући ни сам шта да каже. [...] Кунигунда испусти свој рубац, Кандид га подиже. Она га безазлено узе за руку. Младић безазлено пољуби руку младе госпођице, са необично много живости, осећајности и љупкости. Усне се сретеше, очи успламтеше, колена задрхташе, руке залуташе (Волтер 2010: 8).

Потом, друго поглавље дела отпочиње следећим речима: „Прогнан, тако, из земаљског раја, дуго иђаше Кандид не знајући ни сам куда“ (Волтер 2010: 9). Овде најпре, уочавамо својеврсну алузију на *Библију*. А узимајући у обзир многобројне, разноврсне и маштовите догловштине и перипетије на Кандидовом

<sup>2</sup> Сама ова непостојећа кованица је пародија на термине метафизичара осамнаестог века чиме се постиже ефекат ироније.

путу, као и филозофски настројене сапутнике, са њиховим растанцима и поновним изненадним, невероватним састанцима, васкрсавањем ликова, очигледно је да Волтер пародира авантуристичке и пикарске романе опонашајући, претерујући и искривљујући њихове норме. Обично се у свим пикарским романима приказује главни лик који је у животу сагледао пропадање бројних својих идеала што га је учинило скептиком, циником, мангупом и пробисветом који је одлучио да лута и искуси благодети живота, што је у основи многобројних епизода фабуле романа које опет омогућавају аутору да удахне сатиричну ноту своје делу и суптилно представи мозаик друштвеног (а)морала.

Иако Волтер опонаша одређене конвенције пикарског романа подређујући их свом ироничном духу и од свог Кандида ствара неку врсту неуспелог пикара; потпуно искрен, са својим опажањима, лутањима и авантурама, на први поглед, наш главни лик подсећа на типичног јунака пикарских романа, али ипак није један од њих будући да је лишен њихове препредености и обешечаства. Многобројне пустоловине у његовом животу су очигледан изговор за Волтерове оправдане моралне придике, док је идеја о предодређености саркастично уткана у окамењеној тврдњи да је свет добро, да је најбољи од свих могућих, најбољи који је Бог могао створити; иронична тврдња чији се бесмисао из часа у часа повећава. Почетак трећег поглавља је опет својеврсна пародија епа. Као у епу, Волтер настоји да с усхићењем опише велике подвиге ратника и заносну атмосферу ратног сукоба:

Ништа није било тако лепо, тако сјајно, тако окретно и тако добро уређено као те две војске. Трубе, свирале, обое, добоши, топови, све је то чинило такву хармонију каква се ни у паклу никад није чула. Најпре топови саставише са земљом око шест хиљада људи, с једне и с друге стране. Затим пушке збрисаше с најбољег од свих светова отприлике девет до десет хиљада хуља које су му кужиле површину (Волтер 2010: 13).

Међутим, у овој лажној похвали осетан је заједљиви, сетни тон ироније. Тај тон је присутан неколико редова ниже, и у ироничном оксиморону *витешка кланица* што је по наратору синоним за рат. Односно, ефекат ироније овде првенствено произилази из тога што аутор куди наизглед хвалећи. Иако се теоретичари међусобно споре око природе ироније, сви се они слажу око једног, а то је да је иронија евалуативна, да напада из прикрајка и да представља подругљиву критику људске нарави и јетку осуду друштва. Стога нас не чуди што један од поприлично честих маркера ироније управо јесте епидеиктична реч (дискурс) којом се хвали, али и куди. Амон (Намон 1996: 30) такође наводи како иронија уједињује ове две главне подврсте епидеиктичног дискурса што

омогућава аутору да куди, исмева и окривљује свог противника претварајући се да га хвали.

Под маском позитивног исказа сакривена негативна осуда коју читалац треба да прозре је само једна од могућности иронијске употребе епидеиктичког дискурса. Наиме, могуће је и експлицитно кудити, а суштински хвалити или се чак неутралном исказу може приписати позитивно или негативно вредновање. Осим тога, у свој тој врло разноликој комбинаторици између експлицитног и имплицитног значења исказа, за његово тумачење Амон (Амон 1996: 32–33) укључује још један битан фактор, а то је компетентност онога коме се дате речи приписују, што се да видети из контекста.

Пример позитивног вредновања, али од стране некомпетентног приповедача, што имплицира да се у свести компетентних моралних судија ради о нечему негативном, налазимо у четвртном поглављу где је описан Кандидов поновни сусрет са његовим некадашњим учитељем Панглосом. Када се Кандид опет среће с њим и када му овај говори о свим несрећама које су задесиле замак одакле је Кандид био претходно истеран, он приповеда и о недаћама које су га лично задесиле. Наиме, Панглос је ужасног здравља, трпи тзв. „паклене муке“ јер је заражен опаком болешћу коју му је подарила Пакета „у чијем је загрљају познао рајске сласти“ (Волтер 2010: 19). Очеvidно је да се ради о некој венеричној болести. Потом излажући путању коју је та болест прошла, и то од сапутника Кристофера Колумба, преко неког тамо језуита, једне маркизе, некаквог капетана, грофице, фрањевца, Пакете и њега, он лаудативним тоном закључује:

Засад, она (болест) је чудесно напредовала међу нама, а нарочито по оним великим војскама састављеним од честитих и лепо васпитаних најамника који одлучују о судбини држава (Волтер 2010: 20).

А Кандид му на то одвраћа: „Дивљења достојна ствар!“ (Волтер 2010: 20). У горе поменутој сцени Волтер не пропушта прилику да опет иронише на рачун Лајбницевог оптимизма будући да Панглос хвали постојање венеричне болести, закључујући како је она „нешто неминовно у најбољем од свих светова, један неизбежни његов састојак“ (Волтер 2010: 19).

Пример покуде иза које се назире похвала срећемо у осмом поглављу дела где Кунигунда говори о неком бугарском капетану чија је била ратна робиња. Описује га као стаситог и лепог младића, али му налази једну замерку (условно речено), јер се испоставља да оно што она сматра маном заправо јесте врлина. При опису додаје: „Иначе, без духа и без филозофије; видело се заиста да га није васпитавао доктор Панглос“ (Волтер 2010: 38).

У наведеним примерима иронија почива у лажној афирмацији супротног од оног што се заиста мисли. Кунигундин наводни прекор, услед њене некомпетентности вредновања, заправо је похвала у свести компетентног приповедача, тј. самог аутора дела. Прекор испод којег стоји нека похвала може се довести у везу с првобитним дефинисањем ироније као обичне антифразе, које како наводи Е. Егс (Eggs 2009: 6) подразумева да тврдећи  $q$ , које се пре свега односи на неко непоречиво чињенично стање, аутор назначавача како не треба озбиљно схватати његов потврдни исказ  $p$  који је по свој прилици притворна афирмација, тзв. транспарентна (ди)симулација, дискретни знак да оно што је озбиљно речено не треба узимати за озбиљно. Тако када Кандид опет проналази Кунигунду и пред њом убија најпре инквизитора, а потом и Јеврејина, она иронично закључује: „Ово је сад још лепше!“ (Волтер 2010: 44), чиме указује управо на то да су ове околности у којима се налазе заправо још горе него што су биле; класичан пример антифразе.

Сатира је још један појам који се уско везује како за иронију тако и за пародију. Ови појмови су донекле слични, али се међусобно ипак знатно разликују. Како наводи Егс (Eggs 2009: 14) њихова сличност се огледа у томе што код њих постоји несклад између енонцијативног и прагматичног плана. Другим речима испод смисла оног што је дословно речено треба допрети до оног што се заиста жели рећи, што је управо случај и с иронијом. Још једно заједничко обележје почива у њиховој инструменталности. И пародија и сатира сликају одређени конвенционални систем с намером да га критикују. То чине првенствено тако што преувеличавају поједине његове црте до готово крајњих граница комичног и апсурдног, откривајући његову негативну суштину. Разлике између ових феномена разматра Линда Хачон у свом раду „Иронија и пародија“. Цитирајући Нортропа Фраја она закључује (Hutcheon 1978: 471) како је у својој намери сатира ипак друштвена док је пародија чисто формална. Сходно њеним речима, пародија пре свега почива на девијацији неке књижевне норме, док сатира подразумева изопачавање оних друштвених. Пародија се везује за домен књижевног, а сатира за домен моралног. Како наводи Е. Егс (Eggs 2009: 10–11) приповедати значи метафорички створити. Аутор својим речима ствара свет који почива на вредностима које нам се уопште не чине страним, будући да су позајмљене из оног света у коме живимо. Међутим, све те норме и вредности досежу до крајње тачке апсурда. Другим речима, аутор креира свет по моделу нашег, али управо у његовој апсурдности почива сва иронија. Модел друштва се конструише и разара истовремено. Сатиричар бира предмет напада, а чин тог избора увек је морални чин. Оваквом побуњеничком иронијом аутор превасходно

настоји да позове друштво на општу реформу која лежи на принципима разбора и мудрости. Таквих позива у Волтеровом делу има небројено много.

Алузију на сву нелегитимност и безумље Инквизиције у *Кандиду* проналазимо у следећим речима:

После земљотреса који је разорио три четвртине Лисабона, домаћи мудраци нису нашли ниједно успешније средство да се спречи потпуно уништење него да приреде за народ леп ауто-да-фе (Волтер 2010: 29);

док је с друге стране, сама критика колонијализама великих европских сила присутна у поглављу где је описана утопијска земља Елдorado. Становник те земље наводи:

Како нас са свих страна окружују неприступачне стене и провалије, увек смо досад остали заштићени од грамзивости европских народа, који непојмљиво жуде за шљунком и блатом са наше земље и који би нас побили све само да га се дограбе (Волтер 2010: 90).

Волтер не штеди никога, понајмање респектабилне личности и институције и жели да раскринка сву нелегитимност на којој се то поштовање заснива. Књижевни критичари су за њега „крпаре“ које зарађују свој хлеб тиме што грде све позоришне комаде и све књиге. Они мрзе сваког ко има успеха, као што евнуси мрзе мушкарце који уживају са женама. Као пример за највећег од свих крпара наводи се Фрерон, свештеник, уредник *Књижевног годишњака*, Волтеров жестоки противник. Уочавамо и прикривени анимозитет усмерен ка Академији наука која расписује тему за награду да се наводно изнађе зашто је вуна тамо неког овна црвена, а награду додељује

једном научнику са Севера, који је доказао са А плус Б, минус Ц, све то подељено са 3 да тај исти ован мора обавезно да буде црвен и да угине од овчјих богиња (Волтер 2010: 113).

Присутна је и критика неких свештеника писаца који гломазно развијају оно што никако не вреди ни успут споменути, а негде и недуховито присвајају туђе духовитости.

Међутим, одмах након посете Француској, Кандид с Мартином одлази у Енглеску и увиђа да су и тамо тако луди као у Француској само да се ради о некој другој врсти лудила, где убијају адмирала зато што није убио довољно људи, а притом зато што је и добро убити понеког адмирала како би се други охрабрили. Опет је апсурдна ситуација поткрепљена историјском чињеницом; наиме, енглески адмирал Бинг је после изгубљене битке код острва Минорке против Француза погубљен јер његов брод није имао никаквих губитака и није пришао

близу, док стари енглески закон, на који Волтер и алудира, и чије безумље жели да истакне, налаже да адмирал мора да убије што више непријатеља.

Такође, неопходно је додати да се и при пародирању и сатири аутор служи једном те истом дискурзивном стратегијом. Наиме, кад год жели да критикује већ постојеће нормe (било да се ради о формалним, књижевним које пародира, или пак друштвеним које изврће руглу, углавном путем сатире), из ауторовог изказа јасно произилази да његов закључак није поткрепљен ваљаним аргументима, те да је изабрао лажну премису. Аргументи могу бити превише слаби, неадекватни или дотерани до крајње границе апсурда како би аутор приговорио нечему што је по њему заправо суштински негативно. Апсурдно уланчавање узрока и последице је у реторици познато као *reductio ad absurdum*, како наглашава Е. Егс (Eggs 2009: 9) и примери таквог иронисања код Волтера нису малобројни.

Апсурдно закључивање је нарочито приметно у свим редовима где Волтер пародира Лајбницов оптимизам. Када говори о несрећама, Панглос закључује: „Све је то неопходно, и саме несреће појединаца чине опште добро; отуда што је више појединачних несрећа утолико је све и те како боље“ (Волтер 2010: 21). На Какамбово питање: „А шта је то оптимизам?“, Кандид одговара: „Ах, то је кад неко има страст да тврди како је све добро, иако му је рђаво“ (Волтер 2010: 99). Ову врсту закључивања налазимо у многим примерима који се односе на сатиру друштва. Сваки систем који Волтер отелотворава у свом делу је референца на неки већ постојећи, али управо посредством апсурдног закључивања аутор нам наговештава да се ради о иронији и да је његов основни циљ сатрти их сатиром. Један од илустративних примера је „призор спаљивања неколико људи на тихој ватри, уз велику свечаност, познато поуздано средство да се земља више не тресе“ (Волтер 2010: 29). Типичан пример апсурдног, потпуно бесмисленог закључивања, али иза којег се не назире никакава критика, налазимо у првом поглављу где је описан барон који је био „један од најмоћнијих властелина пошто је на замку имао врата и прозоре“ (Волтер 2010: 5) и где је Панглос дефинисан као „највећи филозоф у целој области, па, према томе, и на целом земљином шару“ (Волтер 2010: 7).

## 2. СТИЛСКЕ ФИГУРЕ У ВОЛТЕРОВОМ *КАНДИДУ*

Стилске фигуре, као саставни део књижевних дела, представљају одређени начин изражавања при чему употребљене речи добијају нова, пренесена значења. Готово ниједна реч у *Кандиду* нема своје дословно значење. Свака је преиначена и носи неку скривену поруку. Што се тиче ироније, неретко се и она сама сматра стилском фигуром у којој се употребљеним речима даје супротан

смисао од оног који оне имају. Међутим, увидели смо да је иронија много више од тога и да се сам ефекат ироније често постиже употребом других стилских фигура. Између осталог за иронију се још може рећи да је с племенитом побудом изречена лаж. Неискреност само маскира њену потпуну, понекад и врло окрутну искреност. Лажљивост ироније је нарочито уочљива у свим примерима где је пишчево иронисање сигнализирано хиперболом. Њоме се као стилском фигуром у античкој реторици означава „преувеличавање особина предмета или интензитета радње“ (Živković 1986: 245). Хипербола је посебно присутна при описивању неких карактерних црта ликова поготово госпођице Кунигунде и старице које се хвалишу својом лепотом:

Госпођа бароница била је тешка, отприлике, три стотине педесет фунти и тиме је прибављала себи врло велико уважање, а дочекивала је госте у кући тако достојанствено, да је због тога стицала још веће поштовање (Волтер 2010: 6).

Елипса се такође често наводи као један од знакова ироније. По дефиницији то је

термин античке реторике за једну од фигура изостављања делова реченица који су према синтаксичким правилима њене градње нужни, али се и тако изостављени могу разумети из контекста (Živković 1986: 165).

У *Кандиду*, готово изоловани пример елипсе налазимо у поглављу где старица описује своје животне авантуре. Наиме, она је једва ишчупала живу главу из катастрофалног рата, једина је успела да се спасе од свог народа након ужасне битке, и чим је побегла, онако изнурена, сручила се на земљу и била у неком стању између несвести и сна. Није се покренула све док није осетила како је нешто притиска и врпољи се на њеном телу. Када је отворила очи угледала је човека како истовремено уздише и говори: „О каква је то несрећа кад неко нема...!“<sup>3</sup> (Волтер 2010: 55). Читалац је делимично збуњен овом епизодом и наведеном реченицом, али у следећем поглављу открива да је дотични човек из Напуља, а „тамо шкопе сваке године две-три хиљаде деце“ (Волтер 2010: 57), те постаје јесно на недостатак чега се алудира.

Један од често присутних маркера ироније јесте еуфемизам,

термин античке реторике који означава ублажавање неког израза тако да се уместо речи с неугодном, непристојном или понекад чак опасном конотацијом

<sup>3</sup> „O che sciagura d'essere senza coglioni!“ (Волтер 2010: 55). Оригиналан Волтеров текст – на италијанском – дат је у напомени у наведеном издању, а преводилац је из њега изоставио реч „муда“.

употребљавају речи пријатније, безопасније конотације, а исте денотације (Živković 1986: 193).

Другачије речено, еуфемизам је у суштини врста перифразе имајући у виду да се под тим термином античке реторике подразумева „именовање особине или предмета одређеним, посебним начином, уместо његовим правим именом“ (Živković 1986: 539). У трећем поглављу, где се описује алегоријски рат између Бугара и Абара, читамо следеће: „Најпре топови саставише са земљом око шест хиљада људи како с једне, тако и с друге стране“ (Волтер 2010: 13). Другим речима, аутор се служи перифразом и посредним путем нам казује да се ради о убиству и погибији. У наставку описа тог истог рата наводи се како су неке „девојке распорена трбуха издисале, пошто су задовољиле природне потребе неколицине јунака“ (Волтер 2010: 14). Када Панглос говори о венеричној болести којом је заражен, он о њој говори као о посебном *поклону* који му је подарила Пакета. Осим тога, Кунингунда је једног дана опазила у шиблиу доктора Панглоса „како даје поуке из експерименталне физике собарици њене мајке, малој, врло лепој, а приљежној црнојки“ (Волтер 2010: 7).

Још једна стилска фигура која се доводи у везу с иронијом јесте антитеза – „један од најважнијих термина античке реторике којим се означава супротстављање двеју или више речи или појмова супротна или уочљиво различита значења“ (Živković 1986: 38). Односно, иронија почива у антитези будући да у њој проналазимо логички несклад између појединих речи и појмова што само доприноси снази израза. Пример антитезе налазимо у трећем поглављу романа, где се описује војни поход и наратор наводи: „Трубе, свирале, обое, добоши, топови, све је то чинило такву хармонију каква се ни у паклу никад није чула“ (Волтер 2010: 13). Можемо рећи како је и оксиморон један посебан вид антитезе, будући да су у њему синтаксички повезане две или више језичких јединица супротног или уочљиво различитог значења, најчешће именица и придев, што се огледа и у овом примеру присутном у истом поглављу, где се описује рат који се синонимно назива „витешком кланицом“.

Стилска фигура која се такође често доводи у везу са иронијом је литота. Према речима Владимира Јанкелевича (Јанкелевич 1989: 80) „литота је природни облик ироније“. Тежећи умањивању, она је супротна емфазии и проналазимо је у готово свим битним Кандидовим опажањима. Међутим, Кандидова опажања су увијене, иронијом натопљене мисли аутора. Он не говори пуно, а ипак каже доста тога. Кандидово држање човека који не разуме и не схвата природу ствари, као и његова наивност нису ништа друго до углађено претварање аутора, које је у основи ироније јер иронисати значи говорити увијено. Другим речима, Кандидова неспретност представља врхунац Волтерове спретности.



## 3. ЗАКЉУЧАК

Установили смо да сигнали ироније нису готова језичка и стилска средства која писац присваја и користи, већ да мора сам да их изнедри, сходно сопственој визији света. Иронија је уочљива како на неким конкретним речима и реченицама, тако и на деловима текста или чак и читавом тексту. Она се доводи у везу са стилем изражавања, односно са духом и сензибилитетом самог аутора. На анализи извршеној на Волтеровом делу уочавамо читав један реторички арсенал у служби ироније где можемо убројити пародију, сатиру, епидеиктику, хиперболу, еуфемизам, перифразу, елипсу, антитезу, антифразу, али исто тако и апсурдно логичко закључивање, оксиморон, литоту. Такође, уочавамо преплитање сигнала ироније, односно комбинацију различитих средстава иронисања. Тако у сатири или пародији, поред тога што ефекат ироније произилази из карикирања одређених карактеристика система на чији се рачун првенствено иронише, то карикирање остварује се истовремено и употребом других средстава иронисања, као што су апсурдно закључивање, или разне стилске фигуре попут хиперболе, антитезе, оксиморона и сл. У свим овде наведеним примерима епидеиктивног дискурса иронија почива на афирмацији исказа чије се значење заснива управо на свему супротном од оног што се лажно тврди, односно на антифрази. Очигледно је да иронију не можемо раслојити на знак, смисао, форму и ефекат који производи, будући да су све то заправо њени неодвојиви и неопходни стожери. Самим тим, иронија је средство комуникације баш попут језика где многобројни приступи настоје да расветле његову природу. Али ако се језиком директно изражава мисао, иронијом се изражава посредно, заобилазним путем. Која је улога читаоца на том путу до истине?

Читалац који продре у скривени смисао пишевог исказа добија ту привилегију да учествује у процесу иронисања којим се масовно уништавају све утешне илузије, идеали, троми и скучени духови огрезли у спокојству незнања. Стога је сасвим оправдано запитати се не носи ли иронија са собом извесне опасности и да ли, евентуално, не штети претерано благостању људског духа. Да ли је којим случајем њена жаока исувише отровна за људску простодушност? Међутим, и поред тога што указује на неке од евентуалних мана ироније, Јанкелевич (Јанкелевич 1989: 165–170) закључује да је велика утешитељка јер игра улогу у нашем унутрашњем усавршавању, а пре свега у нашем односу са светом који нас окружује. Она ублажава потресе које у нама изазивају неки спољашњи узроци, одстрањује напетост из нас, проветрава, поједностављује. Њена спасоносна улога се пре свега огледа у самој чињеници да иронија ублажава анксиозност људског духа пред низом разних питања за која немамо решења, то јест, иронија је решење које се често прихвата у недостатку

бољег решења. Другим речима, ако је иронија сама по себи узнемирујућа и чини живот неудобним, уништавајући илузије на којима смо темељили своју свест, она ипак оваплоћује њену динамичност, тј. свест онакву каква заиста јесте. А говорити о иронији значи говорити о одређеној свести која прожима читаво књижевно дело.

## ЛИТЕРАТУРА

- Волтер. (2010). *Кандид*, прев. Предић, М. Београд: Новости.
- Voltaire. (1998). *Candide*. Paris: GF Flammarion.
- Eggs, E. (2009). Rhétorique et argumentation : de l'ironie. *Argumentation et Analyse du Discours* 2. Преузето 30.09.2018, са [http:// aad.revues.org/219](http://aad.revues.org/219)
- Živković, D. (ured.) (1986). *Rečnik književnih termina*. Београд: Nolit.
- Јанкелевич, В. (1989). *Иронија*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Hamon, P. (1996). *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette supérieur.
- Hutcheon, L. (1978). Ironie et Parodie : Stratégie et Structure. *Poétique : Revue de Theorie et d'Analyse Littéraires*, 9.36, 467–477.
- Džakula, B., Marić, S., Pavlović, M. B., & Nastev, B. (1978). *Francuska književnost. Knj. 2 (od 1683. do 1857.)*. Сарајево: Svjetlost. Београд: Nolit.

Saška I. Todorov

### SIGNALS OF IRONY IN VOLTAIRE'S *CANDIDE*

#### *Summary*

In the first instance, the present study takes into consideration the main features of irony and defines it as a particular type of communication, as an instrument in the fight against social injustice and as a way to awaken the light of human minds. Also, starting from the premise that the signals of irony aren't universal but fundamentally attached to the writer's style itself, i.e. to his ethical sensibility and his vision of the world, we offer in this article an overview of Voltaire's ironic conscience and the very means by which the writer expresses it in *Candide*. In other words, the principal focus of our study is on the stylistic features of the text which hide a certain effect of irony and which are used by Voltaire in order to criticize many segments of society of his time and, in turn, humankind as a whole.

*Key words:* irony, parody, satire, figures of speech, Voltaire

Наташа Н. Козомора  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Студенткиња докторских студија  
natasa.kozomora@ff.uns.ac.rs

УДК: 811.163.41'373.49  
811.161.1'373.49  
doi: 10.19090/zjik.2023.91-102  
оригинални научни рад

## О ЕУФЕМИЗМИМА У РУСКОЈ И СРПСКОЈ ШТАМПИ

*САЖЕТАК:* Овај рад се бави еуфемизмима у руском и српском језику. На изабраној грађи из руске и српске електронске штампе у раду се утврђују њихове формално-језичке и лексичко-семантичке особине. Примењује се контрастивни метод у циљу утврђивања сличности и разлика у поступку еуфемизације у двама језицима. Теоријски оквир представљају истраживања о еуфемизмима Е. П. Сеничкине, као и В. П. Москвина, Д. Н. Шмељова, Л. П. Крисина и др.

*Кључне речи:* еуфемизми, руски језик, српски језик, формално-језичка обележја, семантичка обележја

### 1. УВОД

Еуфемизми су речи или изрази који се употребљавају уместо других речи или израза који су из одређених разлога непријатни или непожељни<sup>1</sup> (Малый академический словарь<sup>2</sup>). У *Речнику лингвистичких термина* Д. Е. Розентаља и М. А. Теленкове (1985) еуфемизми се дефинишу као ублажено изражавање уместо грубог. Термин *еуфемизам* води порекло од грчке речи *euphemismos*, настале од речи *eu* у значењу 'добро' и *phemi* у значењу 'говорим' (Розентаљ & Теленкова 1985).<sup>3</sup> Према Е. П. Сеничкиној (2022: 15) еуфемизме одликују четири основна обележја: негативни денотат, семантичка неодређеност, ублажавање денотата у поређењу са речју или изразом који га замењује и формални карактер ублажавања денотата, због чега адресат може лако да разуме о чему говори адресант. Сеничкина истиче да негативни денотат подразумева да предмет, појава или обележје који се подвргава еуфемизацији обавезно има негативно значење и

---

<sup>1</sup> Превод цитиране литературе у овом раду је наш.

<sup>2</sup> У раду је коришћена електронска верзија речника која је доступна на интернет страници: <https://dic.academic.ru/>.

<sup>3</sup> Овај извор коришћен је у електронској верзији на интернет страници: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/linguistic-terms/fc/slovar-221.htm#zag-1852>.

управо због тога се употребљава еуфемизам који ће га ублажити и спречити његово номиновање, док се семантичка неодређеност односи на језичку природу еуфемизама. То су углавном речи општег, неутралног значења, за разлику од негативне експресивне номинације која се еуфемизмима прикрива. Формално ублажавање денотата је важно јер еуфемизам мора да буде очигледан, што значи да саговорнику денотат и његова негативна оцена морају да буду лако уочљиви. Сеничкина издваја и два додатна обележја еуфемизма, а то су специфичност афикса и обележје индиректне номинације (Сеничкина 2022: 18).

В. П. Москвин (2007) еуфемизме дефинише ослањајући се на античка учења о реторици и стиловима изражавања и сматра да је циљ еуфемизације постизање учтивости у говору према сабеседнику и другим учесницима комуникације. Еуфемизми настају у циљу испуњавања захтева да речи и изрази буду прикладни ситуацији у којој се одвија комуникација, што он назива *ситуативном прикладношћу / неприкладношћу* (Москвин 2007: 66). Д. Н. Шмелёв (1977) еуфемизме дефинише као речи или изразе који у одређеним условима служе за замену ознака које су према мишљењу и оцени говорника непожељне, не сасвим пажљиве или сувише грубе. Аутор истиче да међу еуфемизмима треба разликовати (1) устаљене изразе који се широко употребљавају међу говорницима језика и могу да се назову одређеном врстом синонима речи које замењују (нпр. *задерживаться* уместо *опаздывать*), и (2) ауторске еуфемизме, које формира говорник у конкретној ситуацији да би избегао изговарање негативног, увредљивог или непожељног садржаја (Шмелёв 1977: 200). М. Л. Ковшова (2007) поред етикецијске, емоционално-психолошке, естетске, општекултурне и експресивне функције еуфемизма додаје и обележје говорног чина. Илокутивни део еуфемизма као говорног чина представља свесна замена речи које су грубе или непријатне за саговорника ублаженим и пријатнијим речима, док се перлокутивни део огледа у повољном утицају ублаженог говора на саговорника (Ковшова 2007: 36). Еуфемизме можемо да посматрамо и као језички феномен, када су део лексикологије и синтаксе, али и као реторичку фигуру и троп, у чему се приближавају поетици и реторици (Матијашевић 2019: 195).

## 2. ФОРМАЛНО-ЈЕЗИЧКА ОБЕЛЕЖЈА ЕУФЕМИЗАМА

Предмет овог истраживања су еуфемизми у руској и српској штампи. Грађу чини по 100 примера употребе разматраних речи у руском и српском језику, а циљ рада је да се представе језичка средства којима се они граде и тематске области у којима се најчешће употребљавају у корпусу, што ће бити и критеријум класификације издвојених примера. Истраживање је засновано на језичком

материјалу доступном у електронским верзијама руских и српских дневних новина *Аргументы и факты* и *Danas*<sup>4</sup>. Иза сваког примера у раду наведене су речи или изрази који се у конкретном примеру замењују еуфемизмима.

## 2.1 СТИЛИСТИЧКА СРЕДСТВА ЕУФЕМИЗАЦИЈЕ

У функцији еуфемизама у руском и српском језику често се употребљавају реторичке фигуре, као што су метафора, метонимија, синегдоха, мејоза, литота, металепа, иронија и др.<sup>5</sup> У примерима из корпуса срећу се следеће стилске фигуре:

### 2.1.1 Метафора

1. *Однако **настоящая буря** началась, когда Элла Памфилова предоставила слово адвокату бывшей жены кандидата Артему Игнатенко.* [*настоящая буря* = *ссора, конфликт*]

2. *С учётом того, сколько сложных проблем в нашей собственной стране, было бы разумным не лезть туда с советскими «**рецептами спасения**».*<sup>6</sup> [*рецепты спасения* = *плохие советы*]

3. *Што се тиче медијске ситуације, у извештају се наводи да је „слика стања у Србији **сива**“.* [*сива* = *лоша*]

### 2.1.2 Литота

4. *Украинская пропаганда в основном говорила нам **неправду**.* [*неправда* = *ложь*]

5. *Зашто људи верују у **неистине**, завере, гласине, измишљотине, па и у голе лажи и наге будалаштине?* [*неистина* = *лаж*]

---

<sup>4</sup> Примери који се у тексту рада наводе такође су преузети из наведених дневних новина, чије се приступне адресе наводе у Изворима. Због ограниченог простора у раду нису представљени сви примери из корпуса, већ је изабран одређен број у циљу илустрације наведених тврдњи.

<sup>5</sup> О стилским фигурама у функцији еуфемизама у српском језику в. Ковачевић 2006: 193–226.

<sup>6</sup> У овом примеру употребљена је метафора у речи „рецепт“, а израз у целини „рецепт спасения“ у датом примеру представља антифразу.

### 2.1.3 Антифраза

6. «**Трезвые**, наверное, парни», – заметил автор ролика. [трезвые = пьяные]

7. Иако је и Данас покушао да сазна шта то СНС замера социјалистима, на наше позиве и поруке, Јованов, али и неки други напредњаци једноставно су се, по старом „**добром**“ правилу СНС, оглушили. [добро = лоше]

## 2.2 ЛЕКСИЧКА СРЕДСТВА ЕУФЕМИЗАЦИЈЕ

2.2.1 У обама језицима уочен је значајан број примера у којима се у функцији еуфемизама употребљавају речи и изрази општијег и неутралнијег значења у односу на оне које имају негативну експресију и због тога се замењују. Овде се у својству еуфемизама употребљавају лексеме које имају шири семантички опсег и неодређеније значење у односу на замењену. Овакве речи и изразе Сеничкина назива речима *смањеног нивоа конкретности* (Сеничкина 2022: 70). У истраживању експресивизације и еуфемизације у српском језику С. Ристић (2002: 176) наводи управо ова језичка средства као најчешћа у стварању еуфемизама у масовним медијима, која из стилских, прагматичких, или из разлога политичке манипулације замењују појмове или друге језичке јединице које су су у одређеној ситуацији непримерене, непожељне, неоствариве или непостојеће.

8. *И стратегия борьбы с этой бедой понятна: рост доходов малоимущих граждан должен обгонять рост зарплаток всех остальных, а не наоборот.* [малоимущие = бедные]

9. *Президент РФ Владимир Путин, в свою очередь, подчеркнул, что в настоящее время российская сторона внимательно следит за ситуацией в Афганистане, однако вмешиваться в **конфликт** не собирается.* [конфликт = военное столкновение]

10. *Српска листа осудила је као провокацију данашњу акцију припадника Безбедносних снага Косова који су како се наводи, под изговором борбе против корона вируса оклопним возилима „узнемиравали“ Србе који живе јужно од Ибра [узнемиравати = физички нападати, малтретирати].*

11. *У оваквој, неиздрживој ситуацији, у неравноправној трци са „**подобним**“ медијима, они независни тешко могу да опстану.* [подобни = послушни према власти]

12. *Грађани ће тек да виде када те „**ствари**“ стигну на наплату.* [ствари = лоши поступци]

2.2.2 У својству еуфемизама у руском и српском језику продуктивну групу чине позајмленице. Ово истраживање показује да се позајмленице често употребљавају да би се ублажио негативни денотат појава које изазивају страх, као што су ратови, епидемије, болести, сиромаштво и сл, као и да би се спречило изазивање непријатности према адресату.

13. *Инцидент* произошел во время заключительной фазы украинско-британских учений «Казацкая булава-2021». [инцидент = столкновение, конфликт]

14. Напомним, Трамп назвал вывод сил НАТО из Афганистана катастрофически некомпетентным и призвал действующего главу Белого дома уйти в отставку. [некомпетентный = плохой]

15. Упадёт качество топлива, появятся регионы, где бензин окажется в дефиците, последуют новые скачки цен. [дефицит = недостача]

16. Пајтић тврди: „Ко год се усуди да тај договор прекрши, треба да буде *стигматизован* од стране свих опозиционара“. [стигматизован = осуђен]

17. У првом и једином истраживању рађеном на тему положаја жена из *маргинализованих* група током пандемије више од пет стотина испитаница са подручја Војводине пружило је податке о томе како су преживљавале у том периоду. [маргинализован = запостављен, занемарен]

18. Суд је већ једном установио да су се десиле бројне *нерегуларности*, и да постоји буквално преко стотину доказа које су прикупили грађани и опозициони политичари о нерегуларностима и превари само у једном граду. [нерегуларности = (намерни) пропуст, грешка]

## 2.3 МОРФОЛОШКО-СИНТАКСИЧКА СРЕДСТВА ЕУФЕМИЗАЦИЈЕ

2.3.1 Еуфемизми у руском и српском језику граде се и уз помоћ афикса, махом је реч о префиксу *не-*<sup>7</sup> (рус. *невеликий, небольшой, немногие*; срп. *неистина, нездрав*). Ова група лексике је мање продуктивна у српском<sup>8</sup> него у руском језику, али у обама језицима постоји, што потврђују и примери из корпуса. У руском језику функцију еуфемизама могу да врше и сложенице које у првом делу садрже лексему за ублажавање значења у целости (нпр. *малоинтересный, малообеспеченность*). Важно је напоменути да у оваквим случајевима у грађењу

<sup>7</sup> Основно значење овог префикса је негација. Шире о негацији у српском језику са освртом на стање у руском и неким другим словенским језицима в. Грицкат 1961: 115–136.

<sup>8</sup> О придевима са префиксом *не-* у српском језику в. Стијовић 1983: 124–128.

еуфемизама врло често удружено делују граматичка и стилистичка средства, као, на пример, код придева *невысокий* (уместо *низкий*), где се „спајају“ префиксална морфема *не-* и реторичка фигура литота.

19. При этом парламентарий выразил мнение, что Трампу будет **нелегко** победить на следующих выборах, в связи с чем прогноз Круза весьма спорен, а говорить о будущих санкциях против российского газопровода преждевременно. [*нелегко = трудно*]

20. Горбачёв высказался о «**невысоком**», по его мнению, проценте голосов, поданных за Ельцина. [*невысокий = низкий*]

21. Именно поэтому они **невелики** и **малоинтересны**. [*невелики = малы и малоинтересны = неинтересны*]

22. Верујем исто тако и да је још једна у низу његових **неистина** да он не иде на одмор. [*неистина = лаж*]

23. Иако наши саговорници истичу да су такви финансијски „пакети“ добродошли, нарочито у доба кризних ситуација, попут актуелне пандемије корона вируса, они упозоравају на снажно изражене „**недемократске**“, односно аутократске праксе у овом региону које се не могу отклонити економским улагањима. [*недемократске = аутократске*]

2.3.2 Синтаксичка средства еуфемизације подразумевају негацију читавог исказа или неког његовог дела, уз евентуално додавање уметнутих речи којима се ублажава значење.<sup>9</sup>

24. **Далеко не все** при аресте вели себя достойно. [*далеко не все = мало*]

25. Глава МИД Украины **не без раздражения** заметил, что когда украинцы ехали в Непал, они «не интересовались отношениями с украинским государством и его поддержкой», а затем стали требовать помощи. [*не без раздражения = с раздражением*]

26. Али данашња ситуација је **далеко од онога што се назива нормалним**, каже за Данас Атила Ара-Ковач [...] [*далеко од онога што се назива нормалним = ненормално*]

27. Једини одговор који смо добили био је „**и није баи све тако како прича Триван**“. [*и није баи све како прича Триван = мало је или ништа није онако како прича Триван*]

---

<sup>9</sup> О статусу категорије „умекшавања“ у руском језику в. Мирић 2007: 355–364.



## 3. СЕМАНТИЧКА ОБЕЛЕЖЈА ЕУФЕМИЗАМА

Када је реч о тематским областима у којима се највише срећу еуфемизми, то су углавном друштвено осетљиве теме или појаве, које већина друштва не одобрава и осуђује (пороци, кривична дела и други неморални поступци), и појаве које изазивају страх, као што су болест, смрт, ратови, елементарне непогоде и сл. У писаном изражавању еуфемизми се врло често употребљавају у циљу избегавања непријатности, која може бити последица употребе увредљивих речи или експлицитног изражавања негативних особина некога или нечега, а ова мотивација је присутна у различитим друштвеним сферама, као што су економија, политика, различита социјална питања и др. (Сеничкина 2022: 61–66). Њима се могу додати и тематске области које је у истраживању еуфемизама руског и српског језика издвојила Ј. Матијашевић, а то су области које код човека могу да изазову страх, као што су у оквиру празноверја натприродна бића; затим смрт, болест, области које спадају у тамне стране живота, попут људских порока и осталих облика друштвено неприхватљивог понашања, док трећу групу чине еуфемизми настали из захтева друштвене етикеције (Матијашевић 2019: 201). У раду о проучавању еуфемизама у дескриптивним речницима српског језика М. Стојановић (2021) указује да еуфемизми, осим своје примарне улоге да замене табуисане речи, као и поједине речи и изразе који се из културолошких разлога сматрају неприкладним, имају широку употребу и у означавању рањивих, социјално угрожених група, када еуфемизација прелази у поље политичке коректности (Стојановић 2021: 231), што је потврдило и ово истраживање.

На основу анализе корпуса издвојено је неколико сфера употребе еуфемизама.

## 3.1 РАТ И ТЕРОРИЗАМ

28. *Алжир несколько дней назад обвинил Марокко в «поддержке» двух террористических движений ДАК и «Рашид», действующих на алжирской территории. [поддержка = содействие]*

29. *Запрещенное в России движение «Талибан» не согласится с тем, что афганская провинция Панджшер может остаться вне его контроля, сообщает телеканал AlJazeera. [движение = террористическая организация]*

30. *Талибани су та два напада описали као одвојене **инциденте**, иако су информације о оба веома штуре. [инциденти = оружани сукоби]*

31. Уместо примања избеглица, рекао је да „морамо учинити све у својој моћи“ да унапредимо **ситуацију** у Авганистану. [ситуација = оружани сукоб, нестабилно државно уређење]

### 3.2 СПОЉНА И УНУТРАШЊА ПОЛИТИЧКА ПИТАЊА

32. Пресс-секретарь президента РФ Дмитрий Песков заявил, что нюансы таких переговоров в публичную плоскость выносить «**не принято**». [не принято = неприлично]

33. Но вот включение Чехии в список «**недружественных стран**» я бы всё-таки отнёс к дипломатической поспешности нашего МИДа. [«недружественная страна» = враждебная страна]

34. Шта, ако је уједињење СПАС-а и СНС, био начин да се **пацификује** Шапићева странка која је јачала. [пацификовати = ослабити]

35. Извештаји Европске комисије о Србији И ЦГ **неће бити позитивни**. [неће бити позитивни = биће негативни]

36. Дакле, обратите се АЛИМСС за проверу информација и питајте их зашто износе „**неистине**“ на свом званичном сајту. [неистине = лаж]

### 3.3 ДРУШТВЕНО ОСЕТЉИВА ПИТАЊА

37. Већ **сейчас** из-за **несовершенств системы** **дети с особенностями здоровья** или развоја често не учатся очно в школах, а переходят на домашнее обучение. [дети с особенностями здоровья = умствено отсталые и физически дефективные дети]

38. Ада живи у градићу у Северној Осетији, са оцем, породичним деспотом са повременим неуролошким грчом шаке (разумете метафору: када ухвати нешто, не пушта) и млађим братом за којег нисам био сигуран да ли је **слабоуман** или је његово понашање, једноставно, једна од последица одрастања у градићу у Северној Осетији. [слабоумоман = интелектуално заостао]

39. У првом и једином истраживању рађеном на тему положаја жена из **маргинализованих** група током пандемије више од пет стотина испитаница са подручја Војводине пружило је податке о томе како су преживљавале у том периоду. [маргинализоване групе = занемарене, социјално угрожене групе]

### 3.4 ЕКОНОМСКА СФЕРА

40. 17 јуња премиер-министр СССР Павлов саопштава о рекордном **дефициту** сојузног буџета (39 млрд руб. за 5 месеца). [дефицит = снижење]

41. Професор на ФЕФА факултету у Београду Горан Радосављевић рекао је да ће бити добро ако тим новцем буду могли да се отплате скупи кредити, а да ће добро доћи и за финансирање буџетског **дефицита** који ће износити неколико милијарди евра, уколико таква могућност буде постојала. [дефицит = умањење, пад]

42. Истакао је да истовремено, кеш и потрошачки кредити становништву расту пет пута брже него стамбени кредити, што је „**забрињавајуће**“. [забрињавајуће = лоше]

### 3.5 НЕЗАКОНИТО И ДРУШТВЕНО НЕПРИХВАТЉИВО ДЕЛОВАЊЕ

43. Суть всех мер должна свестись к одному: сделать историю с коррупцией непривлекательной. То есть забирать больше, чем чиновник **«заработал»**, и наказывать жёстче. [заработать = незаконно приобрести]

44. Почему начальники **«не замечают»** воровство подчинённых? [не замечать = поддерживать, скрывать]

45. Анализа показује и да се приликом извештавања или коментарисања **фемцида** изражава веће жаљење, брига или љутња ако је убијена жена имала дете или децу. [фемцид = убиство особе женског пола]

## 4. ЗАКЉУЧАК

У овом раду направљен је краћи преглед еуфемизма у руском и српском језику. Анализа је спроведена са два циља, а то су утврђивање језичких карактеристика еуфемизма и семантичког окружења у којем се они употребљавају. Утврђено је да средства за грађење еуфемизма могу да припадају свим језичким нивоима. На морфолошком нивоу реч је о употреби одређених афикса, пре свега префикса *не-*, а на лексичком плану у функцији еуфемизма користе се позајмљенице или десемантизоване речи неутралног и општијег значења од оних које се замењују. На синтаксичком нивоу еуфемизација се постиже ублажавањем целог исказа помоћу негације, уметнутим речима и изразима, док се на стилистичком нивоу у функцији еуфемизма употребљавају реторичке фигуре, попут метафоре, метонимије, синегдохе, мејозе, литоте и др.

На основу статистичке заступљености одређеног формално-језичког модела утврђено је да је у руском и српском језику у поступку грађења еуфемизама најзаступљенија употреба речи ширег и неодређенијег семантичког опсега у односу на замењену реч или израз (више од 50%).

У раду се даје приказ тематских области у којима се срећу еуфемизми на корпусу руске и српске електронске штампе, па је тако утврђено да су еуфемизми карактеристични за различите друштвене области попут политике, дипломатије, ратова и сукоба између држава, али и криминала и других незаконитих делатности. У језичкој пракси постоји тенденција да се ублаже и социјална питања у вези са осетљивим категоријама становништва, као што је положај жена, деце, егзистенцијално угроженог становништва, старије популације и сл. Анализа је показала да су у руском и српском језику средства за грађење еуфемизама, као и тематске области у којима се они најчешће употребљавају, врло слична. Разлике су најочљивије на морфолошком плану јер је употреба афикса у циљу ублажавања значења, и то пре свега префикса *не-*, карактеристичнија за руски језик него за српски. Спроведена анализа показује да је еуфемизација у руској и српској штампи најчешће мотивисана прикривањем негативних чињеница или негативне експресије у циљу постизања политичке коректности, затим, избегавањем експлицитног навођења неповољних чињеница у циљу манипулације јавним мњењем, као и заштитом социјално угрожених друштвених група.

## ИЗВОРИ

- Евгенјева, А. П. (1985–1988). *Словарь русского языка в четырех томах*. Москва: Русский язык. Преузето 17.10.2022, са <https://dic.academic.ru/contents.nsf/mas/>
- Розентал, Д. Э., & Теленкова, М. А. (1985). *Словарь справочник лингвистических терминов*. Москва: Просвещение. Преузето 16.09.2023, са <http://rus-yaz.niv.ru/doc/linguistic-terms/fc/slovar-221.htm#zag-1852>
- Аргументы и факты*. Преузето 22.10.2022, са <https://aif.ru/>
- Danas*. Преузето 20.10.2022, са <https://www.danas.rs/>

## ЛИТЕРАТУРА

- Грицкат, И. (1961). О неким проблемима негације у српскохрватском језику. *Јужнословенски филолог*, 25, 115–136.
- Ковачевић, М. (2006). О типовима и стилским особинама дисфемизама и еуфемизама. *Годишњак за српски језик и књижевност*, 20(8), 193–226.

- Ковшова, М. Л. (2007). *Семантика и прагматика евфемизмов*. Москва: Гнозис.
- Матијашевић, Ј. (2019). Евфемизми и синонимија. У Васић, В., & Стефановић, М. (уред.), *Дериватолошко-лексиколошка истраживања руског и српског језика* (стр. 194–203). Нови Сад: Филозофски факултет.
- Мирић, Д. (2007). О статусе категорије смягчения в руском језику. *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, 32, 355–364.
- Москвин, В. П. (2007). *Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры*. Ростов-на-Дону: Феникс.
- Ристић, С. (2002). Актуелни аспекти експресивизације и еуфемизације у савременом српском језику. *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 30(1), 167–178.
- Сеничкина, Е. П. (2022). *Эвфемизмы русского языка. Спецкурс*. Москва: Издательство «Флинта».
- Стијовић, Р. (1983). Префиксација придева у српскохрватском књижевном језику. *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, 26(1), 99–130.
- Стојановић, М. (2021). Евфемизми и њихова обрада у савременим речницима српског језика. У Ристић, С., Лазић Коњик, И., & Ивановић, Н. (уред.), *Лексикографија и лексикологија у светлу актуелних проблема* (стр. 223–238). Београд: Институт за српски језик САНУ.
- Шмелёв, Д. Н. (1977). *Современный русский язык. Лексика*. Москва: «Просвещение».

Nataša N. Kozomora

#### ABOUT EUPHEMISMS IN THE RUSSIAN AND SERBIAN PRESS

##### *Summary*

This paper deals with euphemisms in Russian and Serbian. The selected material from the Russian and Serbian press is used to establish their formal-linguistic and lexical-semantic features. The contrastive method is applied in order to determine the similarities and differences in the process of euphemization in the two languages. The theoretical framework is represented by research on euphemisms, primarily by E. P. Senickina, as well as V. P. Moskvin, D. N. Shmeljov, L. P. Krisin et al. It has been established that the means for teaching euphemisms belong to all language levels, such as morphological, lexical, syntactic and stylistic means. Also, it has been established that euphemisms are often characteristic of social areas such as politics, diplomacy, wars and conflicts between states, crime and other illegal activities, issues related to sensitive categories of the population, such as the position of women, children, existentially endangered population, elderly population, etc. The analysis showed that the means for building euphemisms are very similar in Russian and Serbian and so are the thematic areas in which they are most often used. The differences occur mostly on the morphological level because the use of

affixes, primarily the prefix *ne-*, in order to soften the meaning, which is more typical of the Russian language than of Serbian.

*Key words:* euphemisms, Russian language, Serbian language, formal linguistic features, semantic feature

Бојан Р. Рајевић  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Студент докторских студија  
bojanrjv@gmail.com

УДК: 821.163.41.09 Pavić M.  
821.161.1.09 Puškin A. S.  
doi: 10.19090/zjik.2023.103-115  
оригинални научни рад

## ПАВИЋ И ПУШКИН: АСПЕКТИ ПОЕТИЧКИХ СРОДНОСТИ<sup>1</sup>

*САЖЕТАК:* У раду се полази од више околности које доводе у везу стваралачке опусе Милорада Павића и Александра Сергејевича Пушкина. Павић је преводилац Пушкина, приређивач његових дјела, пише есеје о њему, као и предговоре његовим књигама, Пушкин се појављује као јунак у Павићевој прози, али не само он, већ и људи из Пушкиновог окружења, као и Пушкинов афрички прајед и ликови из Пушкинових дјела истовремено постоје и као јунаци у Павићевом свијету. Павићева опсесија Пушкином одразила се и на саму структуру његове прозе, па се у Павићевом дјелу дају сагледати бројне поетичке сродности са руским писцем. Сродности се у раду анализирају кроз различите аспекте и то: однос према жанру, однос према читаоцу, однос према тексту, однос стварности и фикције, однос према игри, коцки, картама, картању, гатању, енциклопедичности.

*Кључне ријечи:* Павић, Пушкин, енциклопедичност, стварност, фикција, читалац, игра

У стваралачком опусу Милорада Павића тешко је не примијетити постојање извјесне опсједнутости руским писцем, Александром Сергејевичем Пушкином, и његовим дјелом. О постојању те опсесије не свједочи само Павићев преводилачки рад (осим роман у стиховима *Евгеније Оњегин*, Павић преводи Пушкинову поезију, прозу, драме), есеји („Захарије Орфелин, један писац из Пушкинове библиотеке“; „Орфелин и Пушкин“; „Пушкинове ‘српске песме’“; „Једна Змајева позајмица из Пушкина“), већ и снажно присуство Пушкина, али и других ликова из његовог најближег окружења (Амалија Ризнић, Пушкинов прајед по мајци нпр.) у Павићевом прозном дјелу. Романескна прича у *Уникату* је у знаку Александра Сергејевича Пушкина (Марићевић Балаћ 2016: 129), а затичемо га и у наслову приче „Принц Фердинанд чита Пушкина“. Колико му је Пушкин важан, говори и чињеница да је присутан и у Павићевим аутопоетичким

---

<sup>1</sup> Рад је проистекао из семинарског рада „Павић и Пушкин“, насталог на курсу Павић, на докторским студијама студијског програма Језик и књижевност, Филозофски факултет Нови Сад, 2022. године.

записима, рецимо у *Роман као држава у други огледи*, гдје говорећи о односу снага романа и његовог писца Павић говори о другом тренутку када је роман јачи од свог писца и гдје му писац мора бити

достојан такмац црпећи последње капи енергије из себе. Ако то добро обавите роман је спасен, а ви ћете се разболети и боловаћете једно годину дана. То осећање је слично ономе после вођења љубави, а опевано је у једној Пушкиновој песми састављеној исте ноћи када је завршио писање *Евгенија Оњегина* (Павић 2005: 12).

Такође, на то указују и Павићева свједочења у интервјуима и писмима. У интервјуу насловљеном „Преводити значи давати крв“, Павић свједочи да је Пушкина почео да преводи када му је било двадесет година и да му је то „откинуло добар дио живота“ (Павић 1991: 12). У писму Боривоју Маринковићу из 1954. пише „Ја радим само на ‘Оњегину’“ (Ненин 2013: 534). Следеће године ће му повјерити: „Једва чекам да се отресем Е. О. Он ме много кочи“ (Ненин 2013: 539). Све то доказује да се Павић с великим интензитетом и у дугом трајању бавио Пушкином.

У есеју „Једна Змајева позајмица из Пушкина“ Павић записује да „Змај је до извесне мере претопио Пушкинов утицај, употребио на свој начин позајмљену грађу, и дао и доста свога, и то – видели смо – успело“ (Павић 1976: 402). Да ли слично може да се каже и о самом Милораду Павићу?

У критици је већ запажена веза између Пушкина и Павића. Делић пише да:

Павићев однос према Пушкину морао би бити предмет озбиљног истраживања. А оно би, вероватно, требало започети са Савом Владиславићем и спојити простор од Херцеговине и Дубровника до руско-кинеске границе, где некад беше подигнута, трудом грофа Саве Владиславића, црква у славу Светога Саве Српског (Делић 2000: 28).

Поводом Пушкиновог *Бориса Годунова* и, поготово, *Евгенија Оњегина*, Павић ће примијетити „супротстављање романтичарске форме реалистичкој садржини“ (Павић 1963: 13). Павић то објашњава супротстављањем романтичарским ставовима. Наводи примјер „Кућице у Коломни“ која

испевана је, на пример, романтичарском варијантом октаве (с мушким и женским римама), какву је користио Бајрон у „Дон Жуану“. Таквој типичној форми супротстављена је у Пушкиновом спеву превасходно реалистичка садржина – слика живота малих људи из московског предграђа (Павић 1963: 13).



Знакове супротстављања романтичарским ставовима Павић налази и у Пушкиновом младалачком спјеву „Цигани“. Притом, Павић наглашава да „Пушкин то није чинио несвесно“ (Павић 1963: 11). У Пушкиновом стваралаштву евидентно је константно присуство манира да се одређени систем, одређени код, деструише властитим средствима, изнутра. Отуда и појава жанра роман у стиховима. Стихови, јер је то доминантан израз у романтизму, а роман, јер је Пушкин „антиципирао реализам“ (Павић 1963: 9) у којем ће бити један од доминантних жанрова. А као што је у Пушкиновом дјелу видљива тензија између романтичара и реалисте, запажено је већ да:

Павићев најважнији роман није само „библија постмодерне литературе“, већ једно поетички амбивалентно дело, које, као што је већ наговештено, осцилира између високог модернизма, с једне стране, и постмодернизма, с друге стране (Олах 2012: 101).

Могуће је видјети и одређену аналогију у Пушкиновом и Павићевом поигравању жанровима и жанровским одредницама. Док је код Пушкина роман у стиховима, код Павића се јављају *Хазарски речник* – роман лексикон у 100.000 речи, *Предео сликан чајем* – роман за љубитеље укрштених речи, *Уникат* – роман делта са 100 крајева, *Унутрашња страна ветра* – роман-клепсидра, *Звездани плашт* – астролошки водич за неупућене. У жанровским одредницама Павићевих романа видимо преплитање високих и ниских жанрова, књижевних и некњижевних жанрова, романа и лексикона, укрштених ријечи, астролошких водича. Павић је и за таква преплитања подстицај могао наћи управо код Пушкина.

Управо то преплитање дискурса – књижевних и ванкњижевних – ту игру дискурсима и жанровима, те „међужанровске и интердискурзивне везе“, Волф Шмид види као једну од кључних, чак као доминантну особину Пушкинове новеле (Делић 2000: 28).

Аналогија је још видљивија ако се сјетимо приче „Пикова дама“ која у мотоу има цитат: „Пикова дама означава потајну завист“ за који је наведено да је из „најновије књиге за гатање“ и Павићеве *Последње љубави у Цариграду*, која је жанровски одређена као „приручник за гатање“. Јован Делић се пита „да ли је мото ‘Пикове даме’ могао за то бити инспиративан?“ (Делић 2000: 28). Наравно, и мјесто и функција које књига за гатање има код Пушкина и Павића, различити су, код Пушкина је књига за гатање у функцији карактеризације јунака његових проза – „Код Пушкина је уопште лектира његових јунака изванредно уметничко средство“ (Делић 2000: 26) – наговјештавања атмосфере, народних обичаја,

фолклора, уопште – културе приповиједаног времена, док је код Павића гатање постало једна могућа стратегија нелинеарног приповиједања. Код Павића ће, дакле, гатање и картање бити уздигнути на ниво са којег ће моћи потпуно да завладају организацијом текста. Док је код Пушкина приповједач још тај који господари текстом, у Павићевом случају приповједач узмиче, препуштајући причање случају или читаоцу. Писац се „одриче славе свемогућег ствараоца и само помаже у потрази за кључевима тајни судбина јунака“ (Татаренко 2008: 75). Неке од тих тајни у вези су са Пушкином. Јелена Марићевић Балаћ у својој докторској дисертацији подсећа да „тридесетак година пре објављивања романа *Уникат*, Павић је истакао квалитет Пушкинових ликова с научног становишта“ (Марићевић Балаћ 2016: 131) и „да је и са овим романом Павић поступио као Пушкин. Ликове је градио у складу са сложеношћу временских историјских распона које је сабијао унутар њих и радње романа“ (Марићевић Балаћ 2016: 131).

И када је у питању однос према читаоцу, могуће је уочити извјесне аналогije између Павићевог и Пушкиновог дјела. Оне су у вези са укидањем граница између свјетова које настањују јунаци и читалац: „Мој Оњегин свој живот поче / Крај Неве; крај те реке исте / Где можда и ви рођени сте, / Ил’ блистали сте, читаоче. / Онуда некад шетах и ја, / Ал’ мени север слабо прија“ (Пушкин 2020: 36). Но, за разлику од приповједача *Евгенија Оњегина* који нагађа о животу свог читаоца, Павићев роман „прориче судбину самом читаоцу и читалац може сам да је потражи у књизи“ (Татаренко 2008: 75–76).

Присуство јунака и читаоца истом свијету, нарушавање идеје о свијету фикције као посебном у односу на „стварни“ свијет, присутно је, као што видимо, већ код Пушкина. Пушкинов приповједач ђаска са својим читаоцем, пита га како живи његова родбина (Пушкин 2020: 129), пријатељује са насловним јунаком свог романа у стиховима. Ликови тог романа, Ленски и Оњегин појавиће се у Павићевој причи „Принц Фердинанд чита Пушкина“, у којој се доводе у исту раван двобој из „Евгенија Оњегина“ и Сарајевски атентат. Почетак приче дат је из перспективе Ленског ког у првом дијелу Павићеве приче, као и у Пушкиновом роману, убија Евгеније Оњегин. Након сна у ком сања рибицу која понуди да му оствари три жеље, чиме се ступа у интертекстуалну везу са још једним Пушкиновим дјелом – „Бајком о рибару и рибици“, Ленски постаје принц Фердинанд, а жеље које је тражио да му рибица, која ће се представити као Гаврило, испуни, испуњавају се, једна по једна, што може бити и омаж „Пиковој дами“ – најприје дворач умјесто блатаре, затим жена – Софија. Трећа жеља Ленског, сада Фердинанда, била је рибица за вечеру од које је тражио да не дође „оваква мала и никаква, него се најпре угој, да човек има у шта загрести!“ (Павић

2022: 472). Остварење треће жеље остављено је за читање „у свакој енциклопедији под одредницом: ‘Сарајевски атентат’“ (Павић 2022: 474). Павић, у постмодернистичком маниру, жели да се историја чита као продужетак фикције.

Док код Пушкина лектира обликује јунаке – „Татјана у варке беше заљубљена, / у Русоа и Ричардсона“ (Пушкин 2020: 86), Лизавету Ивановну из „Пикове даме“ Херманов лик плаши и овладава њеном маштом „под утицајем најновијих романа“ (Пушкин 1967: 27), „Марију Гавриловну беху васпитали француски романи, те је, сасвим природно, била заљубљена“ (Пушкин 1967: 40), код Павића лектира би требало и да извантекстуално дјелује, на своје читаоце. Познат је примјер из „Завршне напомене о користи од овог речника“ у *Хазарском речнику*:

Она лепа особа брзих очију и лење косе, која се читајући овај речник и трчећи кроз свој страх као кроз собу осети усамљена, нека учини следеће. Нека с речником под пазухом изађе у подне прве среде у месецу пред посластичарницу на главном тргу своје вароши. Тамо ће је чекати младић који се управо, као и она, осетио сам страћивши време на читање исте књиге. Нека седну заједно уз кафу и нека упореде мушки и женски примерак своје књиге. Они се разликују (Павић 2019: 273–274).

Метатекстуалност је, онда, још једна особина коју Павићево дјело дијели са Пушкиновим. Исто тако, у дјелима оба ова аутора затичемо и аутопоетичке структуре. И Павић и Пушкин имају манир да у писмима, али и у самим дјелима коментаришу дјела на којима управо раде. Александар Пушкин ће свом пријатељу П. Вјаземском из Одесе писати: „Ја сада не пишем роман, него роман у стиховима – ђаволска разлика. Нешто као *Дон Жуан*“ (Павић 1963: 29). Павић ће се Боривоју Маринковићу, на примјер, жалити на муке с превођењем *Евгенија Оњегина*. Још један манир који их повезује јесте и уврштавање пријатеља, савременика, стварних личности међу остале ликове њихових прича и романа.

Пушкинова и Павићева проза сличне су и по свом захтјеву да се читају на два веома различита начина: прозни и поетски. Волф Шмид у књизи *Поетско читање Пушкинове прозе : Белкинове приче* објашњава разлику између та два читања:

Читати на прозни начин значи: читати тако како то проза, тачније: наративна, догађајна проза неумитно захтева да се чита, наиме, брзо и следећи силовити ток приповедања који попут какве бујице вуче напред, при чему је све усмерено на наративни циљ, на разрешење чвора, на *dénoûement*. Читати на поетски начин значи: читати онако како то захтева поезија тј. свесно полагано, са застајањем код појединог мотива, уз ослушкивање звука његовог вербалног израза, при чему се

значање речи реализује на више нивоа и одређени мотив не узима само фигуративно него и у дословном смислу речи, и обрнуто: да се оное што је речено у правом смислу даје и једно неправо значење. Код поетског начина читања кроз текст се не крећемо линеарно од почетка до краја већ се увек наново враћамо; штавише, крећемо се у њему „просторно“ тј. кроз њега крстаримо, замишљајући га као симултано дату слику или као тродимензионални простор, при чему нас увек воде асоцијације које изазива упадљиво понављање или враћање тематских или формалних својстава [...] (Шмид 1999: 29, истицања Шмидова).

Шмидова запажања важе и за Пушкина и за Павића. Оба захтијевају нелинеарно читање, с тим да ни један, ни други не укидају могућност линеарног. Код Пушкина одабране форме прича, односно романа, иако у стиховима, дају импулс линеарном читању, али нарушавање норми писања истовремено нарушава и норме читања – почињемо читати са враћањима на већ прочитано. „Онај ко хоће да мења начин читања једног романа, мора да мења и начин писања тог романа“ (Павић 2005: 15). Код Павића је о томе експлицитно речено и у „Начину коришћења речника“:

Једни ће као у сваком другом лексикону тражити реч или име које их тренутно занима, а други књигу могу схватити као штиво које треба прочитати цело, од почетка до краја, одједном, како би се стекла укупна слика о хазарском питању и личностима, стварима и збивањима у вези с тим (Павић 2011: 17).

У вези са поетизацијом прозе код оба аутора су и снови. Код Павића су у вези и са нелинеарношћу прозе, као њена мотивација: „Људски снови и мисли нису линеарни, они се роје и бокоре на све стране, имају симултаност која захвата у живот и из живота знатно више и шире него било какав језички исказ“ (Павић 2005: 15). Пушкинови снови „значајни су како за карактеризацију ликова тако и за конструкцију приче. У већини случајева је ту реч како о ретроспективно-психолошкој тако и о антиципарајућој проспективно-сижејној функцији“ (Шмид 1999: 206). У сновиђењу Хермана из „Пикове даме“ јавља се покојна грофица Ана Федотовна откривајући му да ће му карте тројка, седмица и кец добијати једна за другом. Сновиђење успјешно антиципира прве од те двије карте, али обрт настаје изневјеравањем пророчанства у случају треће карте умјесто које се појављује пикова дама, у којој Херман види покојну грофицу, чиме се указује на његово душевно стање. Када у наставку Пушкинов Херман описује тројку, седмицу и кец, не додјељује им својства која су им иманентна у постојећој култури, већ својства која говоре о његовом карактеру. „Тројка је цветала пред њим као велики дивни цвет, седмица му се привиђала као врата у готском стилу, а кец као голем паук“

(Шмид 1999: 33). Лотман ово доводи у везу са двојном природом карташке игре, с једне стране она

у себи има правила која укључују хијерархијски систем релативних вриједности појединачних карата и правила њихове компатибилности, која заједно формирају ситуације „побједи“ и „пораза“. Али у границама карташке игре, појединачне карте немају семантичку везу са денотацијама које леже изван карата. Када у Хермановој фрустрираној машти карте добију семантику која није у игри [...], онда је ово приписивање њима значења која немају у овом систему (Лотман 1975: 789).

Лотман даље подсјећа како у функционисању карата, као јединственог семиотичког механизма, два аспекта – игра и гатање, теже да се узајамно прожимају (Лотман 1975: 790). На двојној природи карташке игре „игра“ и Павић у *Последњој љубави у Цариграду*, о чему говори и у коментару уз ову књигу у збирци есеја *Роман као држава и други огледи*: „Наравно да читалац може некеме да покљони карте које иду уз књигу и да дело чита као сваки други роман. Додатну могућност гатања писац уствари поклања читаоцу“ (Павић 2005: 22).

Миодраг Павловић примјећује „да се преко коцке, као што то често бива, млади дошљак, инжењер, укључује у петроградско друштво, да је коцка заправо била акт посвећења у нову средину којој се Херман решио да припада“ (Павловић 1990: 99). Код Павића је читалац тај који ће „склопити своју књигу у целину као у партији домина или карата“ (Павић 2019: 19), а можда посезање за картама може представљати и пишчев акт посвећења у књижевност 21. вијека.

Употреба карата у Павићевој прози у вези је са концептом *ars combinatoria* о којем, поводом Павића, говори Сава Дамјанов у тексту „Постмодернизација фантастике код Павића“. У Дамјановљевом поимању

тај термин подразумева Павићев доживљај језичке уметности као делатности која је заснована на комбинаторичким могућностима, на могућностима комбинација које ће бити нове иако елементи који се комбинују не морају бити нови. Дакле, од постојећих елемената ствара се једна нова комбинаторичка игра! С друге стране, тај појам схватам и као нешто што доводи до једне синтезе, синтезе често разнородних текстуалних елемената, али синтезе која представља нову врсту јединства, јединства неких текстуалних фрагмената, који иначе могу бити разнородни или чак антитетички (Дамјанов 1994: 63).

На комбинаторичку игру, поводом *Хазарског речника*, скренуо је пажњу и сам писац, истакавши да „компјутерски стручњаци су израчунали да постоји око два и по милиона начина читања ове књиге“ (Павић 2005: 19). И за своје друге романе Павић бира жанровске одреднице које подразумевају варијантност, а

самим тим и могућност комбиновања. Такав је *Предео сликан чајем* гдје могућност различитих варијанти читања (водоравно, хоризонтално, уз могућност, у оба случаја, бирања поља од којег ће се кренути) обезбјеђује форма укрштених ријечи; такав је и *Уникат*, роман-делта са најмање сто крајева колико их је написао и посебно објавио Павић, с тим да број варијанти завршетака овог романа може ићи у бесконачност јер је и читаоцима остављена могућност и неисписане странице да сами заврше роман; варијантност, пак, *Звезданог плашта* долази из броја знакова Зодијака, па се и он може читати на онолико начина колико му допуштају правила комбиновања која су за тај роман предвиђена: „Читалац може да прочита само свој знак, само знакове оних, до којих му је стало, или пак оних других“ (Павић 2005: 23). Треба рећи да карташке нису једине игре надметања које играју Пушкинови и Павићеви јунаци. Ту су и двобоји код оба писца, а код Павића постоје и партије шаха, и то са мексичким и живим фигурама и приче с истоименим насловима.

Ана Вежбицка указује на низ особина које сачињавају концепт игре, такође и картања:

- (1) људска делатност; (2) трајност; (3) сврха: задовољство; (4) издвојеност из реалности (учесници мисле да се налазе у свету одвојеном од стварности); (5) тачно одређени циљ (учесницима је познато шта треба да постигну); (6) тачно одређена правила; (7) непредвиђени ток догађаја (Вежбицкая 1996: 212).

Примијетићемо да све особине којим се означава концепт игре, без изузетка, важе и за Павићеву прозу, а страст према игри јесте још једна особина која Павића доводи у везу са Пушкином. Лотман подсећа на Пушкиново признање Вулфу: „Страст према игри је најјача од свих страсти“ (Лотман 1975: 793), а Делић примјећује да разни дискурси у „Пиковој дами“ остају „у сфери игре, као неке могуће добитне карте у семантичком фараону текста“ (Делић 2000: 28). Милош Јоцић наглашава да у есеју „Гатање као компјутерска игра“ Милорад Павић „отворено и поетички свесно говори о лудолошком аспекту својих дела“ (Јоцић 2019: 201).

Павићева проза као видео игре од читалаца захтијева активност, ангажман, да буду сакреатори његовог свијета. То чини на начин што их позива да се опредјељују између различитих сегмената текста, да утврђују правилан редосљед читања.

Та књига, чини се, позива читаоца на неку врсту детекције, која треба да хаосу у који улазимо наметне неки ред. Она позива на домишљање, на успостављање веза које би помогле да нађемо рјешења за бројне мистерије које ова књига описује и које сама ствара (Радоњић 2014: 53).

Овакво схватање наративног текста блиско је оном које налазимо код Ека који, позивајући се на Борхеса, каже „шума је метафора за наративни текст, не само текст бајки, него било који наративни текст“ (Еко 2003: 12). И ту је наглашена активна улога читаоца:

шума је башта са стазама које се раздвајају. Чак и кад нема утабаних стаза у шуми, свако може да направи сопствену, одлучујући се да ли ће да крене лево или десно од одређеног дрвета и да код сваког следећег опет начини избор (Еко 2003: 13).

Сава Дамјанов Павићево дјело карактерише метафором лавиринта: „сплет замршених тајанствених путева од којих неки немају, а неки имају излаз – излаз који је, уколико се пронађе, херметичан и – блистав“ (Дамјанов 2012: 189).

Анализирајући *Хазарски речник* са становишта поезике културног памћења, Мустур запажа како

сугеришући читаоцу да и сам настави пројекат састављања *Хазарског речника* по свом редоследу и по сопственом науку, он (Павић) га заправо упућује на откривање онога што се у самом роману назива „треницима највише просветљености“, а што се изван мапе *Хазарског речника* може поистоветити са стварањем културних чинова, са освешћивањем и креирањем нових места сећања једне културе, тј. Културе (Мустур 2020: 287).

Мустур ће поезику културног сјећања довести у везу с поезиком енциклопедијске свеобухватности тако што ће примијетити да „поетика ‘енциклопедијск[е] свеобухватност[и]’ (Јерков 1996: 131) идеално подржава поезику културног памћења“ (Мустур 2020: 286). У томе је још једно заједничко својство Павића и Пушкина. Пишући о Пушкиновом *Евгенију Оњегину*, Павић примјећује: „Као у некој енциклопедији ту је захваћен читав руски живот двадесетих година прошлог века“ (Павић 1963: 21). Још је Г. А. Гуковски примијетио да:

*Евгеније Оњегин* читаоцима доноси читаве серије појава из свакодневног живота, детаље који сликају морал, моду, петроградску племићку интелигенцију с почетка XIX века, високо друштво, московски живот различитих друштвених слојева, село и провинцијске градове, писце, руска и европска књижевна струјања, актуелне полемике, дискусије о филозофији и историји, популарну литературу, слике привреде и социјалне политике, норме феудалног друштва, игре од мазурке до валцера, игре сеоске, пића и кулинарске производе, путеве и кочије, свакодневне разговоре, актуелне шале и политичке догађаје, двобоје, балове, шетње, билијар, ресторане, и гусана који хода по првом леду, и генерала који се загледао у провинцијалку [...] (Раловић 2016: 113).

Петар Милошевић пише да

енциклопедија је плод оних времена када је човек своје целокупно знање замишљао као органски систем с неким коначним смислом и циљем, па је веровао да се елементи тог система могу сакупити и систематизовати у тематском и абecedном зборнику (Милошевић 2010: 127).

Код Пушкина енциклопедија има коначан смисао и циљ јер, како примјећује Павић, ту су

сви друштвени слојеви, од највиших племићких кругова до сељачког сталежа; типичне судбине и типични ликови руског друштва оног времена, од високо образованог интелектуалца до крепосне дадиље. Али роман није сведочанство само о материјалном свету свог времена. *Евгеније Оњегин* је огледало васпитања, лектире, политичких и културних стремљења, типичних за човека оног доба. И то не човека само једног друштвеног положаја; у роману је дат пресек различитих интелектуалних склоности; од људи чије је образовање ишло преко класичног песништва, преко Гетеа, Канта и енглеских економиста XVIII века, до људи који задовољавају духовне потребе кроз фолклор, гатања и бајке (Павић 1963: 21).

Сличну тенденцију ћемо затећи и у Павићевом дјелу, с том разликом да полиперспективност у *Хазарском речнику* радије тежи да пољуља вјеру да се „елементи тог система могу сакупити и систематизовати у тематском и абecedном зборнику“, него да је оснажи. Павићев приповједач жели да читалац буде „срећни проналазач“ којем ће „припасти све везе између имена овог речника. Остало је за остале“ (Павић 2019: 19). Тако је, за разлику од Пушкинове енциклопедије руског живота двадесетих година 19. вијека, која се, може означити својством коначности, Павићева о хазарском питању потенцијално бесконачна. А тако је и са осталим Павићевим дјелима. Код њега је то у вези са поступком пермутације карактеристичним за постмодерне писце. „И метафорски и метонимијски начин приповиједања садржи одабир; при одабирању нешто морамо изоставити. Постмодернистички се писци често покушавају одупријети том закону тако да у исти текст уклопе приповједачке токове који се међусобно искључују“ (Лоц 1988: 273). То је случај и са хришћанским, исламским и хебрејским изворима о хазарском питању.

Павић не тежи да укине принцип селекције само на нивоу писања, чини то и на нивоу читања, жели да његово дјело буде читано свим могућим редосљедима. Природа Пушкинове и Павићеве свеобухватности различита је, а те разлике су, превасходно, у вези са духом епоха у којима два писца стварају и у чијем стварању и сами учествују. Пушкин у свом роману у стиховима, али и у другим прозама, подиже споменик руској култури сопственог времена,



истовремено је стварајући. Павић са сопственом културом чини то исто у свом роману, али о њој говорећи посредно, кроз писање о хазарском питању. Истовремено, он ствара и хазарску културу.

Павић је у Пушкиновом дјелу могао да нађе велики број подстицаја и инспирација који ће његово књижевно дјело учинити једним од најпрепознатљивијих у српској и свјетској књижевности двадесетог вијека. Пикова дама је, у Павићевом случају, имала милости и учинила га побједником у игри књижевног фараона.

### ИЗВОРИ

- Павић, М. (2014). *Последња љубав у Цариграду – Уникат*. Београд: Вулкан издаваштво.
- Павић, М. (2019). *Хазарски речник : роман лексикон у 100.000 речи : мушки примерак*. Београд – Подгорица: Космос издаваштво – Нова књига.
- Павић, М. (2022). *Све приче*. Београд: Вулкан издаваштво.
- Пушкин, А. С. (1967). *Пикова дама (и друге приче)*. Београд: Југославија.
- Пушкин, А. С. (2020). *Евгеније Оњегин*. Београд: Лагуна.

### ЛИТЕРАТУРА

- Вежбицкая, А. (1996). *Язык. Культура. Познание*. Москва: Русские словари.
- Дамјанов, С. (1994). Постмодернизација фантастике код Павића. У Вукашиновић, В. (уред.), *Зборник излагања са Деветих књижевних сусрета „Савремена српска проза“* (стр. 63–69). Трстеник – Београд: Народни универзитет – ТИЛТ – Металограф – Сфаирос.
- Дамјанов, С. (2012). Павићев лавиринт. *Шта то беше српска постмодерна?* (стр. 189–192). Београд: Службени гласник.
- Делић, Ј. (2000). Неодољива намигуша с бодежом. *Политика*, 26.2.2000, 28.
- Еко, У. (2003). *Шест шетњи кроз наративне шуме*. Београд: Народња књига – Алфа.
- Јоцић, М. (2019). Шта је играо Павић? : о лудолошко-наративним аспектима видео-игара авантуристичког жанра кроз читање Милорада Павића. *Књижевна историја*, 51(168), 199–218.
- Лотман, Ю. М. (1975). *‘Пикова дама’ и тема карт и карточной игри в русской литературе начала XIX века*. Москва: Фундаментальная электронная библиотека „Русская литература и фольклор“. Преузето 17.7.2023, са <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/lotman/lot/lot-786-.htm>
- Лоц, Д. (1988). *Начини модерног писања : метафора, метонимија и типологија модерне књижевности*. Загреб: Глобус – Стварност.

- Марићевић Балаћ, Ј. (2016). *Барок у белетристичком опусу Милорада Павића*. Нови Сад: Филозофски факултет. Преузето 17.7.2023, са <http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/id/46229/Disertacija6436.pdf>
- Милошевић, П. (2010). О трик-роману – есеј и белешке. У Дамјанов, С. (прир.), *Павићеви палимпсести : зборник радова* (стр. 125–138). Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина.
- Мустур, М. (2020). Између историје и метафизике – лексиконска форма Хазарског речника и културно памћење. У Сувајџић, Б. (уред.), *Научни састанак слависта у Вукове дане. Књ. 49/2. Лексикографско-енциклопедијска парадигма у српској прози ; Савина Српска архиепископија (1219–2019) – осам векова развоја српске писмености и духовности* (стр. 279–288). Београд: Филолошки факултет, Међународни славистички центар.
- Ненин, М. (2013). Химна пријатељству или необична прећуткивања : писма Милорада Павића Боривоју Маринковићу. *Летопис Матице српске*, 189(492-4), 530–545.
- Олах, К. (2012). *Књига-бог – (Постмодерна) духовност у Хазарском речнику Милорада Павића*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Павић, М. (1963). Предговор. У Пушкин, А. С. *Драме : Поеме : Песме* (стр. 7–38). Београд: Просвета.
- Павић, М. (1976). *Језичко памћење и песнички облик*. Нови Сад: Матица српска.
- Павић, М. (1991). *Хазари, или обнова византијског романа : разговори са Милорадом Павићем*. Београд: БИГЗ.
- Павић, М. (2005). *Роман као држава и други огледи*. Београд: Плато.
- Павловић, М. (1990). Херман и стара грофица. Пушкин: Пикова дама. *Читање замишљеног* (стр. 99–102). Нови Сад: Братство-јединство.
- Радоњић, Г. (2014). Метафизичка детекција у „Хазарском речнику“. *Летопис Матице српске*, 190(494-1/2), 53–60.
- Раловић, И. М. (2016). Спољашња и унутрашња хронологија: два аспекта времена у Пушкиновом Евгенију Оњегину. У Димитријевић, Б. & Ђигић, Г. (уред.), *Савремена наука о језику и књижевности : тематски зборник радова* (стр. 101–114). Ниш: Филозофски факултет.
- Татаренко, А. (2008). Роман укрштених судбина и традиција (Последња љубав у Цариграду Милорада Павића). *Место сусрета : огледи о српској прози* (стр. 75–84). Београд: Српски ПЕН центар.
- Шмид, В. (1999). *Поетско читање Пушкинове прозе : Белкинове приче*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Bojan R. Rajević

PAVIC AND PUSHKIN: ASPECTS OF POETIC SIMILARITIES

*Summary*

This work is based on several circumstances that connect the creative works of the writers Milorad Pavic and Alexander Sergeyevich Pushkin. Pavic was a translator of Pushkin, an editor of his works and wrote essays about him, as well as prefaces to his books; Pushkin himself appears as a protagonist in Pavic's prose, together with the people from his surroundings, including his African great-grandfather and the characters from Pushkin's works simultaneously exist in Pavic's world. Pavic's obsession with Pushkin was, in addition, reflected in the very structure of his prose; therefore numerous poetic kinships with the Russian writer can be seen in the works of Pavic. This paper analyzes similarities through different aspects, namely: the relationship with the genre, the relationship with the reader, the relationship with the text, the relationship between reality and fiction, attitudes towards games, dice, cards, playing cards, divination and encyclopedicity.

*Key words:* Pavic, Pushkin, encyclopedicity, reality, fiction, reader, game



Анжела В. Прохорова  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
anzela.prohorova@ff.uns.ac.rs

УДК: 811.161.1'371  
811.161.1'367.62  
doi: 10.19090/zjik.2023.117-128  
оригинални научни рад

## **ИРАЦИОНАЛНОСТ У РУСКОЈ ЈЕЗИЧКОЈ СЛИЦИ СВЕТА**

(на примеру лексема *осенить* и *озарить*)

*САЖЕТАК:* Рад разматра ирационалност као једну од изражених црта руског националног карактера на примеру глагола *осенить* и *озарить*. Дате лексеме одражавају процес у којем логика и закључивање нису елемент разумевања, већ се знање на неки начин „спушта“ у људску свест. Интересовало нас је како се ове лексеме понашају у различитим контекстима, у којим врстама конструкција се појављују и које су основне разлике у њиховој семантици. На истраживање нас је, с једне стране, подстакла неодређеност процеса ирационалног разумевања који се не може тачно лоцирати, за разлику од рационалног разумевања, за које је јасно да се одиграва у уму; али са друге стране, привукла нас је и унутрашња форма ових глагола која указује на потпуно супротну семантику, иако они у руском језику функционишу као синоними. Резултати анализе показују разлике у семантици и говоре о томе да се ирационално разумевање не може тачно лоцирати, иако донекле можемо имати јасну представу о извору информација на основу метафора које су у основи датих глагола.

*Кључне речи:* ирационална спознаја, руски национални карактер, језичка слика света, *осенить*, *озарить*

**1. Појам ирационалног.** „Под ирационалним подразумевамо све оно што превазилази границе ума. То је нелогички и неинтелектуални начин мишљења, који је супротстављен рационалном“ (Иљичев и др. 1983: 225).

О ирационалности као израженом својству руског националног карактера су говорили многи аутори. Међу њима су филозофи, социолози, културолози, лингвисти и други: В. В. Кортунув, И. В. Кондаков, А. В. Лубски, Ј. Г. Шемјакин, Н. Берђајев, Н. Лоски, А. Вјежбицка и др. Ирационалност се испољава кроз различите форме колективног несвесног, кроз менталитет, културне стереотипе и кроз језик. Нас је интересовало како се ово својство манифестује у језику. За анализу смо одабрали два семантички веома блиска глагола, који функционишу као синоними, са веома суптилним разликама у значењу – *осенить* и *озарить*. Дати глаголи су нам били интересантни због њихове семантичке блискости, али и због унутрашње форме, која упућује на потпуно супротна значења. Желели смо да истражимо сличности и разлике у употреби датих глагола.

Већина научника која истражује руски национални карактер истиче супротстављеност „западног“ и „источног“ погледа на свет. „Западни“, или западноевропски, описује се као рационалан и научно заснован, а „источни“ као ирационалан и у великој мери мистички.

Запад карактерише истицање рационалног начела у човеку, док је Исток више склон опажању ограничења и несавршености унутар самог човека и неповерљив је према логичком мишљењу (Вежбицкая 1996: 36).

Због свог специфичног географског положаја на два континента, између Истока и Запада, Русија је попримила елементе оба погледа на свет. Према Шемјакину,

у основи западне цивилизације је прометејски културни архетип који за своју основну вредност има рационализам и индивидуализам, док Руси припадају тзв. јовановском или месијанском типу (Шемякин 2008 : 133–34).

Јовановски архетип поставља веома јасну границу између добра и зла и у сталној је потрази за апсолутним Добром. За њега су земаљске (материјалне) вредности пролазне и не представљају основни покретачки принцип. Овај архетип осећа као своје призивање да на земљи заведе божански ред и да све манифестације овоземаљског испуни хармонијом коју осећа у себи. За разлику од њега, прометејски архетип види свет као неуређени хаос и своје призивање осећа у томе да га уреди. Он је активни херој, жељан власти. Ова два архетипа се разликују по начину размишљања. Прометејски архетип је оријентисан на конкретни резултат своје активности, а јовановски (месијански) је више пасиван и усмерен на контемплацију и потрагу за вишим вредностима (Лубский 1998: 164–165).

Многи аутори као узрок присуства ирационализма у руском националном карактеру виде утицај источњачких религија и филозофија, али неки од њих сматрају да узрок лежи у самом православљу. Према мишљењу Лубског, „управо је православље, заједно са претходном паганском културом, довело до формирања месијанског типа личности“ (Лубский 2008: 442).

Руски религијски филозофи, као што су Н. Берђајев, Ј. Грубецки, В. Розанов, Н. Лоски и многи други, узроке руског ирационализма су такође тражили у религији. Кортунов то објашњава на следећи начин:

Пошто се истина не може спознати рационално, човеку остаје интуиција помоћу које спознаје онај „ирационални остатак“ који уму није доступан. Сама православна религија је тесно повезана са мистичким искуством и, на пример,

управо у православљу проналазимо тумачење срца као „другог ума“, што је већ домен гностицизма и надинтелектуалне перцепције (Кортунов 1998: 68).

**2. Методолошки оквир.** Дато истраживање се врши у оквиру когнитивне семантике, која је једна од централних области когнитивне лингвистике.

Когнитивна семантика представља теорију значења која обухвата више нивоа спознаје, а значење језичких јединица посматра и тумачи не само у оквирима језичког знања, већ у контексту свих знања и искустава доступних човеку (Болдырев 2014: 33).

Према Болдирјеву, постојале су две етапе развоја когнитивизма:

рана етапа, заснована на логичком и објективном принципу, и каснија, савременија етапа, која је заснована на личном искуству и субјективном принципу. Друга етапа се назива експеријенцијалном (Болдырев 2014: 34).

Датог приступа се и ми придржавамо у нашем раду, па ћемо укратко објаснити његове теоријске поставке.

Код експеријенцијалног приступа узима се у обзир не само објективни, теоријски начин спознаје, већ и субјективни, заснован на индивидуалном искуству. Овај принцип нам омогућава да дубље уђемо у само значење и да тамо откријемо опште представе и знања о свету која су похрањена у језику и која се употребом језика активирају. Ово нарочито долази до изражаја при анализи пренесених значења, посебно метафора, које нису засноване на логичким и објективним карактеристикама предмета. „Овакав начин преноса знања о појединим предметима посебно је значајан за разумевање апстрактних концепата, као што су, на пример, емоције“ (Болдырев 2014: 36).

У сваком језику постоје „ненаучни“ и „нелогички“ појмови који описују човекове акције, осећања и мисли. Посебно су интересантне тзв. „наивне“ представе о нашем унутрашњем свету које су „резултат интроспекције десетине генерација уназад и које су у основи језичке слике света, карактеристичне за одређени народ“ (Апресјан 1995: 351).

У руском језику је лексика помоћу које се описују мисаони процеси веома богата и разнолика. На пример, у неким ситуацијама се може употребити глагол *понять*, који је стилистички неутралан. У неким другим ситуацијама, на пример, у пословном и научном стилу, употребљава се књишки маркирана предлошко-падежна конструкција са глаголом кретања *прийти к выводу*; или, пак, у разговорном стилу се може употребити безлична конструкција *меня озарило/осенило*, или конструкција *я почувствовал нутром*. У последња два примера реч је о лексички ирационалног разумевања.

Ирационално разумевање, презентовано глаголима *осенить* и *озарить* је на граници различитих сфера унутрашњег света човека и може бити блиско и другим менталним предикатима, нарочито онима који указују на знање, веру и сећање, али се граничи и са компонентама из сасвим других система – са доживљајем, жељом и осећајем. Према Јомдину, глаголи *осенить* и *озарить* су основни представници низа лексема које се односе на ирационално разумевање, а таквих лексема, према његовим истраживањима, има око 30 у руском језику. Разматрани глаголи представљају кључне предикате у сфери ирационалног разумевања и супротстављени су глаголу *понимать* као представнику рационалног разумевања (Јомдин 2002: 16).

Корпус на којем је вршено истраживање чине примери са компонентом *осенить* и *озарить* ексцерпирани из Националног корпуса руског језика (НКРЛЯ).

3. Глагол *осенить*. В. В. Виноградов о пореклу речи *осенить* каже следеће:

*Осенить* потиче од црквенословенског глагола *осенить*, који је дериват старословенског *сѣнь*. У споменицима староруске писмености овај глагол је имао следећа значења: 1. *Покрити сенком, затамнити*; 2. У пренесеном значењу: *спустити се, лећи, покрити сенком*; 3. *Сакрити, заштитити, оградити*. У овом значењу је глагол *осенить* био познат све до краја 18. и почетка 19. века, а онда је прешао у високи стил руског књижевног језика и остала су само два значења: 1. *засењивати, штитити од сунца* и 2. *ограђивати, благосиљати, правити руком или свећама крст*. Ова значења су забележена и у речнику из 1847. године. Међутим, у овом речнику није забележена индивидуална поетска употреба овог глагола која је постала актуелна негде између друге половине 18. и почетка 19. века, а односи се на поетско надахнуће, мисао или досетку. Ово ново значење је настало на основу познатог значења *оградити, заштитити неочекиваном чудесном појавом* и може се наћи у фразеологизмима тог времена (Виноградов 1999, пара. 7–9).

Из датог описа заправо није у потпуности јасно како је глагол *осенить* добио значење *надахнути, пасти на памет, открити се, у смислу постати јасним*.

Јомдин сматра да је у основи овог глагола метафора светлости:

Унутрашња форма глагола *осенить* је повезана са светлошћу преко праиндоевропског *\*(s)k'āi-* које је у различитим језицима дало различита значења: *chāuā* (*сенка*) у старом индијском, *skeinan* (*сијати, светлети*) у готском, *shine* (*сијати*) у енглеском итд. Тако је лексема *осенить*, упркос каснијој



унутрашњој форми, која указује на супротно, ипак сачувала у својој етимологији елемент светлости (Иомдин 2002: 14).

Савремена значења лексеме *осенишь* су следећа: 1. Засенити (*покрыть собой, своей тенью; затенить*); 2. Изненада се појавити (*внезапно появиться, возникнуть* (о мысли, догадке)); пасти на памет (*прийти на ум кому-л.*) (МАС 1999: 645).

Нас је интересовало друго значење, јер се односи на процес ирационалне спознаје. Покушаћемо на основу анализе примера да уђемо дубље у значење овог глагола и, можда ћемо открити његово порекло.

3.1 Примери са глаголом *осенишь* се могу поделити у две групе. У првој групи су безличне конструкције типа *меня осенило*. На пример: **Меня сразу осенило**: *если ничего не изменится, они, эти продавцы джинсов, будут скоро нами командовать [...]* (Алексиевич 2013, НКРЯ).

У примерима се често наглашава неочекиваност процеса различитим лексичким и граматичким средствима. На пример, а) конструкцијама типа: *и тут меня осенило, меня как осенило*. На пример: **Вот тогда меня как осенило**: *вот какую мне надо!* (Домбровский 1978, НКРЯ) б) поређењем: **Подобно молнии [...]** **его осенило** (Барскова 2010, НКРЯ); в) прилозима: *вдруг, сразу, неожиданно, внезапно* итд. На пример: *Давно мечтавшую о свободе хрюшку, глядящую сквозь узкие, с красными радужками и белесыми ресницами щелочки на свою маленькую хозяйку, неожиданно осенило*: *«Сейчас или никогда!»* (Брейтман 2019, НКРЯ).

Безлична конструкција *меня осенило* је веома индикативна за руски језик. Може се рећи да она самом својом синтаксичком формом указује на ирационалност спознаје. Према Вјежбицкој, у руском језику су веома фреквентне реченице овог типа, које су без субјекта и са глаголом у безличном облику средњег рода. То су конструкције типа *Его переехало трамваем; Его убило молнией* итд. У датим конструкцијама „непосредан узрок догађаја је представљен као да се ради о упливу неке непознате силе. Одуство субјекта заправо говори да је прави узрок догађаја непознат“ (Вежбицкая 1996: 73).

Поједини истраживачи, међу којима је и Ј. Степанов, сматрају да безличне конструкције воде порекло још од индоевропских језика у којима су постојале архаичне форме које су указивале на неиздиференцираност спољашњег света и унутрашњег света човека. Степанов у вези са тим каже:

Пред нама је човеков унутрашњи свет, који се доживљава у категоријама и формама спољашњег света. То још увек није свет логике и мисли, већ некаквих спољашњих сила, које утичу на стање духа и емоција (Степанов 2004 : 220).

У датом кључу би се могла тумачити ирационалност присутна у конструкцијама овог типа.

Богатство и разноврсност безличних конструкција поменутог типа сведочи о томе да руски језик одражава и подстиче специфичну перцепцију стварности у којој су догађаји изван људске контроле. Другим речима,

ове конструкције одражавају слику света у којој је свет око нас и у нама у великој мери загонетан и као да га покрећу тајанствене и необјашњиве силе (Вежбицкая 1996: 76).

Истраживања Н. К. Рјабцеве дала су сличне резултате као и истраживања А. Вјежбицке. Рјабцева такође истиче употребу безличних и бесубјекатских конструкција као показатељ специфичног доживљаја света у руској језичкој слици света. Наиме, ове конструкције „као да говоре да су у руској језичкој слици света спољашње силе, којима је човек изложен, изван његове контроле. Човек их види као натприродне и тајанствене појаве“ (Рјабцева 2005: 92).

Са особином ирационалности тесно је повезана особина коју А. Вјежбицка назива „неагентивност“. Ова особина говори о томе да се „поједина људска стања доживљавају неовисно од воље говорника“ (Вежбицкая 1996: 5559).

Дакле конструкцију *меня осенило* можемо разматрати у следећем кључу: некаква спољашња сила неовисно о вољи и контроли говорника утиче на процес спознаје. Та сила најчешће делује изненада, може да покрене рационалне процесе у уму, али и ирационалне процесе који се у људском телу не могу тачно лоцирати, будући да се ради о сили која се не може емпиријски квалификовати.

3.2. У другој групи примера се не употребљава безличан облик глагола, већ постоји конкретан извор спознаје. То су конструкције типа *меня осенила мысль, идея, догадка, вопрос, вдохновение, прозрение*. На пример: *Вдруг дерзкая мысль осенила его, и недогнущей рукой он вывел в поисковике имя и фамилию чиновного человека* (Пищикова 2008, НКРЯ). У датим примерима најфреквентнији извор спознаје су *мисао* и *идеја*. На основу примера, и мисао и идеја имају следеће особине: *гениальная, дерзкая, дикая, простая*. Дакле, то су узвишене, изненадне, иновативне, једноставне и, понекад, генијалне мисли.

Поред мисли и идеје, извор спознаје је нешто ређе *догадка, вдохновение, прозрение*. На пример: *Но тут вдруг какое-то вдохновение осенило меня, я схватил мешок и сказал [...]* (Домбровский 1964, НКРЯ).

3.3. Мање фреквентне су пасивне конструкције типа *осененный чем-либо*. На пример: *Хотя потом, подумал он, внезапно осененный этой мыслью – вся эта научная жизнь, статьи, верная служба в Академии, устроиться в которую удалось с таким трудом, тоже закончились кризисом!* (Кучерская 2012, НКРЯ).

Значење глаголског придева *осененный* функционише по истом принципу као и код глагола: извор је мисао, досетка и слично, и процес се дешава изненада, на шта указују прилози *вдруг*, *внезапно* и сл.

3.4. Према подацима из речника, синоними за глагол *осенить* су следећи: *мелькнуть*, *промелькнуть*, *блеснуть*, *озарить*, *пронзить* (Александрова 2001: 296). Ако обратимо пажњу на семантику синонима, видећемо да велика већина (заправо сви, осим *пронзить*) представљају метафоре светлости. Неизбежно се поставља питање како је могуће да је глагол *осенить*, у чијој је унутрашњој форми *засена*, *сенка*, *защита*, синонимичан глаголима који у својој етимологији имају супротан елемент – светлост?

4. Глагол *озарить*. Порекло глагола *озарить* је од староруске именице *зара* (*заря* у савременом руском језику). Ова именица је настала од старословенског *зърѣти* што значи *гледати*, *видети* (Крылов 2005: 146).

Према речнику МАС, *озарять* значи следеће: 1. Осветлити (*осветить*), оживети, огрејати, испунити одређеним осећањем или расположењем (*оживить*, *согреть*, *пронизать* *каким-л. чувством, настроением*). 2. У пренесеном значењу: изненада пасти на памет (*неожиданно прийти на ум, прояснить чье-л. сознание*) (МАС 1999: 601).

4.1 Највећи број примера садржи глагол у безличном облику трећег лица јединице: *Меня озарило*. У оквиру дате групе примера издвајају се мање подгрупе које указују на: а) **неочекиваност процеса**. Најчешће се у овим случајевима срећу прилози *в секунду*, *внезапно*, *неожиданно*, *вдруг*, *в один миг*, *в это мгновение* итд. На пример: *По словам Головы, его озарило в один миг (это было в 2005 году), и ему сразу же стало понятно, что надо бежать из коллектива* (Зайцев 2017, НКРЯ); б) **Процес се наводи као поређење и има улогу интензификације** (употребљавају се речи *точно*, *словно*, *как будто*, *как бы*). На пример: *Его словно озарило, и в этом озарении он за доли секунды успел пережить сначала страшный испуг из-за того, что едва не совершил роковую ошибку, а следом за ним – колоссальное облегчение от того, что ошибка не была совершена* (Геласимов 2009, НКРЯ); [...] *и тут как будто молнией все озарило изнутри: ведь дочка у нее осталась, ведь одна, без никого* (С. А. Самсонов (2008–2009), НКРЯ); *Меня вдруг точно озарило. Я вспомнил дурацкий вопрос Лиходеевой: есть ли у меня шуба?* (М. Е. Салтыков-Щедрин, Благонамеренные речи (1872–1876), НКРЯ).

4.2 **Процес се пореди са неком другом појавом**. На пример: а) **поређење са муњом**: *озарило молнией/точно молнией, как молния, как вспышкой молнии*; б) **са светлошћу**: *озарило точно светом, светом истины*; в) **поређење са ударом**:

озарило как будто ударило в сердце. г) са **натприродном силом**: как будто свыше озарило. На пример: *И вдруг – точно молнией озарило Ольгу: а узелок-то?* (Амфитеатров 1898, НКРЯ). У датим примерима присутна је компонента изненадности, када се спознаја дешава изненада, а поређење сликовито описује како информација проналази пут од несвесног ка свесном.

**4.3 Извор процеса је надахнуће, знање, решење, разумевање** и сл. а) *озарило вдохновение, убеждение, сознание, наитие, решение, прозрение, понимание* итд. На пример: *И вдруг генерала, который был учителем каллиграфии, озарило вдохновение...* (М. Е. Салтыков-Щедрин 1869–1886, НКРЯ).

**4.4 Процеси теку упоредо и налазе се у узрочно-последичној вези.** На пример: *озарило и в сердце кольнуло; озарило, мелькнуло догадкой, озарило и зажго его; озарило и открылось; озарило и я поняла; озарило, снизошло; озарило, осенило, явилось свыше; когда озарило чуть не сошел с ума.* На пример: *Меня вдруг что-то как будто и озарило, и в сердце кольнуло [...]* (Тургенев 1883, НКРЯ).

**5. Метафора светлости.** У основи глагола *озарить* налази се метафора светлости. Ако узмемо у обзир тумачење унутрашње форме Јомдина, ова метафора је и у основи глагола *осенить*. О метафори светлости Јомдин каже следеће:

Идеја светлости је веома важна у концептуализацији разумевања. Управо је ова идеја у основи значења речи које се односе на разумевање: *осветить, просветить, пролить свет, просветлить, просветление, высветить, свет истины, свет знаний, свет веры, светлый ум, ясная голова.* Са друге стране, код Руса се одсуство разумевања и знања асоцира са тамом. Одатле је пренесено значење речи *тёмный* – неразумљив, непросвећен и онај који не жели да разуме. У руској језичкој слици света тама (*тьма*) рађа хаос у којем се чињенице губе и постају недоступне нашем разумевању (Июмдин 1999: 72).

Метафора светлости се јавља и у другим језицима када је процес разумевања у питању. На пример, у српском језику постоје слична значења: *осветлити, расветлити, пролити светлост, просветлити, просветљење, светлост истине, светлост знања (вере).* Међутим, у српском језику, на пример, није актуелна метафора *светао ум* и *светла глава*. Уместо ње користе се конструкције *јасан ум* и метафора воде – *бистар ум, бистра глава, бистре мисли.*

**6. Закључак.** Анализа је показала да је највећи број примера са лексемом *осенить* у оквиру безличних конструкција типа *Меня осенило*. У таквим примерима се различитим лексичким средствима веома често наглашава

неочекиваност процеса спознаје. Безличне конструкције овог типа су веома индикативне, јер указују на „неагентивност“ као једну од особина руског језика на коју је скренула пажњу А. Вежбицка. Поред глагола који указује на ирационалност спознаје, сам облик безличне конструкције у којој одсуствује вршилац радње, такође упућује на ирационалност. Радња се врши сама од себе, као да је под утицајем неке „више“ силе. Извор спознаје је непознат и сам „орган“ спознаје се не може тачно лоцирати у људском телу.

Нешто је мање примера са личним конструкцијама, у којима постоји конкретан извор спознаје (најчешће је то *мисао, идеја, досетка, питање, надахнуће* итд.).

Употребљавају се и пасивне конструкције са глаголским придевом *осененный*, при чему значење функционише као и код глагола: извор спознаје је *мисао, досетка* и сл.

Интересантно је да унутрашња форма глагола *осенить*, са једне стране, указује на *засену, сенку, таму*, а са друге стране, старије значење указује на светлост. Везу са светлошћу додатно поткрепљују синоними глагола *осенить* који такође садрже компоненту светлости: *озарить, озарять, просиять, осиять, блистать, блеснуть, сверкнуть, пронзить, проблеснуть* итд.

Примери са лексемом *озарить* се такође најчешће срећу у оквиру безличних конструкција. И у овим примерима је присутан елемент неочекиваности.

У личним конструкцијама са глаголом *озарить* сам процес се понекад пореди са другом појавом (са *муњом, светлошћу* или *натприродном силом*), чиме се наглашава ирационалност спознаје. У овим конструкцијама присутан је извор спознаје и то је најчешће *надахнуће, знање, решење, разумевање* и сл.

Када је реч о глаголу *озарить*, у контекстуалним реализацијама примећено је да постоје случајеви у којима се паралелно одвија неки други физички процес (на пр. *озарило и кољнуло в сердце; озарило и зажгло его*). Ови процеси су веома блиски емоционалним стањима и понекад су веома интензивни (на пример, *Когда озарило, чуть не сошел с ума*).

Ако упоредимо употребу ове две лексеме, примећујемо да *осенить* описује потрагу за решењем неког конкретног проблема и изненадну појаву тог решења. У случају *озарить* добијено решење има општи карактер и није нужно везано за неку конкретну ситуацију. Глагол *осенить* се чешће употребљава при опису конкретних свакодневних ситуација, за разлику од глагола *озарить* који је фреквентнији при опису значајних догађаја, када дато значење може да утиче на живот учесника говорне ситуације.

Извори процеса могу бити исти за оба глагола: *озарило/осенило* *вдохновение, прозрение*, али на основу примера се може закључити да се као извор уз глагол *осенить* чешће употребљавају именице *мысль* и *идея*, а уз глагол *озарить* се употребљавају именице *свет, решение, знание, понимание*. Интересантна су поређења процеса са муњом, која су заједничка за оба глагола. Посебно бисмо издвојили примере *Озарило, и в сердце кољнуло* и *Озарило, как будто ударило в сердце*. Ови примери су интересантни због повезаности процеса спознаје и физичке реакције која се јасно лоцира у срцу (*кољнуло/ударило в сердце*). На основу овог примера могло би се претпоставити да је процес на који указује глагол *озарить* близак процесима који се одвијају у људском срцу или, у сваком случају, има способност утицаја на њих.

На крају бисмо посебно указали на метафору светлости која је присутна код оба глагола. Ова метафора се појављује и код других глагола спознаје које нисмо анализирали у овом раду, али смо их помињали као синониме разматраних лексема. У руском језику је веома јасно присутна супротстављеност светлости и таме као метафора које се односе на знање и незнање, односно присуство и одсуство информације.

## ИЗВОРИ

- Александрова, З. Е. (2001). Словарь синонимов русского языка : практический справочник : около 11 000 синонимических рядов. Москва: „Русский Язык“.
- Виноградов, В. В. (1999). *История слов : около 1500 слов и выражений и более 5000 слов, с ними связанных*. Москва: Российская академия наук. Преузето 24.05.2023, са <https://www.sinykova.ru/library/vinogradov-istorija-slov/>
- Ильичев, Л. Ф., Федосеев, П. Н., Ковалев С. М., & Панов, В.Г. (под ред.) (1983). *Философский энциклопедический словарь*. Москва: „Советская энциклопедия“.
- Ковтун, Л. С., & Шмелева, И. Н. (редакторы тома) (1959). *Словарь современного русского литературного языка, Т8*. Москва, Ленинград: Академия наук СССР.
- Крылов, Г. А. (2005). *Этимологический словарь русского языка*. СПб.: ООО „Полиграфсервис“.
- Национальный корпус русского языка*. 2003–2023. Преузето 24.05.2023, са <https://ruscorpora.ru/>
- Словарь русского языка в 4-х томах* (МАС). (1999). Москва: „Русский язык“; Полиграфресурсы. Преузето 24.05.2023, са <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp>

## ЛИТЕРАТУРА

- Апресян, Ю. Д. (1995). *Интегральное описание языка и системная лексикография. Избранные труды том 2*. Москва: „Языки Славянской Культуры“.
- Болдырев, Н. Н. (2014). *Когнитивная семантика. Введение в когнитивную лингвистику: курс лекций*. Тамбов: Издательский дом ТГУ имени Г. Р. Державина.
- Вежбицкая, А. (1996). *Язык. Культура. Познание*. Москва: „Русские словари“.
- Иомдин, Б. Л. (1999). Семантика глаголов иррационального понимания. *Вопросы языкознания*, 4, 71–90.
- Иомдин, Б. Л. (2002). *Лексика иррационального понимания. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*. Москва: РАН, Институт русского языка имени В. В. Виноградова.
- Кортунов, В. В. (1998). *За пределами рационального*. Москва: Изд. центр науч. и учеб. прогр.
- Лубский, А. В. (Отв. редактор.) (1998) *Древняя Русь и Московское государство. У истоков Российской цивилизации. Учебное пособие*. Ростов-на-Дону: Издательство „НМЦ Логос“.
- Лубский, А. В. (2008). *Географическая среда и культурный архетип. Культурология*. Ростов-на-Дону: „Феникс“.
- Рябцева, Н. К. (2005). *Язык и естественный интеллект*. Москва: „Academia“.
- Степанов, Ю. (2004). *Константы: словарь русской культуры*. Москва: „Академический Проект“.
- Шемякин, Я. Г. (2008). Россия в западном восприятии (специфика образов «пограничных» цивилизаций). *Общественные науки и современность*, 1, 133–144.

Anžela V. Prohorova

## IRRATIONALITY IN THE RUSSIAN LINGUISTIC IMAGE OF THE WORLD

(in the example of the lexemes *осенить* and *озарить*)

*Summary*

This paper deals with the problems of irrationality in the Russian linguistic image of the world. Irrationality is a pronounced feature of the Russian national character that manifests itself in different spheres of life, including language. We have analyzed this feature using the examples of the words *осенить* and *озарить*. Also, we analyzed the constructions with these words. These two lexemes in the Russian language function as synonyms, despite the internal form that points to different and even opposing semantics. We were interested, on the one hand, in describing and comparing the processes of irrational understanding based on the analysis of the examples with these words and determining the characteristics of this process, and on the other

hand, in trying to locate irrational understanding in the human body. What the research results have shown is that irrational understanding is related to the light and processes that take place in the human heart and that these processes are very close to emotional states. The verb *осенить* describes the search for a solution to a specific problem and the sudden appearance of that solution. When it comes to the verb *озарить*, the solution obtained has a general character and is not necessarily related to a specific situation.

*Key words:* irrational cognition, Russian national character, linguistic image of the world, *осенить, озарить*



Марија С. Цветићанин  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
cveticaninmarija435@gmail.com

УДК: 821.163.41.09 Rajić J.  
doi: 10.19090/zjik.2023.129-141  
оригинални научни рад

## **БАРОКНИ ЕП КАО ФАНТАСТИЧНИ РОМАН *БОЈ ЗМАЈА СА ОРЛОВИ* ЈОВАНА РАЈИЋА<sup>1</sup>**

*САЖЕТАК:* Кроз рад се тематизују сличности и разлике између епа *Бој змаја са орлови* и барокног епа као жанра, али и између њега и других књижевних врста. Разматра се ауторов однос према историји, колико је тога веродостојног, као и шта је оно што је субјективно унето у текст. Затим се успостављају сличности између епа и народне културе и традиције, такође се додатно приближавају значења симбола змаја и орла, датих насловом пева. Пратиће се како Јован Рајић гради причу, на који начин користи наслеђе античког мита и који је удео фантастике присутан у свему томе. Настојано је проналажење литерарних веза између епоха које су претходиле, као и оних које су уследиле након настанка овог дела. Коментаришу се и културолошка размимоилажења исламског и хришћанских народа, дата из перспективе ауторовог времена. Биће разложен карактер најистакнутијег лика у спеву, као и опште особине зараћених страна. Важно место у раду заузимају оне стилске фигуре које су значајно допринеле целокупном утиску епа на читаоце, а у најважнијим аспектима говорено је и о другим одликама језика у делу. Посебна пажња посвећена је трећем певању као кулминацији пева, док ће се на крају рада видети како је Јован Рајић завршио дело и који је његов значај за целокупну књижевну традицију.

*Кључне речи:* мит, историја, фантастика, романескно, барокно

Говорећи о барокном епу као о фантастичном роману најпре је неопходно позабавити се расветљавањем односа између романа и епа, какав траг је барокна традиција оставила на ове жанрове, као и које место фантастика заузима у свему томе. Еп, кроз историју свог развоја, од *Епа о Гилгамешу* и националних спегова различитих народа, углавном тематизује актуелна и савремена дешавања, препозната као потенцијално од великог значаја за културну традицију. Исто

---

<sup>1</sup> Рукопис представља дорађен семинарски рад из предмета Књижевност српског барока и просветитељства, под насловом „Барокни еп као фантастичан роман: на примеру *Боја змаја с орлови Јована Рајића*“, настао под менторством доц. др Јелене Марићевић Балаћ.

постиже и Јован Рајић у *Боју змаја са орлови*, пишући о сукобима који су тада били на врхунцу своје снаге, а објавивши дело у истој години када су зараћене стране склопиле мир (1791). Видимо да је аутор кроз први еп у нашој књижевности овековечио историју управо у тренутку њеног дешавања, чиме је директно следио древну хомеровску традицију зачету још *Илијадом* и *Одисејом*. Налазећи извориште романеског жанра у епу, међу њима су утврђене бројне заједничке карактеристике, пре свега у одабиру грађе, нарацији, тематици и приповедним поступцима, а готово све оне су се касније кроз роман додатно развиле у различитим правцима. Овом приликом ћемо се послужити илустровањем онога што приближава *Бој змаја са орлови* историјском роману, односно тиме што оба детаљно говоре о историјском, али кроз књижевну обраду фактографије, где се изречено не узима као чињенични извор, а прошлост се посматра кроз призму личног. О проблематици ком жанру приписати Рајићево дело писала је Мила Стојнић:

По глобалној структури својој, ово дело, стриктно узето не припада ниједном жанру. Најчешће га називају поемом, спевом. Али оно није ни једно ни друго-за спев му је крхка епска, а за поему лирска димензија (Стојнић 2002: 34).

Следствено томе могли бисмо рећи да *Бој змаја са орлови* у својој фабули обједињује одлике многих поетских и прозних врста, међу којима су и зачеци оних које ће се у будућности тек конституисати и издвојити као засебне. Једна од најзначајнијих градивних компонената које трајно везују спев са романом јесте епска нарација, неизоставна у оба. У барокним спевовима она се постиже губљењем њихове строфичне организације и стиховима погодним за грађење што ефектнијих звуковних аспеката у служби приче. *Бој змаја са орлови* испеван у пољском тринаестерцу као типично барокном стиху, као и то што је цео књижевни опус Јована Рајића стваран у поезији, чине се као недовољни разлози да се он одреди као чисто и само барокни аутор, будући да је у семантичкој дубини његових дела толико тога што не иде у прилог претходно реченом, чиме ће се овај рад додатно бавити у наставку. Наиме, у овом епу поред барокних, могу се пронаћи многи елементи из епоха које су претходиле, што није зачудно, али јесте то да се може рећи, не без основа, да он садржи и карактеристике оних периода у књижевности који ће тек уследити, као што је примера ради реализам.

Фантастика за чију обраду има места у овом спеву тиче се посматрања одреднице из донекле измењене перспективе. Односно, оно што је фантастично налази се у изневеравању одређених историјских факата, субјективном тумачењу догађаја, служењу античким митским ликовима и преузимању симбола из народне фолклорне културе. Подробнију анализу *Боја змаја са орлови* у контексту

фантастичног треба започети од самог наслова, јер се у њему крије алегоријска суштина читавог епа. Касније, пратећи наративни ток изнетог, долазимо до тога да је алегорија једна од најприсутнијих и најдоминантнијих стилских фигура међу онима којима еп обилује, и које чине велики део остварености његовог, не само лингвистичког, већ и уметничко-стилског потенцијала.

Рајић, у ствари, као да започиње ону струју у српској епици која ће се усредсређивати на актуелна историјска збивања, али која ће се без обзира на сву историјску фактографију, [...], по правилу стављати у алегоричан оквир (Поповић 1997: 164).

Змај, демонско биће преузето из народне епске фантастике, смешта се у хтонске пределе пакла, који као простори опет изузетно блиско корелирају са појмом фантастичног, тиме што се могу појмити као нека врста религиозне фантастике. Осим тога што је змај као противник лако прозирна метафора за главног јунака Мухамеда, истовремено функционише и као синегдоха за целокупну турску војску. Дакле, видимо да напоредо са алегоријом коегзистирају метафора и синегдоха, чинећи скуп фигура речи (тропа) претежућим у овом остварењу.

Откључавши један (назовимо га условно *фолклорно-фантастички*)<sup>2</sup> код, Рајић ће Мухамеда закључати у други, можда још присутнији у спеву, код који подразумева антички мит (Дамјанов 2002: 253).

То константно преплитање различитих извора из којих аутор преузима фантастичку симболику, и њихово неизоставно стапање у Мухамедовој личности, чини његов еп значењски још разноврснијим и богатијим, а следствено томе и интересантнијим за рецепцију. С друге стране, конфронтирани „змају“ налазе се „орлови“, дати у множини, чиме се већ на почетку наговештава вероватна, или бар могућа, предност и надмоћ над непријатељем. У хералдици је симбол орла посебно значењски интересантан, с обзиром на то да га срећемо и у антици и у хришћанству у истом значењу врховног божанства. Јупитер, као главни представник соларног култа у античким веровањима, бива на тај начин блиско повезан са Богочовеком, што се прожима кроз еп у виду наслућујуће подршке овог древног бога хришћанским снагама. Контрастни положај у односу на османску војску држе руска и аустријска страна, где значајно место заузимају и

<sup>2</sup> Истакнут израз и наглашен акценат речи „код“ су ауторова решења у оригиналном тексту.

српски ратници. Следствено томе, Драгана Грбић подсећа на нашу традицију која је живо неговала исте симболе и пре барокног периода и истиче да је:

важно указати на симболику орла у нашој средњовековној традицији, [...], ликови Стефана Немање, [...] и Саве, [...] као носиоци симболке орла у српској светој лози, заједно са представама двоглавих орлова на одори кнеза Лазара и кованом новцу деспота Стефана, [...], сигурно су оставили трага и у Рајићевим представама орлова (Грбић 2010: 371).

Разложивши наслов на овај начин и посматрајући га кроз више могућих значењских видова, открива се низ универзалних тема којима се бави, не само овај еп и епови уопште, већ и многи романи од конституисања тог жанра до данашњих дана. То су сукоби две државе и два управљачка система, судари култура, након чега нека неретко бива потиснута, и борбе два верска конструкта, које трају од памтивека. Запажамо да је у корену овога једна од најуниверзалнијих књижевних тема, конфронтација добра и зла, инкорпорирана у садржај већине (дотодашњих) романескних остварења. Уколико није централна, готово редовно остаје блиска самој суштини дела, стога је из разлога велике универзалности и безвремености природно увек присутна и трајно актуелна, што се одржало и до наших дана, а засигурно ће тако и остати. У свему горенаведеном проналазимо још једну додирну тачку епа и романа као литерарних жанрова.

Карактеризација већине ликова у спеву *Бој змаја са орлови* стоји у потпуности у функцији главне наративне нити, која представља борбу на два фронта, па читаоци на моменте могу имати утисак да некима од њих недостаје индивидуализације. Овако нешто никако није мањкавост у ауторском поступку, већ промишљена изградња личности и ситуација тако да ништа не одвраћа пажњу од онога што је предмет бављења. Међутим, међу свима истиче се један, а то је Мухамед као централни јунак, чији су поступци већински покретачи целокупног збивања. Јован Рајић то показује ефектним поређењем „срце му је пак било // кути(ји)ца Пандори“, да истакне да је он заправо тај извор зла од кога започиње неминовна пропаст Османлија (Јовановић и др. 2017: 119).<sup>3</sup> Наилазимо на поређење, такође обилато коришћено у тексту, коме је функција слична као она коју имају ауторове фусноте, с том разликом да се њиме постиже концизнији и ефектнији израз, а појашњење и бољи уметнички доживљај за читаоце долази одмах током рецепције главног текста. Стиче се утисак да Мухамед претежно

---

<sup>3</sup> У питању је издање епа које нема аутора, стога се у парентезама наводе приређивачи дела. Будући да их има троје, у тексту су дати према правилима АПА стила цитирања. Детаљније информације налазе се на списку коришћене литературе.

нема довољну контролу над ситуацијама које га затичу, а ни над сопственим поступцима, будући да је вођен нагонима и заслепљен тврдоглавошћу и злобом. Поред тих особина аутор нам га наговештава и као подлог и пакосног, тиме што хоће да „учини беславна“ свог противника (Јовановић и др. 2017: 115). Овај стих нам доноси један дубљи слој значења, којим се сугерише да Мухамед неће само да нанесе пораз непријатељу већ и да га осрамоти и понизи, што није по ратничкој етици. Такође се не оставља простора за сумњу да је управо турска страна та која је рушилац мира и иницијатор даљих сукобљавања, епски непријатељ коме је борба у крви, док су Руси и Аустријанци приморани да учествују, готово против своје воље, и само из најнужније потребе да се одбрани оно што им припада. Кроз наведене разлоге, Мухамедове некоректне поступке, коришћење положаја и кршење дате речи, осветљавају се супротне, позитивне моралне особине хришћана као часних и сложних бораца, што ће касније допринети њиховом лакшем извојевању победе. Као да Рајићевом главном јунаку константно клизе из руку сви конци догађаја, чак и када мисли да их коначно има и спреман је да их повуче у своју корист, односно у корист турске стране на оба фронта сукоба, они му потпуно измакну. „А ти Мујо кад нећеш // у миру да живиш, // гледај кафу с' црвеним // млеком да готовиш“; кроз ове експресивне стихове оставља се порука и упозорење на могућ исход ако не промени своје интенције и дотадашњи смер у поступању (Јовановић и др. 2017: 123–124). Сагледавајући целокупну радњу епа можемо уочити, претерано би било рећи парадокс, али необичност свакако јесте. Мухамед и турске снаге Алаха зазивају у помоћ само једанпут, док се истовремено непрестано надају неком чуду, које им се не дешава, због чега и траже Мухамедову помоћ, посматрајући га као готово равног божанству. Насупрот њима Русија и Аустрија имају ратнике који никада не губе веру у Бога и често му се обраћају кроз молитве, али се пре свега уздају у сопствена достигнућа и вештине, па тако и успевају да изађу из борбе као победници. Ипак све то и није тако зачудно, ако знамо да је аутор хришћанин и да ово представља његово интенционално наглашавање контрастирања супротстављених страна, не само на плану ратовања већ и њихове различите религијске припадности.

Иако цео спев тематизује рат то се континуирано чини кроз истицање неопходности мира, па тако сваки од античких богова коме се Мухамед, у неком тренутку борбе, обратио за помоћ саветује га управо томе. Антика и њено митско наслеђе као вечит извор инспирације за ствараоце такође могу да се осмотре у светлу фантастичног, премда не као синоним за њега али свакако у виду блискозначнице, о чему је било нешто речи раније у тексту. Даље пратимо ток радње који доследно иде ка новом миру поступком градирања слома турске

стране, како би се поново успоставио неопходан а нарушен поредак и равнотежа. Кроз читање епа осећамо да аутор не успева да остане сасвим објективан, те да своју наклоност видно поклања руско-аустријским ратницима називајући их херојима, јер не узимају плен и допуштају непријатељима да повуку своје жене и децу. Притом у више наврата коментарише Мухамеда стиховима као што су: „макар нигда не дошао // нек иде до врага“ (Јовановић и др. 2017: 125). Не смемо да не истакнемо да у свему томе свакако има доста анисторичности и одступања од жанра фактографског. Идеја и грађење приче у којој се, не само на крају већ и читавим њеним током, испоставља да је главни јунак из перспективе приповедача заправо антијунак, јесте један од савременијих поступака у спеву. Поставити као централну личност некога ко није „на правој страни“ временом је постало све актуелније у све већем броју прозних жанрова, међу којима свакако предњачи роман. Трагичност епа налазимо у томе што је Мухамед последњи који схвата да су сви његови напори да успе, упркос свему што се уротило против њега, потпуно узалудни и да је претерана самопоузданост и гордост, које се не одриче ни у најтежим тренуцима, кобна по његов народ. Управо због таквих карактерних особина њему константно „све зло иде за горим“ (Јовановић и др. 2017: 127). Најдоминантнија осећања која аутор, кроз целокупан ток спева, приписује османским борцима, убрајајући ту и Мухамеда, јесу жалост, туга и страх. Користећи се занимљивим лексичким и поетским решењем да Турци „мртвоглавце трчећи, // једва умакоше“; уместо употребе речи „стрмоглавце“, Рајић као да изневерава читаочева очекивања и тако доприноси посебном утиску који овај двостих оставља на реципијенте (Јовановић и др. 2017: 130). Из ове игре речима и на основу само тог једног створеног неологизма, или још вероватније, окационализма, можемо да ишчитамо да повлачење турске војске није било тако достојанствено, односно да се дешавало у журби какву само спашавање живота може да изазове. Они не само да беже него су већ поражени у том свом бегу. Претходно изречено је интересантно и са становишта јуначких народних песама у којима су Османлије, и поред сваке негативне карактеризације, увек представљани као достојни противници подједнако храбри колико и епски јунак, будући да само победа над равноправним супарником може да се сматра часном. Креативност у изгледу, значењу и звучању стихова јесте оно на шта увек вреди обратити пажњу када је посредни бављење народном епиком, што је још једна додирна тачка између ње и овог епа.

Треће и централно певање посматра се као кулминација епа и садржи неколико стихова који упућују на једну врло значајну референцу. У питању је упечатљива линија традиције која се исцртава од Троје преко Рима до Београда,

који је овде попреште сукоба. „Што Троја под Улисем, // што Рим под Нероном, // тако букти Белиград // сад под Лаудоном“ (Јовановић и др. 2017: 131). Подсећањем на најрепрезентативније топониме и личности из славне прошлости човечанства, стварањем везе са њима и са ратнички најспособнијим претходницима, аутор нашу књижевну традицију, појединце али и културу уопште, имплицитно сврстава у сами врх. Иако таква повезивања могу да звуче нескромно и хиперболично, усудићемо се да кажемо да би то могло да се појми и као једна искра мисли о „светској књижевности“ која ће се у Гетеу распламсати у наредном веку. Под тим се највише мисли на онај део његове идеје у коме износи да је књижевност једна флуидна творевина која се не дели по самој својој природи, већ су људи ти који су одвојили националне књижевности. Појединачне литературе се све више затварају у своје оквире, уместо да остану отворене за међусобне утицаје.<sup>4</sup> Наравно, под тим се не алудира да је Гете можда читао *Бој змаја с орлови*, већ да та идеја провејава, почев од антике, кроз многа књижевна остварења наше и светске књижевности, много пре него што је дефинисана.

Осврнућемо се на још једну појединост у трећем певању пева, а то је да баш у најинтензивнијем делу радње код Мухамеда примећујемо јављање првих знакова губитка воље за борбом, онда када их најмање очекујемо. „Тада сав ћеф бити се, // Мухамеда прође“ (Јовановић и др. 2017: 131). Чак је и клекнуо из осећања безнађа и безизлаза, пре него што је послао војску да се преда. Јасно нам је да тај чин представља његов коначан пораз, а већ кроз наредно певање показује се да је на оба фронта иста, по њих неповољна ситуација, и да ће се сукоб тако и завршити. Поред тога што се духовно слама Мухамед никако не успева да пронађе некакво решење. У нашој народној епизи крах непријатеља обично долази пред сам крај борбе када су обојица на измаку снаге, а све до тада бива неизвесно да ли ће јунак успети да надвлада противника, иако читаоци или слушаоци песама, прича и бајки могу да наслуте да оно што оличава добро напоследку мора извојевати победу, то сам текст не мора нужно да гарантује. Такође, предаја ни са једне стране никада није отворена могућност, стога овакво Рајићево решење нам још једном приказује да опис борби сучељених страна још увек не следи у потпуности начела и обрасце дешавања које ће наша народна епика прославити и уздићи на ниво традиције и моралног правила. Од овог певања започиње интензивнија деградација Мухамедовог лика која траје све до завршног, петог, у коме је достигла крајње границе. Интересантан мотив у овом делу радње тиче се

<sup>4</sup> Инспирирано предавањем доц. др Милоша Јоцића о поезији Франца Прешерна, из предмета Словеначка књижевност 1 одржаним 2. 11. 2021. на Филозофском факултету у Новом Саду.

Дунава као опасног прелаза, који када се једном премости нема поновног повратка. Знајући да је он дуго времена представљао и физичку границу турских територија на Балкану, проналазимо повезаност са хтонским особинама које се везују за ову реку, као и разлоге зашто је аутор баш њега одабрао за линију разграничења два света. Веровање у постојање уклете и демонске воде јесте још један од момената у спеву укореењених у традицији људи, па тако не чуди да улази и у домен књижевности у многим поетским и прозним врстама. Поново је метафора та која одиграва пресудну улогу у начину на који ће се тумачити симболика прочитаног, да ли ће се она уопште запазити, које значење ће јој се приписати, колика важност јој се доделити, све то су питања чији одговори усмеравају ток личне перцепције дела. Између осталог приближавање победе хришћана означава се изрицањем похвале Дунаву и закључком у знаку епске традиције да више „Турци проклети // водицу не муте“ (Јовановић и др. 2017: 134), дакле, следе повољније околности, репрезентоване водом која се „смирила“, а време које ће наступити донеће исход коме се надамо.

Прешавши главнину епа није на одмет да се на тренутак вратимо почетку и приметимо да његова уметничка вредност, поред претходно разматраног, лежи и у томе што отпочиње фантастичном сликом а исто тако фантастично се и приводи крају. Прво певање креће Мухамедовом жељом да одузме славу противницима а у петом је та слава њему одузета. Последња фантастична епизода пева јесте појава еха, не само у митолошком смислу већ и према деконструкцији сопствене функције коју уобичајено има. У *Боју змаја са орлови* ехо не пружа одговоре које главни јунак жели да чује на основу онога што изговара, већ су одједи конципирани тако да огољавају његову подсвест. У дубини душе Мухамед зна да је иницирањем сукобљавања које се можда није морало догодити начинио грешку, те да одистински нема никакве могућности да се не деси повратак тамо одакле је све и почело, у доњи свет пакла. Овим се гради кружна композиција дела, својствена за романескни жанр многих књижевних периода, како би се, између осталог, њиховој теми дала аура репетитивне и трајне актуелности. У завршници пева Селим планира да поново окупи војску и покуша да постигне, сада другим техникама, оно што му није успело, управо то да без краја нема ни новог почетка, циклична структура и стално успостављање поретка типично је за жанр барокног епа. Сагледавши ехо с обзиром на његову улогу дошли смо до једног од централних и заједничких мотива епоси барока и раздобљу реализма, ефекта огледала, с којим ехо блиско кореспондира. Огледало као обавезни елемент већине реалистичних романа симболизује саму суштину овог периода у књижевној историји, односно означава објекат помоћу кога аутори постижу



верније грађење слике људи и догађаја једног времена. У бароку као и у реализму читаоци дела треба да виде ликове као себе саме у огледалу, односно да се поистовете са њима и/или развију саосећање према, било стиховано или прозно, приказаним судбинама. Књижевни јунаци тада нису само фикције створене из маште аутора, већ типови реалних људи смештених у ситуације које рефлектују стварност као у огледалу. Дакле, ехо у *Боју змаја са орлови* функционише по принципу огледала тиме што показује и Мухамеду и читаоцима које неминовности му следују, без остављања простора за наду у спасење или романтизовање губитака. Спој две потпуно различите културе и вере такође доприноси том романескно фантастичном. Треба имати у виду да нама можда не изгледа тако ако узмемо у обзир вишевековни директни контакт са оријенталном културом, али у самој суштини повезивања два антитетичка појма у толико блиску везу производи се утисак онеобичавања, који често неодвојиво иде уз фантастично, тиме што представља иницијалну капислу за његову појаву. Преко фантастике и необичности стижемо до појма кончета (*conchetto*), изузетно карактеристичног за барокне епове, а у исто време га налазимо и у романима. Премда не у основном значењу речи, али ингениозни спојеви неспојивог који воде ка зачудности фабуле у роману, готово по правилу производе јак утисак на читаоце и дају посебну нијансу стилској вредности дела.

Изузетно је важно размотрити и језик којим се Јован Рајић служио пишући *Бој змаја са орлови*, будући да језичке специфичности готово по правилу остварују велики удео у утиску како барокних тако и романескних творевина. Израз којим се аутор служио у понечему одступа од специфичног стила за дату епоху. Потребно је рећи да у овом барокном епу језик није увек тако барокни, односно да изостају херметични и непрозирни стихови карактеристични за тај период. Знајући да дело карактерише богатство стилских фигура различите функције и крајњег оствареног ефекта, које некада исто толико колико обогађују израз могу и да га учине тешко проходним, треба истаћи да је Јован Рајић и поред тако јаке границе између језичке разноврсности и неразумљивости ипак успео да конструише спев који је неће прећи. Присутан је језички макаронизам у виду мешавине различитих идиома, пре свега турског језика, славенизама и народног говора, што јесте одлика барокне епохе, па се овај спев по томе, рекли бисмо, не издваја од других дела створених током ње. Међутим поново нема отежавања у разумевању и рецепцији дела, као ни када су у питању умерена или измењена значења речи настала деловањем тропа. Аутор је решио проблем разумљивости одређених речи, историјских момената и личности, тако што је увео бројне фусноте у свој текст и тиме отклонио могуће недоумице читалаца. Са

лексиколошког аспекта већ смо помињали метафору и алегорију као најприсутније фигуре, не само у овом спеву већ и у барокној поетици уопште. На овом месту ћемо илустровати њихову употребу примером јаке руске зиме, коју је аутор искористио да истакне неустрашивост и челичну снагу хришћана. Зима као метафора за смрт, штавише посматрана само кроз основну симболику годишњих доба, опет се примиче значењима алегоријске представе орлова везаних за њих. Увек је уз значење гашења и одумирања природе зима истовремено подразумевала и припрему за њену највећу снагу, која јој долази с пролећем. Смрт и рађање нераскидиво обједињени у метафори зиме симболизују помало оксиморонска осећања и призоре, што и јесте једно од најупечатљивијих својстава барокне епохе. Управо оно што се читаоцу чини да не може функционисати једно с другим и да се међусобно искључује или потиरे, смештено је у најуспелија дела која је барок изнедрио и оставио књижевној историји. По мишљењу Љиљане Суботић овај спев садржи „зачуђујуће висок степен присуства стилско-језичких елемената који су иначе инхерентно својство усмене књижевности, односно епске народне песме“ (Суботић 1997: 149). На овом месту бисмо морали да се не сложимо у потпуности са претходно изнетим, будући да треба размотрити колико је уопште зачуђујуће оно што ауторка истиче, ако знамо за блискост садржаја између овог епа и народних песама, сличне поруке које преносе и на улогу буднице у којој и он и јуначка епика могу да стоје.

У последњем, петом певању *Боја змаја са орлови*, сусрећемо се са доситејевском тежњом за поуком, с том разликом, у односу на просветитељство, што је овде она више усмерена на читаоца као конзумента садржаја и онога ко треба са спољашњим отклоном од јунака да сагледа његове погрешке, док Мухамед ипак не долази до праве искрене спознаје и покајања за своје лоше кораке и одлуке. Тренутак у коме он чупа своју браду и унакази свој изглед има јак симболички потенцијал, јер заокружује читаву деконструкцију његове личности. Можемо га тумачити с ослонцем на народна веровања да се тим чином неповратно губи моћ, статус и углед који неко ужива, као и мудрост да се не доживи судбина какву наш јунак јесте. Дакле, имамо неку врсту типичног романескног краја у коме добро бива награђено а зло кажњено, који је један од основних образаца за конципирање дела различитих књижевних жанрова у свим периодима, не само наше, већ и светске литературе. Завршница пева крије и две краће књижевне врсте, тужбалицу над сопственом судбином и гномске изразе, што би могло да се посматра као још једна просветитељска црта у виду наравоученија. У тој потреби за пословичним завршетком може се крити жеља да се на мање комплексан начин каже све оно што је дато барокно накићеним

изразом, што нас поново враћа важности језика и успешне употребе његових благодети, о чему смо већ разматрали. Није необична појава ни касније у књижевности да дужи жанрови укључе у себе елементе сажетијих, па чак и њих у целини. Последња четири стиха пева графички су издвојена од остатка, чиме се скреће посебна пажња на њихов садржај. То су речи којима се аутор први и једини пут у епу потпуно директно обраћа читаоцима са информацијама које су од важности за коначан доживљај усвојеног. Наиме, Јован Рајић нас оставља са признањем да је део садржаја његовог епа заправо само оно што он „погађа“, „жели“ и „нагађа“. Иако свакако да аутор не може видети и знати баш све што је потребно да би фабула била сасвим фактографски веродостојна, ипак се највећим делом фабулативног тока он поставља у позицију романескног свезнајућег приповедача све до самог завршетка, док не открије како је заправо настао еп. Ови стихови би могли стајати и у уводу пева, пре почетка свих збивања, као својеврсни сажет сужејни манифест, и не би изгубили ништа на својој ефектности.

Мирјана Д. Стефановић у поговору издања *Боја змаја са орлови* који је приредила, излаже једну корисну историјско-културолошку визуру посматрања епа. Она се састоји се у томе да се дело постави у контекст сувремених остварења, као и оних касније насталих, на које је могло имати утицаја.

Ослободилачке тежње Срба у последњем веку под турским ропством, почев од Првог српског устанка, опеване у књижевним делима, краћим или дужим, различитих жанрова, у основи су имали овај еп за своју подлогу (Стефановић Д. 2008: 110).

Ауторка, такође, истиче и то да је и Његош пронашао део инспирације за свој еп *Луча микрокозма* у саветима главном јунаку Мухамеду да је све у божјим рукама. Хрватски аутори периода када се описани рат дешавао углавном су тематизовали неку од појединачних битака које су се одиграле, док се Јован Рајић једини бавио трима биткама. „Заједничка компонента хрватским ауторима и нашем писцу јесте чињеница да су сва дела написана као епика у стиху“ (Стефановић Д. 2008: 118). Осим на друга књижевна остварења, спев Јована Рајића представљао је иницијалну капислу и за развој жанра романа у српској књижевности, што Мирјана Д. Стефановић дефинише као то да је „песник делегитимисао збир језичких и уметничких поступака и на тај начин отворио простор жанру романа“ (Стефановић Д. 2008: 115). Сама форма и садржина епа одступа од традиционалних правила жанра у готово свим својим сегментима. Композиција је сачињена од два концентрична круга која мењају уобичајено линеарно приповедање, као особину класичног обрасца. Ауторов избор да остави писани траг о актуелном сукобу довео је до изневеравања епске дистанце, а

комбиновање високог и ниског стила до израза који није био допуштен начелима жанра. Оно што је Мирјана Д. Стефановић посебно нагласила јесте одређење аутора за кратак и скакутав седмерац или шестерац, уместо да је користио „уобичајен, дуги стих, примерен за мирно и објективно приповедање“ (Стефановић Д. 2008: 120). Заправо овим поступком „изломљен“ је и тиме прикривен прави стих дела, а то је пољски тринаестерац. Запажамо да мењајући стих Јован Рајић ствара себи простор за маневрисање стилем и значењем свог дела. Мирјана Д. Стефановић употребљава синтагму да аутор „историјом пише фикцију“, и то се чини као најпрецизнији и најконцизнији опис стилског поступка у *Боју змаја са орлови*.

Рад је настојао да прикаже да су међусобни утицаји и преплитања између лирике и епике књижевно и културно богатство, како домаће, тако и светске литературе. Један од циљева био је скренути пажњу на неке од особености овог епа које, иако су везане за ситуацију и контекст у коме стоје, ипак упућују на општије идеје присутне у књижевности. Приказом наведених слојева фабулативности, типичних за романескне жанрове, жеља је била истаћи њихову блискост са овим Рајићевим делом. С једне стране бавећи се оним што јесте, али исто тако и оним што није исторично, уделом фиктивног и традиционалног, као и тиме колико развој епа кореспондира са романескним жанром, показано је да је *Бој змаја са орлови* врло значајно остварење наше књижевности. С друге, није избегнуто да се спомене да оно није без својих мана, као што то није ниједно литерарно дело. Закључујемо да овом епу, и уопште стваралаштву Јована Рајића, у будућности несумњиво треба наставити приступати, на што свеобухватнији начин, а овим радом понуђена је једна од могућих перспектива за тако нешто.

## ИЗВОРИ

(2017). Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности“, књига 17: „Јеротеј Рачанин, Јован Рајић, Михаило Максимовић“. Јовановић, Т., Грбић, Д., & Стефановић, Д. М. (прир.). Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.

## ЛИТЕРАТУРА

Грбић, Д. (2010). *Алегорије ученог пустинољубитеља: поступак алегоризације у опусу Јована Рајића*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Дамјанов, С. (2002). Елементи фантастике у Рајићевом спеву „Бој змаја с орлови“. *Ново читање традиције: изазови историје српске књижевности* (стр. 251–255). Нови Сад: Дневник.

- Поповић, Т. (1997). О неким структурним и стилским одликама Рајићевог спева „Бој змаја с орлови“. У Фрајнд, М. (уред.), *Јован Рајић: живот и дело* (стр. 161–166). Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Стефановић, Д. М. (2008). Први еп у српској књижевности као пародија јуначког епа. У Рајић, Ј. *Бој змаја са орлови* (стр. 109–126). Београд: Службени гласник.
- Стојнић, М. (2002). Преплитање неколико поетика у поезији Јована Рајића. У Попов, Ч. (уред.), *Јован Рајић: историчар, песник и црквени великодостојник* (стр. 29–40). Нови Сад: Огранак САНУ.
- Суботић, Љ. (1997). Један покушај лингвостилистичке анализе Рајићевог спева „Бој змаја с орлови“. У Фрајнд, М. (уред.), *Јована Рајић: живот и дело* (стр. 149–154). Београд: Институт за књижевност и уметност.

Marija S. Cvetićanin

THE BAROQUE EPIC AS A FANTASTIC NOVEL BOJ ZMAJA SA ORLOVI BY JOVAN RAJIC

*Summary*

This paper was created as a result of an aspiration to further approximate common characteristics of the genres of epic and novel. Certain parallels are established between the historical facts that the author included in his text and what is the product of his cultural heritage or fiction, both folklore and ancient. Following this, the paper offers an insight into the basic meanings of the dragon and eagle symbols used, since this is of great importance for the interpretation of the content of the epic. We strived to show certain differences between belligerent parties that could have been the basis for the conflict, such as ethnic, religious and cultural differences. Throughout the paper, most attention is devoted to the main character of the epic, Muhammad, around whom the backbone of all events is constructed. In addition to the literary aspects of this paper, attention is also paid to the issues of language and the use of its potential, with special reference to the stylistic figures that represent the bearers of the author's expression in *Boj zmaja sa orlovi*. Certain segments of the epic were additionally separated and processed minutely for the sake of a more vivid presentation of all literary values that characterize the epic. The final section of the paper emphasizes the importance of further analysis of *Boj zmaja sa orlovi*, and, in general, of the work of Jovan Rajic as one of the most prominent representatives of the Baroque era in Serbian literature.

*Key words:* war, history, fantasy, epic, baroque



Jelena D. Janković  
Filozofski fakultet  
Univerzitet u Novom Sadu  
Studentkinja masterskih studija  
jankovicjelena108@gmail.com

UDK: 821.133.1.09 Maupassant G. De  
doi: 10.19090/zjik.2023.143-163  
originalni naučni rad

## ELEMENTI FANTASTIČNOG U FORMALNIM I STILSKIM OBELEŽJIMA „ORLE“ GIJA DE MOPASANA<sup>1</sup>

**SAŽETAK:** Uzimajući rad *Uvod u fantastičnu književnost* Cvetana Todorova za osnov definicije pojma fantastičnog, u tekstu istražujemo da li priča „Orla“ Gija de Mopasana ima karakteristike fantastičnog. Komparativnom metodom ispitujemo da li, i u kolikoj meri, i prva verzija „Orle“ iz 1886. godine i druga verzija iz 1887. pripadaju fantastičnoj književnosti, oslanjajući se na odrednice iz rečnika i mišljenja francuske i srpske književne kritike, ograničavajući se na dva područja analize: različitu formalnu strukturu ovih verzija i drugačiji stil koji se u njima javlja. Ovaj tekst može poslužiti u daljim istraživanjima književnog dela Gija de Mopasana, pre svega onim koja se bave njegovim fantastičnim pričama.

**Ključne reči:** Gi de Mopasan, Orla, pojam fantastičnog, fantastična književnost, književna forma dnevnika

### 1. UVOD

Pripovetka „Orla“ Gija de Mopasana („Le Horla“, Guy de Maupassant, 1850–1871), a posebno njena druga verzija neizostavno je barem pomenuta u većini studija o fantastičnoj književnosti. Neki kritičari navode da je ona plod pomućenog stanja uma pisca u poslednjim godinama života, ali umešnost stila i činjenica da Mopasan piše priče sa fantastičnim elementima još od početka svog književnog stvaralaštva idu na ruku onim kritičarima kojima piščevo zdravstveno stanje nije od presudnog značaja za stvaranje ove pripovetke (Thérenty 1999: 26).

Gi de Mopasan obično se u književnosti povezuje sa stilskim formacijama realizma i naturalizma. To ne čudi s obzirom da je Gistav Flober (*Gustave Flaubert*) bio prijatelj njegove majke i njegov svojevrсни književni učitelj od koga je usvojio oko za „živi detalj“ opisivanja i „uravnoteženu rečenicu“ (Thérenty 1999: 16, 9). Što se tiče

---

<sup>1</sup> Rad je proistekao iz seminarskog rada nastalog u okviru predmeta Istorijska poetika novele i priče u francuskoj književnosti master akademskih studija Romanistike, pod mentorstvom prof. dr Tamare Valčić Bulić.

naturalizma, Mopasan je još 1875. upoznao Zolu (fr. *Émile Zola*) i ostale pisce iz kruga naturalista, a sa nekima od njih 1880. godine učestvuje u pravljenuju *Medanskih večeri* (*Les Soirées de Médan*), grupne zbirke pripovedaka, gde je njegova pripovetka „Dunda“ („Boule de suif“) izazvala pozitivne reakcije i smatra se celokupno jednom od njegovih najuspešnijih pripovedaka (Thérenty 1999: 9).

Međutim, Mopasan se postepeno odvaja od naturalističkog učenja. Kao što navodi Teranti, Mopasan u pismu naturalističkom piscu Polu Aleksiju (Antoine Joseph Paul Alexis) 1877. ukazuje da mu se, pošto je naturalizam „podjednako ograničen kao i fantastično“ sviđa i „prava, napadna, a često ograničena strast putenog“, kao što mu se sviđa i „veličina iznenadnih horizonata koje ponekad imaju melanholični ljudi“ (Thérenty 1999: 17).<sup>2</sup>

Možemo primetiti da je Mopasan još ranije uvodio fantastično u svoja dela. Neke od njegovih prvih priča su „Odrana ruka“ („La main d’écorché“, 1875) i „Na vodi“ („Sur l’eau“) prvi put izdata pod imenom „U čamcu“ („En canot“, 1876). Već ove rane priče se smatraju fantastičnim u širem smislu te reči. Da bi bilo jasno zašto baš u širem značenju fantastičnog, moramo najpre objasniti odrednicu „fantastično“ u književnosti. U radu ćemo pokušati da utvrdimo da li postoje odlike fantastičnog u „Orli“, koncentrišući se na karakteristike stila i forme ove priče. Trudićemo se da, ukoliko one postoje, komparativnom metodom utvrdimo u kojoj meri su zastupljene u obe verzije „Orle“. U radu polazimo od pretpostavke da će „Orla“, ili bar njena druga verzija, kao poznata fantastična priča, opravdati svoju književnu kategorizaciju.

## 2. POJAM FANTASTIČNOG

Da bismo videli koje je značenje fantastičnog (fr. *fantastique*) za početak možemo potražiti definiciju u rečnicima. Prema *Larusu*, fantastično je ono što je „izmaštano“, a u književnosti se odnosi na delo koje „prevazilazi stvarnost i upućuje na snove, natprirodno, magiju, stravu ili naučnu fantastiku“ („fantastique“ *Larousse*). U delima fantastike prema *Roberu* „dominiraju natprirodni ili neverovatni elementi“, ali u objašnjenju prideva, fantastično je ono što je „izmaštano, ili tako izgleda“ i ono „koje se čini natprirodnim“ („fantastique“ *Le Robert*). Rečnik *Trésor de la Langue Française informatisé* u fantastičnim književnim delima izdvaja natprirodno kao glavno obeležje, a u definiciji prideva „fantastično“ odvaja značenje „koje pripada natprirodnom, koje je izmaštano“ od značenja „koje izgleda zamišljeno, natprirodno“.

---

<sup>2</sup> Autor je za potrebe rada citate svih stranih izvora preveo na srpski.



Dok je prema *Larusu* fantastična književnost činjenično izmaštana i natprirodna, ona je prema *Roberu* izmaštana ili tako izgleda i natprirodna ili se takvom čini. Ova karakteristika nesigurnosti da li je fantastično zaista natprirodno i izmaštano ili to nije slučaj vidi se i u definicijama rečnika *Trésor de la Langue Française informatisé*. Upravo ta nesigurnost je glavna odlika fantastične književnosti prema Cvetanu Todorovu (Tzvetan Todorov). On u svom delu *Uvod u fantastičnu književnost (Introduction à la littérature fantastique)* navodi da je jedna od glavnih odlika fantastičnog nemogućnost podrazumevanog čitaoca da odredi da li radnja dela pripada konvencionalnoj stvarnosti ili ne:

Do samog kraja pustolovine, dvosmislenost se ne gubi – stvarnost ili san? Istina ili privid? I tako smo uvučeni u srce fantastičnog. U svetu koji je odista naš, u svetu koji poznajemo, bez đavola, vila i vampira, događa se nešto što se zakonima tog istog, nama bliskog sveta ne može objasniti. Posmatrač događaja se mora odlučiti za jedno od dva mogućna rešenja: ili je reč o zabludi čula, proizvodu mašte, te zakoni sveta ostaju onakvi kakvi su, ili se to doista zbilo, događaj je sastavni deo stvarnosti, ali tada ovim svetom upravljaju zakoni koji su nama nepoznati. Ili je đavo privid, zamišljeno biće, ili on stvarno postoji, baš kao i druga živa bića, s tom razlikom što se on retko sreće (Todorov 2010: 27).

Zadržimo se zasad na dva dela ovog citata: na „našem svetu koji poznajemo“ i na „đavolu koji se retko sreće“ (Todorov 2010: 27).

Najpre, mesto održavanja fantastične radnje je svakodnevni svet koji poznajemo, a ne, na primer, svet basni u kojima žive životinje koje pričaju, hodaju na dve noge i imaju osobine ljudi. Ovo nas vodi ka drugom uslovu fantastičnog dela, pored neodlučnosti čitaoca, a to je način čitanja teksta. Prema Todorovu, čitanje fantastičnog teksta ne sme biti ni „pesničko“, ni „alegorijsko“ (Todorov 2010: 34). To znači da se fantastično može javiti samo u fikciji, jer „pesničke slike nisu opisne“ i one

se moraju čitati upravo u ravni lanca reči koje one sačinjavaju, [...] ne zalazeći ni u ravan referencije. Pesnička slika je kombinacija reči a ne stvari, i nekorisno je, pa čak i štetno, prevoditi te kombinacije u termine čulne spoznaje. Sada vidimo zašto poetsko čitanje predstavlja opasnost po fantastično. Ako, čitajući tekst, odbacujemo svako predstavljanje i svaku njegovu rečenicu posmatramo samo kao semantičku kombinaciju, fantastično neće moći da se pojavi; ono kao što se sećamo, traži reakciju na događaje onakve kakvi su oni u svetu koji se opisuje (Todorov 2010: 59).

Dakle pesme nisu referencijalne, tj. ne odnose se na svet i kao takve ne mogu da izazovu reakciju zapitanosti kod čitaoca, što je glavni uslov fantastičnog. Sa druge strane, fantastično se uvek čita doslovno i kao takvo suprotstavlja se i alegoriji koja je uvek eksplicitno označena u pripovesti i može imati ili samo preneseno ili i osnovno i

preneseno značenje. Naravno, postoji veliki broj mogućnosti čitanja teksta, od doslovnog, preko i doslovnog i alegorijskog, do, na kraju, čisto alegorijskog čitanja gde dešavanja teksta imaju preneseno značenje (Todorov 2010: 62), a pomenuta basna pravi je primer takvog književnog teksta (Todorov 2010: 63).

Vratimo se sada na deo citata o đavolu. Ako se u fantastičnim delima pokazuju bića koja se retko sreću, ta nesvakidašnjost može objasniti elemente neverovatnog u definiciji iz *Robera*. Treba ipak znati da često „fantastična pripovest sadrži dva rešenja, jedno verovatno i natprirodno, a drugo neverovatno i racionalno“ (Todorov 2010: 49). Dakle, mnogo češće nailazimo u postavci pripovesti na podatke koji nam ukazuju da natprirodno postoji, nego da se iza priče krije neko logično objašnjenje. I tako, paradoksalno, natprirodno, iako razumu zvuči neverovatno, postaje verovatniji odgovor na zapitanost podrazumevanog čitaoca šta je istina i koje je objašnjenje nesvakidašnje radnje. Dok traje ta dilema podrazumevanog čitaoca (a gotovo po pravilu i lika ili likova u delu), ostajemo u žanru fantastičnog. Ovaj žanr je jako krhak, jer do kraja povesti može preći u čudesno (fr. *merveilleux*) ili u čudno (fr. *étrange*) ako li se samo odlučimo da događaje objasnimo racionalno, ne rušeći ustanovljena pravila stvarnosti, odnosno ukoliko prihvatimo natprirodno i neke nove zakone koji nam nisu poznati u svetu utvrđene stvarnosti. Zbog toga se fantastično „radije smešta na granici između dva žanra, čudesnog i čudnog, nego što hoće da bude samostalan žanr“ (Todorov 2010: 42).

Sem toga što prihvaćeno natprirodno pripada čudesnom, Cvetan Todorov se ograđuje od rečničke definicije fantastičnog kao dela u kojima se javlja natprirodno:

Događaje odista možemo odrediti kao *natprirodne*, međutim, natprirodno kao književna kategorija ovde nije celishodno. Ne možemo zamisliti žanr koji bi okupio sva dela u kojima se javlja natprirodno, i koji bi, prema tome, morao obuhvatiti i Homera, i Šekspira, i Servantesa, i Getea. Natprirodno nam ne pruža dovoljno blisko određenje dela, ono je suviše široko (Todorov 2010: 35).

Glavna kritika na Todorovljev rad ide u potpuno drugom smeru, te mu se zamera previše usko objašnjenje fantastičnog. Neki kritičari dostižu suprotnu krajnost, pa fantastično izjednačavaju sa čudesnim ili čak smatraju da je fantastično sve ono što u književnosti odstupa od mimezisa (Рибникар 1994: 7). Reklo bi se da oni upadaju tačno u zamku na koju je ukazivao Todorov i svrstavaju u fantastično svaki književni tekst iz svake epohe u kojem se odstupa od ugovorene „normalne“ stvarnosti i empirijskog iskustva.

Opet, treba napomenuti da je i Todorovljeva odviše precizna definicija fantastičnog iznedrila ne toliko obiman spisak čisto fantastičnih književnih tekstova. Oni pre svega pripadaju pripovetkama i novelama što ne čudi s obzirom na to da je „амбивалентност или неодлучност тешко [...] одржати у обимном роману“

(Рибникар 1994: 7). Ovi se tekstovi, sem toga, javljaju u tačno ograničenom vremenskom periodu od otprilike jednog veka: od kraja XVIII do kraja XIX veka, gde je upravo Mopasan tipični predstavnik fantastične priče pre nestanka fantastične književnosti, objašnjene prema Todorovljevim principima (Рибникар 1994: 7).

### 3. ANALIZA „ORLE“

#### 3.1 RADNJA „ORLE“

Priča „Orla“ ima dve verzije. Prva je iz 1886, a druga iz 1887. godine. Ove dve verzije sadrže gotovo istu radnju, sa određenim ubačenim i izbačenim delovima i likovima. Narator „Orle“ je sredovečni čovek koji počinje iznenada da se oseća zabrinuto i ima poteškoće da zaspi. Jednog dana primećuje da mu tokom noći nestaju voda i mleko. Ostali nesvakidašnji događaji kojima prisustvuje su ruža koja lebdi u vazduhu, knjiga koja se sama pokreće i ogledalo u kom ne vidi svoj odraz. Narator smatra da se u njegovoj kući nalazi nevidljiva sila, Orla. Misli da je ona došla brazilskim brodom koji je video neposredno pre početka tegoba. Ovo opravdava novinskim člankom u kom je opisana epidemija ludila u Sao Paulu gde su seljaci bežali iz domova jer njima gospodare neka nevidljiva bića, koja im piju život u snu, a od namirnica piju mleko i vodu.

Treba napomenuti da neki teoretičari smatraju da je priča „Pismo jednog ludaka“ („Lettre d'un fou“) iz 1885. u stvari prva verzija „Orle“, pošto se u njoj nalazi skoro nimalo promenjena scena sa ogledalom bez odraza (Thérenty 1999: 6). Narator je predstavnik scijentizma XIX veka, koji veruje u nauku i empirijsko iskustvo, ali takođe postaje uznemiren kada shvati da čulima ne može da se veruje u potpunosti (Maupassant 1885, para. 4). Iako je ovo bitna sličnost sa pričom „Orla“, ostatak radnje se razlikuje, pa se opredeljujemo za stav Martin Berko da „Pismo jednog ludaka“ nije prva verzija „Orle“, već da „sadrži seme ‘Orle’ koje tek treba da nikne“ (Bercot 1994: 8).

#### 3.2 FORMA „ORLE“

Kao što uviđa Fransoaz Rašmil „poređenje između dve verzije [„Orle“] je poučno i dopušta nam da shvatimo kroz koje je etape Mopasan prošao kako bi bolje obradio temu rada“ (Rachmühl 1983: 6). Stoga ćemo se i mi truditi da pomenemo bitne razlike u verzijama. Ono što prvo zapada za oko je svakako forma.

Prva verzija „Orle“ napisana je kao ispovest čoveka u prvom licu. Međutim, ona ima svoj okvir, tačnije uvedena je i završava se kratkim pasusom u trećem licu. Doktor Marand, jedan od najcenjenih psihijatarata, pozvao je trojicu kolega i četvoricu

naučnika u mentalnu ustanovu čiji je direktor. Njegova želja je da im pokaže pacijenta sa veoma uznemirujućom pričom. Narator ulazi u prostoriju i počinje da priča o svom neobičnom slučaju (Maupassant 1886, para. 4). Ovaj uvod u pripovedanje skoro da podseća na tipične novele sa okvirom i predstavljanjem naratora, samo što za razliku od Bokačovih (Giovanni Boccaccio) novela, ovde nije prisutan *locus amoenus*. Baš suprotno, umesto ugodnog boravka u prirodi, prva verzija „Orle“ dešava se u zatvorenom i to ne bilo gde, već u mentalnoj bolnici. Ptice i žubor potoka ne mogu se čuti, ali zato se priprema pripovedanje „najčudnije“ i „najviše uznemirujuće“ priče koju je jedan od najvećih stručnjaka ikada čuo (Maupassant 1886, para. 2). Ovi superlativi zaokupljaju pažnju čitaoca u iščekivanju nečeg neprijatnog. Mračnoj atmosferi doprinosi i što za razliku od zelenila prirode u *locus amoenus*-u, ovde imamo nedostatak ikakvog opisa bolnice, ali možemo stereotipno pretpostaviti da je bela, kao i većina bolnica, posebno onih za pacijente sa mentalnim oboljenjima. Čak i bela boja u ovom kontekstu ne bi podsećala na čistotu, već na sterilnost i bolest.

Pređimo sada na drugu verziju „Orle“. Ova priča nema promenu fokalizacije sa trećeg lica iz okvira na prvo lice, već je u celosti ispričana iz ugla glavnog junaka i to u formi dnevnika. Pomenimo da je čak i „Pismo jednog ludaka“, kao začetak „Orle“, takođe u potpunosti napisano u prvom licu i to, kao što mu naziv pokazuje, u formi pisma. Ako posmatramo te različite skice priče i prihvatimo Rašmilino mišljenje da proces obrađivanja teme ide na bolje, možemo zaključiti da je oblik dnevnika doprineo kvalitetu priče. Pošto je Rašmil ovde mislila samo na poređenje između prve i druge verzije „Orle“, treba dodati da je pismo, ipak, adekvatnija forma fantastičnog od naracije sa okvirom u prvoj verziji „Orle“, iako joj hronološki prethodi. Razlog tome je što podrazumevani čitalac može da se poistoveti sa naratorom koji pripoveda u prvom licu i to u nečemu tako ličnom kao što je dnevnik, gde generalno nema potrebe za lažima, za razliku od naratora koji se u pismu ili uživo obraća naučnicima i stručnjacima iz oblasti psihijatrije, što je slučaj u „Pismu jednog ludaka“ i prvoj verziji „Orle“. Zbog čega je poistovećivanje sa naratorom značajno za fantastično, Todorov objašnjava ovako:

Predstavljeni pripovedač, dakle, savršeno odgovara fantastičnom. On je prihvatljiviji od običnog lika koji lako može slagati [...] Ali, on je isto tako prihvatljiviji i od nepredstavljenog pripovedača, i to iz dva razloga. Najpre, ako nam takav pripovedač ispriča natprirodan događaj, tada ćemo se naći u čudesnom: nećemo moći da sumnjamo u njegove reči; fantastično, kao što znamo, zahteva sumnju. Nije slučajno što čudesne priče retko koriste prvo lice (tako ga nema ni u *Hiljadu i jednoj noći*, ni u Peroovim pričama [...]): čudesno nema potrebu za tim, njegov natprirodni svet ne treba da budi sumnju. Fantastično nas dovodi u nedoumicu: verovati ili ne verovati? Čudesno ostvaruje to nemoguće jedinstvo predlažući čitaocu da veruje ne verujući zaista. Na

drugom mestu, a to se vezuje za samo određenje fantastičnog, prvo lice koje priča najlakše omogućava poistovećivanje čitaoca sa likom, zato što, kao što znamo, zamenica „ja“ pripada svima. Osim toga, da bi se poistovećivanje olakšalo, pripovedač će biti „prosečan čovek“ u kojem se svaki (ili gotovo svaki) čitalac može prepoznati. Tako na najneposredniji mogući način prodiremo u svet fantastičnog (Todorov 2010: 80–81).

Kao što vidimo, narator koji priča u prvom licu nalazi se između, sa jedne strane, običnog lika od kojeg smo na odstojanju zbog mogućnosti laganja i, na drugoj strani, naracije u trećem licu. Naracija u trećem licu, a posebno svevideći pripovedač, daje priču koja se uvek prihvata kao objektivna. Tada natprirodne pojave ne izazivaju čuđenje koje je potrebno za fantastičnu priču, već se radnja prihvata kao takva, kao deo stvarnosti, pa onda odmah ulazimo u sferu čudesnog.

Ako je narator tipična osoba sa svakodnevnim poslom, aktivnostima, razmišljanjima i mestom stanovanja, čitaocu je lakše povezivanje sa njim. Baš u toj svakodnevnosti i običnosti javlja se nešto, naoko ili ne, natprirodno što izaziva sumnju fantastičnog kod naratora, a preko poistovećivanja sa njim i kod čitaoca. Zbog svega toga je naracija iz ugla pripovedača, koji je u isto vreme lik, najpogodnija za fantastičnu književnost. Treba napomenuti da poistovećivanje sa naratorom potiče iz teksta, a ne iz „naivnog“ čitanja stvarnog čitaoca, koji može da tumači tekst na svoj način ili koji može, sa druge strane, da ostane u potpunosti distanciran od radnje dela. Samim tim zapitanost i začuđenost kao reakcija javljaju se, ne zbog zbuđenosti stvarnog čitaoca, već zbog dvosmislenosti koja se javlja u samom tekstu (Todorov 2010: 81).

Ne smemo zaboraviti da je narator ipak i dalje lik i uzeti u obzir mogućnost da i on može, svesno ili nesvesno, da laže, tj. da daje netačne izveštaje o „natprirodnom“ događaju. Poistovetiti se sa naratorom ne znači slepo verovati njegovom sudu i prihvatati ili odbacivati natprirodno, već kroz njegovo iskustvo „overodostojiti ono što je napisano“ (Todorov 2010: 81). Sve ovo nas nikako ne udaljava od fantastičnog, već još više stavlja u stanje sumnje i oprezne obrade podataka koje dobijamo od pripovedača. Moguće odnose čitaoca prema naratoru Todorov ukazuje upravo na primerima Mopasanovih priča:

Mopasanove novele daju sliku različitih stepena poverenja koje ćemo imati u pripovedanje. Možemo razlikovati dva takva stepena, prema tome da li je pripovedač izvan povesti ili je jedan od njenih učesnika. Kada je izvan, on može učiniti ili ne učiniti verodostojnim ono što govore likovi; u prvom će slučaju pripovest učiniti uverljivijom, kao u navedenom odlomku iz *Ludaka?* U protivnom, čitalac će doći u iskušenje da fantastično objasni ludilom, kao u *Pletenici* i u prvoj verziji *Orle*, jer je okvir pripovedanja ludnica. Ali u svojim najboljim fantastičnim novelama, *Noć*, *Orla*, *Ko zna?*, Mopasan od pripovedača pravi baš junaka povesti [...] Naglasak se, dakle, slavija

[*sic.*] na činjenicu da je reč o govoru lika, a ne o govoru pisca: svaka se reč uzima sa predostrožnošću, i možemo pretpostaviti da su svi likovi ludaci. Premda ove likove ne uvodi razgovetno naznačen pripovedačev govor, ipak im, paradoksalno, poklanjamo poverenje. Ne kaže nam se da pripovedač laže, pa nas sama mogućnost da on laže na neki način strukturalno zapanjuje. Ali ta mogućnost postoji (jer i pripovedač je lik), i – neodlučnost se kod čitaoca može roditi (Todorov 2010: 82–83).

Još jednom je, dakle, potvrđeno kako se fantastičnom više približavaju povesti u kojima je naracija u prvom licu, i to one gde je pripovedač junak priče, a u ovakve priče, podsećamo spada i „Orla“ iz 1887. godine.

Ako li je pripovedač samo posmatrač čudnog događaja koji se dešava drugome, on može čitaocu da „pošalje“ poruke dvostrukog uticaja: one mogu da pomognu (kao u priči „Ludak?“ („Un fou ?“)) ili odmognu (prva verzija „Orle“) verodostojnosti ispričanog.

Todorovu se može zameriti da olako raspoređuje priče prema tome koliko je verodostojnost natprirodnog uverljiva za čitaoca, s obzirom da ne daje za obe navedene priče isti opseg informacija. Todorov propušta da pomene da je i u okviru priče „Ludak?“ još u prvoj rečenici pomenuto da je glavni lik, Žak Paran, umro lud u bolnici (Maupassant 1884, para. 1). Prema tome bi onda čitalac i ovde mogao da prihvati ludilo kao objašnjenje svega. Naravno sama nesigurnost u „Ludaku?“ se nagoveštava još u naslovu u kom se nalazi upitnik uz dijagnozu ludila. Pored toga, narator kaže za Parana, da je „odavno možda bio lud“ (Maupassant 1884, para. 1) i tu nesigurnost izazvanu rečju „možda“ opravdava u ostatku priče u kojoj se javljaju neobjašnjiva hipnoza i telekineza. Isto tako i u prvoj verziji „Orle“ pomen ludnice ne može se prihvatiti kao dokaz da je priča u sferi čudnog. Razlozi za to kriju se u stilu pripovedanja i detaljima radnje o kojima će u radu biti više reči.

Ako posmatramo samo formu priče, dnevnik i pripovedanje u prvom licu iz druge verzije „Orle“ predstavljaju bolju identifikaciju podrazumevanog čitaoca sa likom naratora i samim tim bolje određuju fantastično od forme sa okvirom iz prve verzije u kojoj se pored prvog, koristi i treće lice pripovedanja.

### 3.3 STIL „ORLE“

Todorov uviđa da „književni tekst deluje kao sistem“, pa tako „postoje nužni, a ne proizvoljni odnosi između delova od kojih se tekst sastoji“ (Todorov 2010: 73) i zbog toga „treba da u svim ravnima pronađemo posledice onog čitaočevog dvosmislenog opažanja koje odlikuje fantastično“ (Todorov 2010: 74). Pokušaćemo da utvrdimo kako je stil ove priče povezan sa njenom formom i sadržajem, odnosno radnjom. Stilski aspekti fantastičnog koje ćemo obraditi su temporalnost, leksika i morfosintaksa.

### 3.3.1 Temporalnost u dnevniku i u verziji sa okvirom

Narator u formi dnevnika obeležava datum svakog zapisa, te se grafički jasno vidi kako se stanje pripovedača menjalo tokom različitih dana, pa čak i u različitim beleškama tokom istog dana. Neobjašnjivi događaji su, neposredno nakon što su se desili, uneseni u dnevnik, dok su proživljena osećanja još jaka. Ako narator tada i koristi prošlo vreme, ono je uvek opis nečega što se desilo upravo, ili eventualno prethodnog dana. Jedini put da se narator podseća prošlih događaja je nakon putovanja tokom kog nije pisao. Računajući tu pauzu u pisanju od mesec dana, radnja priče traje svega nešto duže od četiri meseca, tačnije od 08. maja do 10. septembra. Sa tako kratkim vremenskim periodom, priča je po obimu tri puta duža od prve verzije u kojoj narator opisuje događaje koji su se dešavali godinu dana i to čini na vremenskom odstojanju, koristeći prošlo vreme. Podrazumevani čitalac, dakle, dobija tri puta više impresija, i to svežih, od naratora „Orle“ iz 1887. godine za nešto što se dešavalo intenzivno, za tri puta kraće vreme nego u verziji iz 1886.

Todorov primećuje da razumevanje teksta zavisi od korišćenja različitih vremenskih kategorija, pa tako „čudesno odgovara nepoznatoj, još neviđenoj pojavi koja će se tek dogoditi – dakle, budućem vremenu“, čudno se oslanja na iskustvo i poznate činjenice, tj. prošlo vreme, a neodlučnosti fantastičnog preostaje sadašnjost kao vreme između prošlosti i budućnosti (Todorov 2010: 73). Stoga druga verzija „Orle“ koja je većinski ispričana u sadašnjem vremenu, pripada fantastičnom. Činjenica je da je „Orla“ iz 1886. u retrospektivnom pripovedanju i da je okvir ludnica, pa ne čudi da je Todorov ovu priču smestio u aspekt čudnog. Zadržimo se, ipak, na tonu naracije ove verzije. Dok su izjave iz druge verzije, pune emotivnog naboja, čak nekad i patetične, narator iz prve verzije priča događaje koji su se dešavali tokom prethodne godine. Njegov ton je odmeren; imao je vremena da razmisli o svemu. Kroz diskurs se s uvažavanjem obraća naučnicima i psihijatrima, s vremena na vreme ih nazivajući gospodom:

Gospodo, slušajte, ja sam smiren; nisam verovao u natprirodno, čak ni sad ne verujem; ali, od tog trenutka sam bio siguran da, kao što postoje dan i noć, da tako postoji pored mene neko nevidljivo biće koje me je opsedale, zatim me napustilo, i koje se ponovo vratilo (Maupassant 1886, para. 36).

Priča smireno, iznoseći neoborive dokaze da Orla postoji. Pored toga, kroz pričanje napominje da je on razuman čovek i da se osećao ljuto i zgađeno što mu se dešavaju čudni događaji. Doktor Marand mu veruje jer je video i ostale slučajeve u selu kojima se dešava klonulost duha i nestajanje mleka i vode. Zbog toga i traži mišljenje ostalih stručnjaka. Ova verzija priče završava se zapitanošću doktora Maranda da li su

on i narator ludi ili je na svet došlo novo biće (Maupassant 1886, para. 84). Ovom nesigurnošću ostajemo i dalje u fantastičnom jer ništa nije razjašnjeno, ali skoro da smo u potpunosti prihvatili čudesno.

Ključna razlika između dve verzije priče počiva upravo u vremenskoj razlici direktnog i retrospektivnog pripovedanja. Narator u drugoj verziji „Orle“ unosi različite neposredne podatke i osećanja u dnevnik, dok se u prvoj verziji fokusira samo na najbitnije činjenice koje treba da predoči stručnjacima. On u prvoj verziji i priznaje da previše suvoparno pripoveda:

Osećam, gospodo, da vam sve ovo pričam prebrzo. Vi se smejete, vaša odluka je već pala: „Ovaj je lud.“ Trebalo je da vam do tančina opišem to osećanje čoveka zdravog duha koji, zaključan u sobi, gleda, kroz staklo boce, kako je malo vode nestalo dok je spavao. Trebalo je da vam objasnim to mučenje koje se ponavljalo svake večeri i svakog jutra, i taj nesavladljivi san, i ta još strašnija buđenja. Ali nastavljam sa pričom (Maupassant 1886, para. 31–32).

I u ovom se primeru vidi oprečnost između smirenosti naracije i neverovatnog sadržaja priče. Pripovedač želi da što pre ispriča događaje, uprkos tome što će ga proglasiti ludim. U tome se ogleda hitnost situacije: narator žuri da završi priču i da uz pomoć drugih pokuša da spasi svet od Orle, novog naslednika ljudske rase „koji dolazi da nas zbací sa prestola, da nas potčini, da nas ukroti, i možda da se hrani nama, kao što se mi hranimo govedima i svinjama“ (Maupassant 1886, para. 74).

Bilo da prva verzija „Orle“ pripada više čudesnom ili čudnom, ona se upotrebom prošlih glagolskih vremena udaljava od fantastičnog za koje je tipično sadašnje vreme, a upravo ono se koristi u drugoj verziji ove priče.

### 3.3.2 Leksičko polje fantastičnog

Todorov zapisuje da atmosferu koja izaziva strah i strepnju Lavkraft određuje kao glavnu odliku fantastičnog, dok je on pridodaje stvarnom čitaocu i smatra da fantastično ne zavisi od „hladnokrvnosti čitaoca“ (Todorov 2010: 73). Ipak primećujemo da kod većine fantastičnih pripovesti upravo mračna atmosfera pomaže da se stvori reakcija sumnje i nesigurnosti kod lika i čitaoca, a to je suštinsko u fantastičnom. Ovo opšte raspoloženje strepnje i sumnje postiže se, između ostalog, posredstvom leksičkog polja. U „Orli“ na takvu atmosferu ukazuju reči kao što su: ludilo/lud (fr. *folie, affolement, fou*), strah/uplašen (fr. *peur, apeuré*), tajna/tajanstven (fr. *mystère, mystérieux*) zebnja (fr. *angoisse*), usamljenost/sam (fr. *solitude, seul*), poremećaj/uznemiren (fr. *trouble, troublé*), briga/zabrinut (fr. *inquiétude, inquiet*), bolest/bolestan (fr. *maladie, malade*), smrt/mrtav (fr. *mort, mort*). Dok se u prvoj verziji



„Orle“ ove lekseme, ako ih ima, ponavljaju jednom do nekoliko puta, u drugoj se verziji one ponavljaju od četiri puta (*angoisse*) do preko dvadeset puta (leksičko polje ludila).

Pomenimo još i reči koje su direktno u vezi sa fantastičnim. U pitanju su lekseme sumnja/sumnjati (fr. *doute/douter*) koje se u „Orli“ iz 1887. pojavljuju četrnaest puta. U prvoj verziji „Orle“ nailazimo samo na tri upotrebe ovih leksema u potvrdnom obliku, dok se sa druge strane izraz „bez sumnje“ i negiran glagol „uopšte ne sumnjati“ ponavljaju šest puta.

Kada posmatramo upotrebu reči koje označavaju sumnju fantastičnog ili strah i strepnju koje su takođe prema Lavkraftu bitne za fantastično, uviđamo da se one mnogo češće javljaju u drugoj verziji „Orle“, dok se u prvoj verziji javljaju povremeno. Stoga smatramo da se i upotrebom leksike druga verzija „Orle“ više približava fantastičnom, u odnosu na prvu verziju.

### 3.3.3 Fantastično u morfosintaksičkim strukturama

Ponavljanje pomenutih leksema jedan je od autorovih stilskih književnih postupaka kojima pojačava dejstvo neprijatne atmosfere. Štaviše, Emili Čeroszimo uviđa da se „jezik natprirodnog“ izražava „ne samo ponavljanjem reči, nego i u morfosintaksi teksta u kojoj nalazimo i ponavljanje određenih struktura“ (Cersosimo 2014: 157). To ipak i dalje nije jezik natprirodnog, već fantastičnog, s obzirom da se čitalac nije opredelio za čudesno. Što se tiče morfosintakse, pokušaćemo da analizom različitih vrsta rečenica i upotrebe interpunkcijskih znakova utvrdimo da li se tu nalaze neke odlike fantastičnog.

#### 3.3.3.1 Odrične rečenice

Prema mišljenju Emili Čeroszimo odrične rečenice „pokazuju nemoć u kojoj se on [narator, prim. J. J.] nalazi, nemoć da razume okolnosti koje mu se dešavaju i nemoć da na njih deluje“ (Cersosimo 2014: 157). Dokažimo ovo pomoću primera iz druge verzije „Orle“:

18. *maja*

Био сам код лекара, јер више нисам могао да спавам [...]

25. *maja*

[...] Вечеравам брзо, затим покушавам да читам; али не разумем речи; једва разбирем слова [...] Отимам се, укочен оном свирепом немоћи која нас спутава у сновима; хоћу да вичем... не могу; хоћу да се макнем... не могу; покушавам, уз

страховите напоре, сав задихан, да се окренем, да збацим са себе то биће што ме сатире и дави... не могу (Мопасан 2010: 187–188).

5. јула

[...] Замислите човека који спава, кога неко убија, и он се буди са ножем у плућима, и кркла, обливен крвљу, и не може више да дише, и умире, а не схвата – ето! (Мопасан 2010: 191).

12. августа, 10 сати увече

Читав дан сам хтео да отпутујем; нисам могао. Хтео сам да извршим то слободно, тако лако, тако једноставно дело – да изађем – седнем у своја кола и одем у Руан – нисам могао. Зашто? (Мопасан 2010: 202)

Ponavljanje konstrukcije „ne mogu“ se vidi u jednom od primera, a u ostatku priče nailazimo i na slična ponavljanja negiranih glagola *moći* i *hteti*.

Dakle, narator ne može da spava, da se koncentriše, da se pomera i слободно креће, па чак ни да дише. Sve ovo, sem nemoći слободног кретања, заједничко је и naratoru у првој верзији „Orle“.

Odrične rečenice pokazuju, pored nemoći naratora na koju je Čerozimo ukazala, i nemoć čula. Iskoristićemo ovaj put primer iz прве верзије „Orle“ да то покажемо:

[Naše oko, prim. J. J.] ne poznaje bilione sićušnih stvorenja koja žive u jednoj kapi vode. Ne poznaje stanovnike, biljke i zemlju najbližih zvezda; ne vidi čak ni ono što je providno. Stavite pred njega ogledalo bez savršenog amalgama, oko ga neće uočiti i baciće nas pravo na njega, kao i pticu kad razbije glavu na prozore kuće. Dakle, ono ne vidi čvrsta i providna tela koja ipak postoje, ne vidi vazduh kojim se hranimo, ne vidi vetar koji je najjača prirodna sila, koji obrće ljude, ruši građevine, vadi drveće iz korena, diže more u planine vode koje razaraju granitne litice (Maupassant 1886, para. 69–70).

U преводу смо саčuвали пасивне конструкције по којима се види да су људи (а и птице) потчињени чулу, у овом случају вида, које их због своје несавршености baca на стакла и разбива главе. U овом примеру је занимљива и супротност између слабости чула вида и разорне снаге ветра као примера силе која се не може ни видети.

Odrične rečenice u „Orli“ najpre pokazuju nemoć naratora ili ograničenost čula. U oba slučaja one se proporcionalno javljaju i u првој и у другом верзији ове приче.

## 3.3.3.2 Upitne rečenice

U prethodnim primerima za odrične rečenice nailazimo i na eliptičnu rečenicu „Зашто?“ (Мопасан 2010: 202) koja je samo jedan od pokazatelja neprestane zapitanosti naratora šta se i zašto dešava oko njega.

Ova je zapitanost prisutna u manjoj meri u prvoj verziji „Orle“. Specifična forma pripovedanja ove verzije skoro cela je u neprekinutom monologu i dopušta naratoru da se obraća, pa i da pita nešto doktore koji ga slušaju. Tako ima priliku i da pita doktora Maranda da li ogledi koje je ovaj poslednji izvršio odstupaju od njegove priče. Ovde upitne rečenice ne izražavaju sumnju fantastičnog, već služe tome da hipotezu jednog naizgled ludaka potvrdi stručno lice. Pripovedač pri tome skoro da preuzima ulogu detektiva koji se savetuje sa policijom, doktorima i svedocima oko istinitosti slučaja:

A sada, gospodo, da zaključim. Doktor Marand, nakon što je dugo sumnjao, odlučio je da sam otputuje u moj kraj. Troje mojih komšija je u ovom trenutku oduzeto, kao što sam ja bio. Da li je to tačno? Doktor odgovori: „Тачно је!“ Posavetovali ste ih da u sobi svaku noć ostave vode i mleka da biste videli hoće li tečnosti nestati. Oni su to uradili. Da li su te tečnosti nestale kao kod mene? Doktor odgovori sa naročitom ozbiljnošću: „Nestale su“ (Maupassant 1886, para. 62–67).

Drugu verziju „Orle“, sa druge strane, odlikuje unutrašnji monolog. U dnevniku su zapisani i retki dijalozi sa poslugom, kao i dijalozi koje vodi narator tokom dva putovanja. Ipak najznačajnije upitne rečenice pripovedač postavlja sam sebi. Još na početku priče on ne razume zašto se nakon prijatnog dana odjednom oseća tužno, a par dana kasnije oseća i strah:

Откуда долазе ти тајанствени утицаји што нашу срећу претварају у малодушност и наше самопоуздање у клонулост? Рекао би човек да је ваздух, невидљиви ваздух препун непознатих Сила, чија тајанствена близина на нас утиче. Пробудим се пун радости, у грлу осећам жељу да запевам. – Зашто? – Силазим поред воде; и наједанпут, после кратке шетње, враћам се дубоко жалостан, као да ме нека несрећа чека код куће. – Зашто? – Да није зимска језа додирнула моју кожу, потресла ми живце и помрачила душу? Да није појава неког облака, или боја дана, боја ствари, тако променљива, пошла кроз моје очи и помутила ми мисао? Ко ће то да зна? [...]

25. маја

[...] Око два сата попнем се у своју собу. Чим уђем, закључам двапут врата и намакнем заворницу; страх ме је... Чега? ... Пре се нисам бојао... Отварам ормаре,

завирујем под кревет, ослушкујем... ослушкујем... шта? ... (Мопасан 2010: 186–187).

Iako je narator razboriti čovek empirista, sklon je i filozofskim razmišljanjima. I pre pojave Orle veruje da postoje neobjašnjene sile, čak i zapisuje tu reč velikim slovom Sile (fr. Puissances). Navedeni primer pun je nekih od motiva koji će se pojavljivati u ostatku priče: nevidljive i nepoznate Sile, Orla kao nesreća koja čeka kod kuće (a kasnije ne dopušta ni da se odatle ode), živci koji su ometeni, oči koje daju krivu sliku mozgu. Kako se priča razvija, sve nabrojano izaziva kod naratora razne sumnje, pa se on pita da li postoje druga bića i kako do sada nisu otkrivena (Мопасан 2010: 190), zašto ne može da ode iz kuće (Мопасан 2010: 202), da li je lud (Мопасан 2010: 191), da li zaista vidi ružu koja lebdi ili je to priviđenje (Мопасан 2010: 200). Dok je narator u konstantnoj sumnji, ostaje u sferi fantastičnog. Stalna borba između verovanja čulima i verovanja razumu vodi naratora u stanje intenzivnog straha. Na kraju pripovedač ipak izlazi iz fantastičnog i prihvata natprirodno, tj. čudesno:

Али онај који влада нада мном, ко је тај, тај невидљиви? Тај што не може да се позна, та скитница неке натприродне расе? (Мопасан 2010: 203)

[...] Ново биће! Зашто да не? Оно је свакако морало да дође! Зашто да ми будемо последњи? [...] Нас има неколико, у ствари, веома мало на овом свету, почев од школке па до човека. Зашто да не буде још један више, ако је завршен период који дели узастопне појаве свих разних врста? Зашто да не буде још један више? [...] Зашто да не буде и других елемената осим ватре, ваздуха, земље и воде? (Мопасан 2010: 207)

Njegovo se raspoloženje poboljšava u periodu prihvatanja nove stvarnosti. Dok se pre boјao ko će ga spasiti (Мопасан 2010: 192), sada stvari uzima u svoje ruke i pokušava da ubije vatrom to novo biće.

Ипак, крај приче нам нуди одличне примере помутње духовног станја наратора која се огледа у стилу писања. Он користи доста упитних реченица, плашећи се да није успео да убие Орлу:

Мртав? Можда? ... Његово тело? Зар тело кроз које пролази светлост могу да разоре средства која убијају наша тела? А ако није мртав? ... [...] Чему онда то провидно тело, то тело које не може да се упозна, то одуховљено тело, ако и оно мора да страхује од болести, озледа, немоћи, пропасти пре времена? (Мопасан 2010: 211)

Упитне се реченице јављају мање у првој верзији, али njen specifični oblik dopušta obraćanje publici. Ove upitne rečenice ne prikazuju zapitanost, već služe naratoru da mu drugo lice potvrdi činjenice za koje već zna da su tačne. Sa druge strane,

skoro sve upitne rečenice se u drugoj verziji „Orle“ pojavljuju kao deo unutrašnjeg monologa naratora koji nije ni u šta siguran. Iako je on na kraju izabrao čudesno za objašnjenje događaja, podrazumevani čitalac još uvek nije siguran koje rešenje da izabere, pa ostaje u fantastičnom.

### 3.3.3.3 Uzvične rečenice

Uzvične rečenice su takođe u zanemarljivom broju upotrebljene u prvoj verziji „Orle“, tako da ćemo se zadržati na drugoj. U ovoj verziji nailazimo na širok spektar jakih osećanja prikazanih uzvičnim rečenicama, kao i uzvicima („Oh!“ i „Ah!“). Naratora na početku vidimo srećnog dok uživa u dvorištu. „Orla“ počinje euforičnom rečenicom „Диван дан!“, potvrđenu jednim od sledećih pasusa „Дивно је било то јутро!“ (Мопасан 2010: 185). Osećanja šoka i straha vide se već prilikom otkrivanja prazne boce vode:

Оно што се десило прошле ноћи толико је необично да ми се глава мути кад о томе мислим! [...] Кад сам најзад дошао себи, осетих поново жеђ; запалим свећу и пођем према столу на којем је стајала боца. Подигнем је и нагнем над чашу; ни капи. Била је празна! Била је потпуно празна! Најпре, то никако нисам могао да схватим; затим, наједанпут, осетих тако страшно узбуђење да сам морао да седнем, или, тачније, да се срушим на једну столицу! Потом се дигох скоком и погледах око себе! Онда опет седох, изван себе од чуда и страха, пред провидним стаклом! Посматрао сам га укоченим погледом и тражио одгонетку. Руке су ми дрхтале! Неко је, значи, пио ову воду? Ко? – Ја? – Ја, без сумње? Могао сам бити само ја! (Мопасан 2010: 191–192)

Uz strah i neshvatanje kako je moguće da je voda nestala, javlja se i nesigurnost kao odlika fantastičnog. Narator kaže da je on popio vodu i da tu nema sumnje, ali upitna rečenica razbija iluziju sigurnosti.

Vrhunac agonije je gubljenje moći upravljanja nad sobom, pa ne čudi što su ti pasusi puni uzvičnih rečenica, ponavljanja, pa čak i zapovednih rečenica, uz apostrofu – narator se obraća Bogu i moli ga za spas:

Затим, наједанпут, морам, морам, морам да идем на крај свога врта, да берем јагоде и да их једем. И ја идем. Берем јагоде и једем их! Ох, Боже мој, Боже мој, Боже мој! Има ли Бога? Ако те има, ослободи ме! Спаси ме! Помози ми! Опрости! Смилуј се! Помилуј ме! Спаси ме! Ох! Колике патње, колике муке, какав ужас! (Мопасан 2010: 203)

Vremenom narator sve više veruje u čudesno. Jedan od dokaza za to on pronalazi u povezanosti između članka u kom su opisani Brazilci koji su patili od istog „bića“ kao on i prolaska brazilske lađe s početka priče:

Знам... Знам... знам све [...]! Ах! Ах! Сећам се, сећам се лепе бразилијанске трокатарке, што је 8. маја прошла испред мојих прозора пловећи уз Сену! [...] Долазило је [оно Биће] из краја одакле му је порекло. И видело ме је! Видело је и моју белу кућу; и скочило је са брода на обалу. Ах, Боже мој! (Мопасан 2010: 205–206)

Narator druge verzije uspeva i da чује i da vidi Orлу u sceni sa ogledalom bez odraza. Izlaskom iz fantastičnog, on sve manje oseća strah, a sve više bes što mu ovo stvorenje upravlja životom, kao i nadu da može da ga savlada:

Ма шта је мени? То је он, Он, Орла, који ми не да мира, који ми уноси у главу ове лудорије! Он је у мени, он постаје мојом душом; убићу га!

Убићу га! Видео сам га [...]! Било је видно као усред дана, али ја не видех себе у огледалу! ... Било је празно, јасно, дубоко, пуно светлости! Али мога лика није било у њему... Премда сам стајао пред њим! (Мопасан 2010: 208–209).

Međutim, ta nada jenjava na samom kraju priče. Posle pomenutog bloka upitnih rečenica, sledi pasus sa uzvičnim:

Пропаст пре времена? Ту је извор свега људског страха! После човека, Орла. После онога који може да умре сваког дана, сваког часа, од сваке незгоде, дошао је онај који ће да умре само у свој дан, свој сат, у свој час, јер је стигао до границе постојања! (Мопасан 2010: 211)

I uzvične se rečenice takođe više javljaju u drugoj verziji „Orle“. One su pokazatelj jačine naratorovih osećanja koja preko zbunjenosti, sumnje, straha, paranoje i patnje dolaze do nade da može da победи Orлу, a zatim i beznađa kad shvati da је ubistvo nevidljivog bića nemoguće. Dok početne emocije pripadaju sferi fantastičnog, narator prihvataјуći da postoji natprirodno biće, izlazi iz fantastičnog.

### 3.3.3.3.1 *Fantastično u mesnim odrednicama*

Nabrojani primeri uzvičnih i zapovednih rečenica prikazuju osećanja karakteristična za fantastično, sem početne euforije i krajnje nade i beznađa. Pojavljivanje intenzivnih emocija usko је povezano sa jednom mesnom odrednicom. Sva ova osećanja su u vezi sa periodom dok narator boravi kod kuće, dok dva puta kad putuje i udaljava se od svog mesta stanovanja, prestaju jaka osećanja i narator uspeva

da u miru razmišlja, razgovara sa drugima, upija tuđa mišljenja, pa čak ima vremena i da zapiše u dnevnik društvenu kritiku na račun poslušnosti masa na državni praznik (Мопасан 2010: 194). Mesto koje narator povezuje sa negativnim osećanjima upravo je dom. Kuću u kojoj bi trebalo da se oseća sigurno i slobodno, povezuje sa zlom uzurpatorskom Silom. Zato i ne čudi da uzvičnih rečenica skoro pa i nema u onom vremenskom periodu kad je narator na putovanjima u Mon Sen-Mišelu i Parizu. Uzburkanost mentalnog stanja kod kuće vezuje se za fantastično, a kasnije i čudesno: zato su najznačajnije uzvične rečenice upravo u vezi sa ovom mesnom odrednicom.

### 3.3.3.4 Upotreba pravopisnog znaka tri tačke

Prema Umberto Eku, tri tačke u naučnim radovima označavaju izostavljen tekst ili predstavljaju „znak da navođenje nije završeno, da ima još toga da se kaže“ (Eko 2000: 54). U književnosti se pak može govoriti o stilskoj figuri apoziopezi (fr. *aposiopèse*). Apoziopeza je reč grčkog porekla sa značenjem *učutkivanje, tišina* (Le Roux 2021, para. 18). Nju karakteriše prekid iskaza, najčešće u dijalozima ili unutrašnjem monologu (Le Roux 2021, para. 2). Prema rečniku *Robera*, apoziopeza je „iznenadni prekid govora, kojim se iskazuje neko osećanje ili oklevanje“ („aposiopèse“ *Le Robert*).

U drugoj verziji „Orle“ tri tačke se koriste za isprekidane misli koje su automatski zapisivane u dnevnik, u obliku unutrašnjeg monologa. Ispresecane rečenice prikazuju neuravnoteženost mentalnog stanja naratora, a tri tačke predstavljaju stanku u zapisivanju, tj. tišinu u kojoj narator razmišlja. Ove se pauze prave zbog oklevanja i nesigurnosti pripovedača i zbog toga su stilsko obeležje fantastičnog. Pogledajmo dva primera iz teksta:

Овај пут нисам луд. Видео сам... видео сам... видео сам!... Више не могу да сумњам... видео сам!... Још ми је хладно до ноктију... Још ме је страх до сржи... Видео сам!... Шетао сам у два сата, на пуном сунцу, кроз свој врт ружа... стазом јесењих ружа које почињу да цвату (Мопасан 2010: 199).

Значи, побеглао је; уплашио се, уплашио се мене! Значи... значи... сутра... или било кад... моћи ћу да га имам у шакама, и да га смрвим о земљу! (Мопасан 2010: 205)

Ako bi podrazumevani čitalac posmatrao samo sloj značenja ovih primera, mogao bi da zaključi da je narator siguran u sebe. Ovaj poslednji čak i izgovara direktno da više ne može da sumnja. Međutim česta upotreba tri tačke odaje upravo suprotno osećanje. Narator je i dalje u nedoumici i ne veruje u potpunosti da je zaista video Orlu i da može da je savlada. Iako sebe ubeđuje da čudesno postoji, u ovakvim delikatnim

stilskim detaljima može se ipak uvideti da narator ni u jednom trenutku nije potpuno izašao iz fantastičnog.

Na samom kraju druge verzije „Orle“, nakon pasusa u kojima dominiraju obrađene upitne i uzvične rečenice, sledi poslednji pasus priče u kom se ističe upotreba pravopisnog znaka tri tačke. Nakon poslednje ispresecane misli „He... he... без икакве сумње, без икакве сумње... он није умро... Онда... онда... онда ми преостаје само да себе убијем!...“ (Мопасан 2010: 211) koju karakterišu ponavljanja reči i tri tačke, u priči nailazimo na dva preskočena reda i najzad na još jednu finalnu upotrebu pravopisnog znaka tri tačke.

Priča se završava jakim osećajem beznađa i nemoći. Narator ne zna na koji više način da se odupre Orli i jedino rešenje vidi u samoubistvu. Međutim i ovde tri tačke igraju ulogu u razumevanju teksta. One se opet značenjski sukobljavaju sa izrazom *bez ikakve sumnje*. Ne možemo u potpunosti biti sigurni da narator zaista ne vidi drugi način, sem samoubistva, da promeni svoju situaciju. Ova poslednja upotreba tri tačke može biti „znak da navođenje nije završeno, da ima još toga da se kaže“ (Eko 2000: 54) i u tom slučaju priča nije završena – narator se nije ubio, ali ne znamo šta se dalje dešavalo. Ipak, poslednje tri tačke mogu značiti i samo prekid pisanja dnevnika kom se narator neće vraćati jer se ipak na kraju odlučio na suicidalni potez. Dvosmislenost ovakvog otvorenog kraja ostavlja čitaoca zbunjenog. Priča ostaje nerazjašnjena i on nije u potpunosti siguran koje je pravo objašnjenje događaja – da li je narator lud, da li Orla postoji ili je neko treće razjašnjenje u pitanju. Ovaj osećaj sumnje koji ostaje nepoljuljan do poslednje stranice druge verzije „Orle“ omogućava čitaocu da se održi u fantastičnom – na tankoj granici između čudnog i čudesnog.

#### 4. ZAKLJUČAK

U radu je data uporedna analiza elemenata fantastičnog u dve verzije „Orle“, priče Gija de Mopasana, polazeći od postavke Cvetana Todorova da je fantastično određeno sumnjom i nesigurnošću podrazumevanog čitaoca, a vrlo često i bar jednog od likova, da li radnja teksta može da se smesti u sferu čudnog ili čudesnog, tačnije da se razume kao plod utvrđene, „normalne“ stvarnosti ili kao posledica nepoznatih, natprirodnih sila.

Najpre je navedena osnovna radnja priče, a potom je analizirana njena forma. Prema Todorovu, fantastičnom najviše odgovara unutrašnja fokalizacija, zbog mogućnosti poistovećivanja čitaoca sa naratorom koji se našao u neshvatljivim okolnostima koje liče na natprirodno. Pripovedanje u prvoj verziji „Orle“ je iz prvog lica, ali priča ima okvir u trećem licu, čime je poistovećivanje otežano. Druga verzija



„Orle“ je u celosti ispričana iz prvog lica, u formi dnevnika i time više pripada fantastičnom.

Pored forme, fantastično zavisi i od stila. Stil smo odredili analizom temporalnosti, leksičkog polja i morfosintaksičkih struktura. U okviru poslednjeg podtipa smo analizirali upotrebu odričnih, upitnih, uzvičnih rečenica, kao i onih koje se završavaju trima tačkama. U vezi sa temporalnošću, utvrdili smo da se fantastično više povezuje sa drugom verzijom „Orle“ u kojoj se koristi sadašnje vreme, nego sa retrospektivnim pripovedanjem iz prve verzije. Upotreba leksema koje ukazuju na sumnju i strah fantastičnog takođe je obimnija u drugoj verziji. Što se tiče morfosintaksičkih vrsta rečenica koje pokazuju nemoć, začuđenost, jake emocije i sumnju svojstvene fantastičnom, sve se javljaju u obe verzije „Orle“, ali samo odrične u proporcionalnom broju, dok su upitne, uzvične i one sa trima tačkama dosta češće u drugoj verziji. Kroz upotrebu tri tačke nailazimo na stilsku figuru apoziopezu koja je pokazatelj dvosmislenosti i nesigurnosti: podrazumevani čitalac ne zna da li je narator ipak potpuno prihvatio čudesno i veruje da Orla postoji ili se i dalje plaši da je lud.

Ukoliko je narator u drugoj verziji i prihvatio čudesno, podrazumevani čitalac i dalje, na osnovu svih detalja, nije siguran šta se desilo. On može radnju priče da objasni i ludilom i natprirodnim, tako da ostaje u oblasti fantastičnog. U prvoj verziji priče dva lika veruju u Orlu, pa iako se radnja dešava u ludnici, podrazumevani čitalac je skoro spreman da prihvati natprirodno, jer je to najverovatnije rešenje, uzimajući u obzir detalje radnje. On, ipak, do kraja priče zadržava nesigurnost, odliku fantastičnog. Posle ove uporedne analize verzija „Orle“, možemo da potvrdimo početnu hipotezu da „Orla“ (računajući ovde obe verzije) pripada fantastičnoj književnosti, sa tom razlikom što druga verzija ima više elemenata fantastičnog u formalnim i stilskim karakteristikama.

## LITERATURA

- Bercot, M. (1994). Présentation. Dans Maupassant, G. de (écriv.), *Le Horla : première et deuxième version suivie de Lettre d'un fou* (pp. 5–10). Paris : Librairie Générale Française.
- Cersosimo, E. (2014). La peur, la folie, l'hésitation et la mort dans *Le Horla*, version de 1887, de Guy de Maupassant. *Revista de Linguas Modernas*, 21, 153–166.
- Eko, U. (2000). *Kako se piše diplomski rad*, prev. Đukić-Vlahović, M. Beograd: Narodna knjiga-Alfa.
- Larousse*. Preuzeto 01.03.2023, sa <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fantastique/32848>
- Le Robert*. Preuzeto 01.03.2023, sa <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/aposiopeze>, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/fantastique>

- Le Roux, N. (ed). (2021). Aposiopèse – Figure de style [définition et exemples]. *La langue française*. Preuzeto 23.03.2023, sa <https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/aposiopese-figure-de-style>
- Мопасан, Г. де. (2010). *Необичне приче*, прев. Константиновић, Р. и др. Београд: Новости.
- Rachmühl, F. (1983). *Le Horla : Maupassant : une œuvre : texte intégral ; Le récit fantastique : un thème*. Paris : Hatier.
- Рибникар, В. (1994). Цветан Тодоров и теорија фантастике. *Књижевне новине : орган Савеза књижевника Југославије*, 46(891), 7.
- Thérenty, M-È. (1999). *Le Horla : Maupassant : nouvelles fantastiques*. Paris : Larousse-Bordas.
- Todorov, C. (2010). *Uvod u fantastičnu književnost*, прев. Mančić, A. Београд: Službeni glasnik.
- Trésor de la Langue Française informatisé*. Preuzeto 06.03.2023, sa <https://www.cnrtl.fr/definition/fantastique>

#### IZVORI

- Maupassant, G. de. (1875). La main d'écorché. *L'Almanach lorrain de Pont-à-Mousson*. Preuzeto 15.02.2023, sa <http://maupassant.free.fr/textes/ecorche.html>
- Maupassant, G. de. (1876). En canot. *Le Bulletin français*. Preuzeto 06.03.2023, sa <http://maupassant.free.fr/textes/surleau2.html>
- Maupassant, G. de. (1884). Un fou ?. *Le Figaro*. Preuzeto 06.03.2023, sa <http://maupassant.free.fr/textes/unfou2.html>
- Maupassant, G. de. (1885). Lettre d'un fou. *Gil Blas*. Preuzeto 01.03.2023, sa <http://maupassant.free.fr/textes/lettrefou.html>
- Maupassant, G. de. (1886). Le Horla. *Gil Blas*. Preuzeto 01.03.2023, sa <http://maupassant.free.fr/textes/horla.html>
- Maupassant, G. de. (1887). Le Horla. *Le Horla*. Preuzeto 01.03.2023, sa <http://maupassant.free.fr/textes/horla2.html>

Jelena D. Janković

#### ELEMENTS OF THE FANTASTIC IN FORMAL AND STYLISTIC FEATURES OF GUY DE MAUPASSANT'S SHORT STORY „THE HORLA“

##### *Summary*

Based on Tsvetan Todorov's essay *Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, which serves as the foundation for defining the concept of the fantastic, this paper explores whether Guy de Maupassant's short story „The Horla“ possesses characteristics of the fantastic. Using a comparative method, we examine to what extent the first version of „The Horla“ from 1886 and the second version from 1887 belong to the genre of fantastic literature, relying on the definitions

from dictionaries and opinions provided by French and Serbian literary criticism, and limiting our analysis to two areas: the differing formal structures of the two versions and the distinct styles employed in each. This text can serve as a starting point for further research into Maupassant's literary works, particularly those dealing with his fantastic short stories: first of all „The Horla“ (both versions of this story), but also „A Madman?“ (1884), „Letter from a Madman“ (1885) and other fantastic short stories.

*Key words:* Guy de Maupassant, The Horla, concept of the fantastic, fantastic literature, the literary form of a diary



Емилија А. Поповић\*  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Студенткиња докторских студија  
emarpovic996@gmail.com

УДК: 821.163.41.09 Manojlović T.  
doi: 10.19090/zjik.2023.165-180  
оригинални научни рад

## **РЕЦЕПЦИЈА ДРАМЕ *НАХОД СИМЕОН* (1938) ТОДОРА МАНОЈЛОВИЋА: КАКО ЈЕ ПРЕДЛОЖАК ПОЈЕО ТЕКСТ?**

*САЖЕТАК:* У раду се анализирају секундарни извори литературе о драми Тодора Манојловића *Наход Симеон* из 1938. године. Рад ће бити посвећен студијама, чланцима и есејима који отварају пут за даљу анализу поетике драмског текста овог писца. Такође, у раду ће се критички анализирати и вредновати оне студије које су писане у компаративном кључу (Мустеданагић 2004; Радоњић 2007). Драма се у њима сагледава у односу на традицију драма са мотивом находа у српској књижевности. Предмет рада представљају и аналитичко-интерпретативни текстови, као и текстови са биографским приступом (Тополовачки 1978; Хајдуковић 2000). Прегледни рад Марте Фрајнд о позоришној заоставштини Тодора Манојловића (1997), посматраћемо заједно са есејем насталом на његовим темељима – „Драмски кругови Тодора Манојловића“, из 2019. године, а анализираћемо и рад Бојане Поповић који је објављен у оквиру књиге *Тодор Манојловић и позориште* (Поповић 2020). Осим тога, биће речи и о есеју „Наход Симеун – драма човечанства“ Милоша Радојичића (1939), који представља једно од оригиналнијих тумачења наше народне легенде, те студији новијег датума која је умногоме базирана на истраживањима Ота Ранка, Клода Леви-Строса и Олге Фрајденберг „Mitologica heroica (I) – граматика мита о Находу Симеону“ Ђорђа Кебаре (2019).

*Кључне речи:* *Наход Симеон*, Тодор Манојловић, компаративна студија, интерпретација, литература

---

\* Рад је првобитно настао у оквиру курса О есеју на докторским академским студијама Филозофског факултета у Новом Саду, под менторством проф. др Горане Раичевић. Рад је преобликован и проширен за потребе докторске дисертације под менторством проф. др Љиљане Пешикан-Љуштановић.

## 1. УМЕСТО УВОДА: РАЗЛОЗИ ЗА ПРОУЧАВАЊЕ ЛИТЕРАТУРЕ О МАНОЈЛОВИЋЕВОМ *НАХОДУ СИМЕОНУ*

У раду се анализира научна и критичка рецепција драме *Наход Симеон* Тодора Манојловића<sup>1</sup> (1938); позоришне критике у раду неће бити разматране. Највећи број радова у којима се анализира драма Тодора Манојловића писан је у компаративном кључу: компаративна студија Лидије Мустеданагић, потом, студија Мирослава Радоњића „Мотив Находа Симеона код Јована Стерије Поповића, Тодора Манојловића и Милене Марковић“ (2007). Преостале две компаративне студије (студије Весне Крчмар и Ксеније Радуловић) неће бити посебно разматране јер не доносе ништа ново у односу на анализирани студије. Синтетизујући увиде до којих су дошле малобројне студије, долази се до закључка да је предлог драме (*Наход Симеун* и *Опет Наход Симеун*; СНП II: 14, 15, мит о Едипу и Софоклов *Краљ Един*) привлачио већу пажњу проучавалаца у односу на поезику самог дела, што се посебно односи на компаративне студије.

Предмет рада представљају и аналитичко-интерпретативни текстови (Тополовачки 1978), као и текстови са биографским приступом који су, хронолошки гледано, први настали, ако изузмемо позоришне критике „Повест о Манојловићевом Находу и Српском народном позоришту“ (Хајдуковић 2000), написан кроз биографску призму која осветљава изванлитерарне чињенице које су условиле прећуткивање овог дела, те прегледни рад Марте Фрајнд о позоришној заоставштини Тодора Манојловића, који настаје приликом приређивања његових драма (1997), који ћемо посматрати заједно са есејем насталом на његовим темељима – „Драмски кругови Тодора Манојловића“ из 2019. године. Бојана Поповић у књизи *Тодор Манојловић и позориште* (2020), и поред тога што парафразира текстове Милана Тополовачког и Луке Хајдуковића, пружа могућности савременог читања ове драме. Осим тога, биће речи и о есеју „Наход Симеун – драма човечанства“ Милоша Радојчића, који представља једно од оригиналнијих тумачења наше народне легенде, те студији новијег датума која је умногоме базирана на истраживањима Ота Ранка, Клода Леви-Строса и Олге

---

<sup>1</sup> Сразмерно највише студија о његовом драмском делу посвећено је *Центрифугалном играчу*, у критици означеном као најбоља Манојловићева драма која представља, између осталог, прави почетак српске модерне драме (в. Тополовачки 2001: 131; Ибрајтер 2019: 140). Индикативно је било претраживање електронског библиотечког система Кобис које је задало оквире овом раду; наиме највише погодака у овом систему имала је драма *Центрифугални играч* (34), *Опчињени краљ* 10, док је *Наход Симеон* имао свега 8 погодака. *Центрифугални играч* доживео је своја извођења и после рата, док је *Наход Симеон* имао једно, 1940. године, у Сарајеву.

Фрајденберг „Mitologica heroica (I) – граматика мита о Находу Симеону“ Ђорђа Кебаре.

У светлу изостанка указивања на основне поетичке узусе међуратне драме у анализираним текстовима, те њеном занемаривању у капиталној студији Радована Вучковића *Модерна драма* (у којој су пописана готово сва драмска остварења настала између два рата), закључује се да је драма Тодора Манојловића *Наход Симеон* недовољно проучена у књижевноисторијском светлу и да би детаљније бављење овом драмом поткрепило тезу о покушају Тодора Манојловића да укључи епску народну традицију и једну од наших најпознатијих народних легенди у контекст српске авангарде која је тада била окренута превасходно лирској усменој традицији, што је, иако анахрон (драма је настала 1938), гест који открива оригиналну замисао и интенцију аутора која заслужује да буде дубље осветљена као сведочанство једне епохе и њених преокупација свим аспектима јужнословенске усмене традиције. Дакле, у раду ћемо настојати да истражимо разлог ове појаве, укажемо на недовољно проучена места драме, и покушамо да изнађемо нови интерпретативни модел који би превазишао недостатке претходних.

Позоришна делатност Тодора Манојловића остала је у сенци његове лирике и есејистичких дела, међутим, он је аутор седам драма и писац седам драмских дијалога.<sup>2</sup> За његова живота само четири драме су објављене: *Сан зимске ноћи* (1925), *Пиеро Надреалиста или свадба на месецу* (1930), *Центрифугални играч* (1930) и *Comedia dell' Arte* (1963/64), док су *Катинкини снови* (1930), *Опчињени краљ* (1936) и *Наход Симеон* (1938) стајале у рукопису готово пола века, све до појаве књиге *Драме* Тодора Манојловића (приредила Марта Фрајнд, 1997), чији поговор смо уврстили у литературу о овом делу. Сама Марта Фрајнд била је свесна прегледности свог рада, који је морао бити такав како би раскрио пут будућим тумачима Манојловићевог драмског опуса.

Он је намерно лишен било каквог критичког или есејистичког описа и вредновања Манојловићевог драмског стваралаштва и задржава се само на подацима. С обзиром на то да је ово прво појављивање целовитог Манојловићевог драмског рада у јавности, сматрали смо да је поговор место на коме о овом раду треба дати што више података и указати на проблеме које Манојловићева дела постављају каснијим истраживачима, а не прилика да се исказује приређивачево мишљење о Манојловићу (Фрајнд 1997: 489). Најреферентнија студија и основно

<sup>2</sup> Манојловићеви драмски дијалози објављени су у књизи *Дијалози или уметност разговора* из 1999. године. Ову књигу приредила је Марта Фрајнд (в. Манојловић 1999).

полазиште за изучавање српске међуратне драме, монографија Радована Вучковића – *Модерна драма*, у себи не садржи ниједну реченицу посвећену *Находу Симеону* Тодора Манојловића, иако даје дијакхронички преглед развоја модерне драме на југословенском културном подручју.

Мотив наочета не налазимо само у епским народним песмама о *Находу Симеону*; он је у основи мита о Едипу, а у случају драме Тодора Манојловића, представља покушај поновног инкорпорирања српске усмене епске традиције (која је у међуратном периоду била запостављена у односу на лирску)<sup>3</sup> у авангардну књижевност и покушај њеног психоаналитичког продубљивања (в. Хајдуковић 2000: 17). Мотив пронађеног детета везује за сижее о рођењу многих јунака: за старозаветног пророка Мојсија, за сагу о Киру, као и за приче из староиндијског епа *Махабхарата* о јунаку Карни (в. Ранк 2007). Индикативно је да је у основи легенде о *находу* мотив инцеста, који у српској међуратној драми јесте опште место у драмској структури и изградњи заплета.<sup>4</sup>

Сматрамо да је неопходно, управо из поменутог разлога, направити детаљан преглед литературе који се бави, како књижевноисторијским значајем ове драме тако и њеним поетичким одликама, те указати на мањкавости дате литературе која је била фокусирана на генезу српског мита о Едипу. Иако би се проучаваоци вероватно сложили да је томе допринела невелика естетска вредност ове драме, те да ова драма „песника озарене меланхолије“, као ни дело његовог

---

<sup>3</sup> Тежња авангардиста да превреднују традицију кроз активирање језичког наслеђа лирске усмене књижевности, која је остала у сенци епске вуковске традиције, представљена је програмски у Винаверовим есејима и поетским експериментом и залагањем за матерњу мелодију Момчила Настасијевића.

<sup>4</sup> „Тематизација еротског и сексуалног искуства представља специфично подручје експресионистичког погледа на свет, посебно када је реч о прози, што се види у антиномији телесно/ духовно, односно, мушко/ женско“ (Стојановић-Пантовић 1998: 28). Овде бисмо додали, да се еротско тематизује и у драмама, чиме се постиже сценска напетост (в. Кнежевић 1994), али и у поезији (Вучковић 2011; Игњатов Поповић 2009; Ходел 2013). *Маска* Милоша Црњанског, у којој је присутан наговештај инцеста у односу Генералице и њеног нећака, Чезареа отвара експресионистички период у нашој књижевности; готово све драме Момчила Настасијевића (изузев *Бурђа Бранковића* и балета *Живи Огањ*), потом *Наход* Бранислава Нушића, *Синџири* и *Гривна* Ранка Младеновића (*Драмске гатке*), те *Човек поносан што нема среће* (Игњатов Поповић 2009, 2014), *Под рушевинама* Душана Васиљева, *Кабарет код две хемисфере* Александра Илића и *Источни грех* Љубомира Мицића у свом заплету носе тему инцеста, који се јавља у симболичком и митско-религијском значењу. *Наход Симеон* је последња драма (у хронолошком смислу) у чијој је основи мотив инцеста.



претходника (Поповић 1830), не представљају вредну новину у развоју српске драмске књижевности, сматрамо да она представља књижевно-естетски документ времена који нам помаже да створимо целовитију и кохерентнију слику о српској међуратној драми.

## 2. ЛИТЕРАТУРА О *НАХОДУ СИМЕОНУ*

Милан Тополовачки пише један, како је и сам дефинисао, субјекативан осврт на драмско дело Тодора Манојловића (в. Тополовачки 2001: 131). У свом тексту апологетски се осврће на стил и драматуршку умешност Тодора Манојловића испољене приликом писања *Центрифугалног играча*, док о његове две историјске драме говори неповољно и означава их, још у прологу свога есеја, као „пад у драмском стварању“ (Тополовачки 2001: 131). Дрину *Наход Симеон* он сматра најслабијом Манојловићевом драмом и о њој је писао готово у ироничном тону, који се да ишчитати из интерпункцијских знакова узвичника и упитника којима текст обилује. Поред тога што аргументовано наводи слабе стране дела, лоше вођење драмске радње, недостатак драмске акције и заплета, који се тако расплињавају у „вербалним реминисценцијама“ препричаваним из друге руке (Тополовачки 2001: 132), Тополовачки прави фактографске грешке, које се могу уочити пажљивијим читањем драмског текста; „разбесенели богови“, који се помињу у критичком тексту у драми фактички не постоје. У контексту кобног предказања, „злобног Астролога“ (Тополовачки 2001: 134) (пре би се могло рећи злокобног), говори се о „Свевишњем“ (Манојловић 1997: 351, 353), а не о „разбеснелим боговима“, како наводи Тополовачки, стављајући тако драму у политеистички концепт. Краљица мајка се не замонашује својевољно, како се тврди у тексту (Тополовачки 2001: 134), чиме се настоји објаснити мелодраматични тон овог дела. Она прво покушава да изврши самоубиство зато што не може да поднесе истину (баш као и Едип), потом је Опатица (њена заова, сестра њеног тлачитеља) обара на земљу, ритуално стриже и одводи у манастир (в. Манојловић 1997: 370). Ипак и поред ових пропуста, Тополовачки је пружио једну од најобухватнијих анализа драме *Наход Симеон* и истражио је као текст настао из индивидуалне стваралачке имагинације, неоптерећене претходницима и генезом мита о Едипу (Находу Симеону), како је читају многи аутори потоњих студија, о којима ће бити речи.

Текст Луке Хајдуковића може се читати као документ који реконструише догађаје који су довели до прекида сарадње Српског народног позоришта са Тодором Манојловићем. Он нам, у целости, доноси два писма која је Тодор Манојловић упутио Влади Поповићу, тадашњем директору опере (в. Хајдуковић

2000: 16–17). Насупрот Тополовачком, Хајдуковић, драму сматра „умешно драматуршки сроченом“ (Хајдуковић 2000: 19), иако јој одриче већу естетску вредност. Значајан део текста посвећује коментарисању ауторских интервенција – промени жанровске дефиниције дела из легенде у скаску, и поготову, измени краја, у којој види Манојловићеву прорачунатост насталу из страха да „религиозно-мистичка нит ове драме“ (Хајдуковић 2000: 19) неће одговарати тадашњој репертоарској политици (подсетимо, година је 1961): „Књижевник је, дакле, са разлогом страховао да његова идеолошка припадност не буде, као предрасуда, судбински узрок неприхватања његовог текста“ (Хајдуковић 2000: 19). Напослетку Хајдуковић закључује да су изванлитерарне чињенице биле пресудне у одбијању управе позоришта да се *Наход Симеон* уврсти у репертоар.

На претходна два текста умногоме се ослања и позоришна биографија Тодора Манојловића дата у књизи Бојане Поповић *Тодор Манојловић и позориште* (2020). Бојана Поповић пише о свим Манојловићевим комадима, дајући преглед (додуше, селективан) студија и критика које су се бавиле његовим драмским делом, што поентира сопственим увидима који се не разликују значајно од закључака претходника. Монографију Бојане Поповић ипак издваја њена свеобухватност, систематичност и аналитички приступ усмерен више Манојловићевим позоришним и драмским остварењима него њиховој спрези са српском драмском традицијом (поготову када је реч о *Находу Симеону*). Бојана Поповић истиче да је основни Манојловићев драматуршки принцип у грађењу „легенде у шест слика“ вербално реминисцирање судбине Находа Симеона и Игумана, чиме отвара пут тумачењу ове драме у контексту ибзеновске „кризе позоришта“<sup>5</sup> и оне врсте аналитичке драме која за свој предмет узима прошлост (реминисценције), чиме се одваја од суштине традиционалне драме (в. Сонди 1995: 21–29). Бојана Поповић с правом наводи да је мотив греха и великог искупљења „потиснут у други план“ захваљујући Манојловићевом покушају да драму „осветли психоаналитички“, више обраћајући пажњу на приказивање Симеонових унутрашњих ломова, а мање на спољашњу радњу (в. Поповић 2020: 116–117). Иако је Манојловићево полазиште мит о Едипу (односно епска песма о Находу – СНП II: 14, 15), савршена драмска форма, у којој је прошлост функција садашњости (Сонди 1995: 26), у његовој верзији мит доживљава преобразбу радње структурирану према епским постулатима, што аутор жанровски дефинише као легенду (в. Манојловић 1997: 325).

---

<sup>5</sup> Занимљиво је да је Лука Хајдуковић тему Манојловићевог драмског дела „човекове грешне невиности“ повезао са егзистенцијалистичким позориштем и Камијевом драмом *Неспоразум* (в. Хајдуковић 2000: 18).

„Мотив Находа Симеона код Јована Стерије Поповића, Тодора Манојловића и Милене Марковић“ (2007) Мирослава Радоњића компаративна је студија која се бави мотивом нахочета у уметничкој књижевности и његовим различитим обрадама произишлим из три различите естетике: Стеријине прагматичне, Манојловићеве идеалистичке, и друштвено-антрополошке естетике Милене Марковић (в. Радоњић 2007: 74). Изостављајући Нушићеву „поратну историјску драму“ (Вучковић 2014: 465) *Наход*, Радоњић прави ваљан избор и пише тематски омеђену студију, која обрађује драме (трагедије, мелодраме) чији су извори биле епске песме *Наход Симеун* и *Опет Наход Симеун* (СНП II: бр. 14, 15), не уплићући беспотребно Нушићеву драму, која за свој предлог узима народну епску песму *Наход Момир* (СНП II: бр. 30). Да бисмо дали ваљан преглед Радоњићеве студије, морамо поменути и оне изворе којима је аутор поклатио своју пажњу. То је књига Радмиле Маринковић и Драгољуба Павловића *Из наше феудалне књижевности*, у којој се обрађује мит о Едипу у средњовековној књижевности (в. Павловић и Маринковић 1968). Истим стопама иде и Радоњић препричавајући византијску легенду о Павлу Кесаријском и античким едиподијама, али и шири перспективу тумачења прелазећи с историје позоришта и драме на поетику трагедије. Компаративном методом доводи у везу средњовековну легенду и прву варијанту Вуковог записа *Находа Симеона*, те истиче колико је верзија *Опет Наход Симеон* играла пресудну улогу у писању Стеријине „псеудокласицистичке драме и трагедије“ (Радоњић 2007: 68). Средишњи део чланка посвећен је *Находу* Тодора Манојловића. Аутор се овде осврће на „неприкривене симпатије аутора према богумилски бунтовном песимизму и паганству“ (Радоњић 2007: 70), и назива драму „оперским либретом“ (Радоњић 2007: 72), што даје добар подстицај за даље тумачење дела у контексту оних дела драмске књижевности међуратног периода чији је најизразитији представник Момчило Настасијевић са својим музичким драмама (в. Стојановић-Пантовић 1998; Вучковић 2014; Игњатов Поповић 2009, Косара Цветковић 2017). Потом, Радоњић указује на студију Лидије Мустеданагић и доказује њене тезе о дотада непомињаном предлошку Манојловићеве драме из корпуса западноевропске црквене традиције – Хартмановом *Грегоријусу* (Радоњић 2007: 72). Осим тога, наводећи примере из самог текста, Радоњић анализира драматуршке поступке писца, онако како ваљан аналитичар драме ради, и закључује да је дело и поред свих наведених одлика, „узалудан театарски труд“ (Радоњић 2007: 70).

Есеј Марте Фрајнд „Драмски кругови Тодора Манојловића“ објављен је 2019. у књизи *Песници у позоришту*. Књига представља скуп есеја о српској

међуратној драми и уз књигу есеја Мирјане Миочиновић *Есеји о драми – Настасијевић, Крлежа, Црњански*, те предговор књизи *Драма између два рата*, представља најзначајнији допринос проучавању српске међуратне драме до данас. Како сама истиче, њени есеји нису „окупљени са намером да буду преглед или историја српске међуратне драме прве половине 20. века“ (Фрајнд 2019: 7), већ настају с правим есејистичким сензибилитетом, „искошеног погледа на стварност“ (Епштејн 1996: 65), који буди жељу „за коментаром и ревалоризацијом“ (Фрајнд 2019: 7). Њен есеј представља хронолошки преглед позоришног животописа Тодора Манојловића с исцрпним подацима о извођењима и судбини његових драмских дела, од почетничког *Сна зимске ноћи* до драмског трактата и опорукe, *Comedia dell Arte*. Кроз анализу појединачних драма, ауторка уочава њихове поетичке константе, градећи структуру концентричних кругова Манојловићеве драмске заоставштине. У круг тема из историје и народне легенде уписала је две Манојловићеве драме: *Опчињени краљ* и *Наход Симеон*. Као и у претходним есејима које говоре о мотиву находa, истиче се веза са античким Едипом:

Друга [драма] се враћа старом митском сижеу, теми инцеста покренутој у Софокловом *Цару Едипу*, одевеној овде у причу народне песме *Наход Симеон*, која се заснива на истом мотиву (Фрајнд 2019: 25).

Давањем основних података о Манојловићевом односу према тексту *Находа Симеона*, Фрајнд изриче следеће вредносне судове:

Што се тиче *Находа Симеона*, дирљиво је колико је Манојловић до краја живота веровао у тај слабашан текст. [...] Чињеница је да народна песма *Наход Симеон* има у сваком свом стиху више драматике него што је Манојловић могао да постигне у целој својој драми (Фрајнд 2019: 23).

Лидија Мустеданагић у својој компаративној студији која се бави генезом српског мита о Едипу<sup>6</sup> и посвећује нешто више пажње Манојловићевој драми, јер, закључује, „о њој није много писано“ (Мустеданагић 2004: 82), те прави изазовне паралеле приликом интерпретације дела и ликова у њему, попут, на пример, реминисценција на Антигону (в. Мустеданагић 2004: 85) о чему, пре ње, није било писано. Потом упућује на извор којем је Манојловић могао хипотетички прибећи приликом стварања *Находа* – што доказује текстолошком анализом – Хартманов спев *Грегоријус*, преузет из старофранцуског епа *Живот папе Грегора* (в.

---

<sup>6</sup> Радови Весне Крчмар и Ксеније Радуловић написани су на истом фону као и рад Лидије Мустеданагић, с тим да они не доносе ништа ново у тумачењу Манојловићевог дела, те стога, неће бити детаљно разматрани (в. Крчмар 2009; Радуловић 2018).

Мустеданагић 2004: 86). Она овим шири књижевноисторијски контекст настанка дела и нуди његово вишезначно тумачење које је настало „преудешавањем мотива и алузија из великог регистра дела светске и наше књижевности“ (Мустеданагић 2004: 86).

У компаративном раду Ђорђа Кебаре „*Mitologica heroica* (I): граматика мита о Находу Симеону“ тумачи се мит о Едипу и комплементарне јужнословенске легенде у психоаналитичком кључу колективног несвесног, углавном на темељима теза које је поставио немачки психоаналитичар Ото Ранк, те антрополог Клод Леви-Строс, а потом и руска научница Олга Фрајденберг. Ђорђе Кебара у свом раду покушава да напише граматiku мита о Находу Симеону, али превиђа да је на јужнословенском поднебљу распрострањена легенда, а не мит о Находу Симеону.<sup>7</sup> Ђорђе Кебара ипак сматра да етимологија имена Наход са својим варијантама Најден/ Најдан/ Најда активира митологему пронађеног детета која свој најпознатији вид налази управо у миту о Едипу и сматра оправданим митско тумачење народне легенде о Находу Симеону (Кебара 2019: 56). Посредством Леви-Стросовог тумачења митског језика, који се „испољава у различитим видовима, али представља јединствено митско мишљење“ (Кебара 2019), Ђорђе Кебара тумачи српску легенду о Находу Симеону. Кебара, за разлику од аутора осталих радова посвећених овом мотиву, ствара ипак сопствену методологију која је настала угледањем на референтну литературу на коју се селективно позива. Анализирајући другу варијанту песме *Наход Симеун* (СНП II: 15), у којој се уместо старца калуђера као проналазач детета појављује културни херој – Свети Сава, Ђорђе Кебара идући Чајкановићевим стопама (иако не наводи Чајкановићева истраживања као извор) у овој варијацији ишчитава остатак првобитног митског мишљења везаног за соларни култ и словенског бога Дажбога, који се одликује амбивалентношћу<sup>8</sup> исказаном у припадности соларном и хтонском култу истовремено. Осим тога, Дажбог се приказује као хроми бог у пратњи вука, што га доводи у везу са Светим

<sup>7</sup> Нада Милошевић-Ђорђевић у књизи *Заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције* пише о родоскрвном греху у песмама о Находу Симеону (Милошевић-Ђорђевић 1971).

<sup>8</sup> Анализу мита спроводи и Миодраг Радовић у студији „Аполонијско и дионизијско у *Находу Момиру*“. Овај чланак неће бити предмет рада, али ће бити узет у разматрање приликом интерпретације Нушићевог *Находа*, коме је поменута народна песма послужила као инспирација (в. Радовић 1980: 101–105).

Савом као путујућим културним јунаком из народних предања<sup>9</sup> (Кебара 2019: 54).<sup>10</sup> У закључку рада наводи да је остатак мита о остављеном детету уочљив и у самој легенди о Находу Симеону (Кебара 2019: 61), те на основу „таквог митолошког својства јунака“ (Кебара 2019: 61), Находа Симеуна сврстава у два типа митолошких јунака: *megistos kuros*-а и културног хероја, иако сматра да Наход Симеун не испуњава до краја све карактеристике таквог типа митских јунака. Наход Симеон у последњем чину истоимене драме Тодора Манојловића, након окајаног греха, постаје предводник Дечјег крсташког рата, што га несумњиво повезује са јунаком-дететом, каквим Ђорђе Кебара сматра Находа Симеуна из јужнословенске усмене традиције.<sup>11</sup> С тим у вези, позивајући се на тумачења Сретена Петровића, потом и А. Веселовског, Кебара у свом раду активира жанровске одреднице епско и лирско, тумачећи их према антрополошком начелу бинарних опозиција и повезује их са митским обрасцима соларног и лунарног принципа, што своје трагове налази у матријархалном и патријархалном друштвеном уређењу (Кебара 2019: 54). Овај одељак у студији Ђорђа Кебаре представља плодно тле за даља изучавања драме Тодора Манојловића, у којој се примећује покушај стварања синтезе епског и лирског принципа грађења фабуле. Увођењем лика Додоле,<sup>12</sup> која у драми носи еротски

---

<sup>9</sup>Ђорђе Н. Кебара не наводи текст Веселина Чајкановића о Светом Сави као словенског варијанти општераспрострањеног путујућег божанства (Чајкановић 1994б: 103–107).

<sup>10</sup>Светог Саву и хромог вука повезује Веселин Чајкановић (в. Чајкановић 1994а: 451–462).

<sup>11</sup>Ђорђе Н. Кебара се у раду позива на тумачења архетипа детета у Јунговим радовима (в. Јунг и Карењи 2007).

<sup>12</sup>Додола се у јужнословенској традицији везује за пролећне и летње обреде изазивања кише и представља главну учесницу ритуала. Због своје функције призивања кише, додолски обреди повезани су са култом бога громовника – Перуна (Чајкановић 1994б: 103–107, СМ 2001: 422–423), једног од главних словенских божанстава. Ритуал се састојао из посећивања кућа и ритуалног поливања додоле која је била обавијена зеленилом. Додола су биле обично девојчице-сиротице, ређе дечаци (в. СМ 2001: 157–159). У драми Тодора Манојловића Додола не представља учесницу обредне поворке, већ непријатеља хришћанске цркве одвојеног од људске (манастриске) заједнице којој припада Наход Симеон. Она се појављује и као једини женски лик у прологу, те наговештава Симеонову судбину и природу. Симеонов побратим, Драгаш, видно је угрожен њеним присуством и (женским) моћима, те се, сходно томе, лик Додоле у драми може посматрати и као угрожавајући женски принцип. О жени у традиционалној култури пише Веселин Чајкановић:

Жена, по схватању нашег народа, и других нама сродних народа, нпр. Германаца, има нечег демонског; подсећамо само на то да комуницирање са демонима, заклињање

набој,<sup>13</sup> у типичан епски сиже, настаје епско-лирски, односно баладични жанр којем је драмска напетост иманентна.

И коначно, есеј у правом смислу те речи који се, „због своје многоврсноности и различитости“, не уклапа сасвим „ни у категорију књижевне критике ни у књижевно-критичке категорије“ (Рилкем 1996: 73). „Наход Симеун – драма човечанства“ Милоша Радојчића, јесте текст који није ни „кратко прозно дело, ни кратка прича, ни научни ни квази научни извештај“ (Рилкем 1996: 74), али представља краћу расправу са антрополошком, митолошком, књижевном и уметничком темом каква је усмена епска песма *Наход Симеун*. Писац чланка нам заправо нуди алегоријско читање ове легенде, подељено на пет главних мотива: находништво, тражење порекла, грех према мајци, испаштање и посвећење (Радојчић 1939: 12). Његова анализа умногоне се поклапа са потоњим приступима анализе митова, с тим да су у Кебариној студији, као и оној исходишној, Ота Ранка, мотиви находништва и тражења порекла спојени у једну целину мита о рађању хероја, а грех према мајци, испаштање и посвећење, представљају родоскрвни мит који обично, али не и увек иде у пару са патрицидом (в. Ранк 2007, Кебара 2019: 45). Неслагање између Радојчића и аутора студија о којима је било речи јесте у схватању мотива инцеста. Инсистирајући на хагиографској подлози, иако је не помиње, Радојчић у завршном делу свог есеја врши једну теолошку егзегезу и повезује античку трагедију са мотивом испаштања и посвећења, што ће, шездесет година касније, урадити Жарко Видовић у есеју *Литургија и трагедија* (1996). Радојчићево тумачење фигуре старца (Игумана) у песми кореспондира са Фрајевим тумачењем легенде о Авраму у *Старом завету*, који представља фигурацију Оца небеског (в. Фрај 1985: 151). Радојчић говори о клици страдања која је садржана у „охолој жељи да се утврди господство свога

---

демона разумеју углавном само жене, врачаре; да су један изванредан број жена, вештице, обдарене натприродним моћима; мушки пандан вештици, вукодлак, у поређењу са вештицом има готово пасивну улогу (Чајкановић 1994а: 184).

<sup>13</sup> Веселин Чајкановић говори о радњама које човека могу довести у стање религијске нечистоте:

То је, у првом реду, телесни акт између човека и жене. [...] Телесни додир са женом може бити фаталан и по ратника. Код таквог стања ствари јасно је да је веровање у религијску нечистоту, у грешност телесног односа и зачећа, и општечовечанско и старинско српско (Чајкановић 1994б: 306, 307). Иако се Додола у драми Тодора Манојловића поима као непријатељ цркве услед припадности претхришћанском религијском стадијуму и узглобљености у структуру традиционалног модела света, о чему нас обавештава Драгаш, Симеонов побратим, његов страх од Додоле, као страх од нечистог бића, кореспондира са структуром традиционалног модела мишљења.

порекла“ (Радојчић 1939: 19), у којој човек, загледавши се у себе, долази нужно до трагичног анагнорисиса, о чему се говори у бројним студијама о Едипу. Међутим, овде је посреди и етичко питање оног ко испашта за цео род и тако успева да обнови колектив, чиме се Радојчићева студија поклапа са Видовићевим тумачењем трагедије–трилогије и њене могућности обнове заједнице (в. Видовић 1996: 64):

Када су се у човеку појавили први зраци самосталне свести, он се поче осећати сам не познавајући више мајке, изгубив дубоко јединство са васељеном. У име човечанства питају његови најбољи синови: ко сам ја? (Радојчић 1939: 22).

Аутор сличности између Едипа и Находа види у сижеу и драмском заплету, али суштинску разлику уочава у „духовном песимизму мита насупрот духовном оптимизму хришћанске легенде“ (Радојчић 1939: 22). Наход је, дакле, драматичан, али не и трагичан, „јер је Христом побеђена судбина“ (Радојчић 1939: 23).

### 3. ЗАКЉУЧАК

Кратким прегледом литературе о *Находу Симеону* Тодора Манојловића, долазимо до закључка да је ова драма запостављена и недовољно проучена због њене естетске неуспелости (в. Тополовачки 2001, Фрајнд 2019, Радоњић 2007). Студије, чланци и есеји у којима је ова драма примарни предмет истраживања могу се поделити на, условно речено, три групе: компаративне студије, које ову драму сагледавају кроз призму генезе српског мита о Едипу и драма–претходница које баштине истоветан мотив, те оне које су писане у биографском кључу и упознавају нас са ванлитерарним чињеницама које су утицале да ово дело буде на маргини Манојловићевог књижевног стваралаштва, односно, аналитичко-интерпретативне студије које се баве самим текстом драме и, на послетку, четврту групу чине оне студије које се не баве Манојловићевом драмом већ врше анализу могућих митских аспеката усмене легенде, од којих су, за ову прилику, издвојене две.

Компаративне студије баве се, претежно, више питањем предлошка, а мање самим текстом драме. Оне су углавном студије прегледног типа, које су синтетизовале претходна истраживања о овој драми, како у погледу анализе митских елемената тако и у погледу биографских чињеница и естетске вредности дела. Подстицајни потенцијал анализираних студија је неупитан и представља основу за даље истраживачко бављење Манојловићевим текстом. Компаративна студија Лидије Мустеданагић издава се због изналажења интертекстуалне везе



између Манојловићеве драме и старофранцуског епа, чиме се отвара могућност нових читања овог дела.

Студије написане у биографском кључу доносе историју постанка дела, посредством докумената – писама, које је Тодор Манојловић пред крај свог живота упућивао директору опере Српског народног позоришта, и говоре о ванлитерарним (идеолошким) чињеницама које су условиле запостављеност драме *Наход Симеон* (в. Хајдуковић 2000). Прегледна студија Марте Фрајнд, настала поводом приређивања Манојловићеве драмске заоставштине, писана је на истоветан начин, док је у потоњем есеју ауторка баштинила „искошен поглед на стварност“ којим је указала на основне поетичке одлике драмског стваралаштва овог писца.

Аналитичко-интерпретативни есеј Милана Тополовачког, који се, прештампан нашао у *Сабраним делима* Т. Манојловића у књизи *Писци и критичари о Тодору Манојловићу*, значајан је због своје иновативности. Ово је и најпотпунија анализа Манојловићевог *Находа* до сада. Бојана Поповић која пише „позоришну биографију“ Тодора Манојловића, користи се еклектичким приступом, посвећујући пажњу широком дијапазону текстова, док је њен текст о *Находу Симеону* настао је на темељима исходишних текстова Луке Хајдуковића и Милана Тополовачког.

И коначно, текстови који су посредно везани за Манојловићев текст, а непосредно за саму генезу мита о Едипу и његово тумачење, јесу есеј Милоша Радојчића (настао годину дана после Манојловићеве драме) и митска анализа Ђорђа Кебаре, студија осмишљена са великом амбицијом да постане „граматика мита о Находу Симеону“. С тим у вези, Ђорђе Н. Кебара преузима Леви Стросов термин „mitologica“ који чини синтагму „mitologica heroica“, сходно типу јунака какав је Наход Симеун (в. Кебара 2019: 43). У алегориском читању ове „драме човечанства“ Милош Радојчић врши и антрополошку анализу која се умногоме подудара са психоаналитичким приступом тумачењу мита о Едипу, какав је имао Ото Ранк, али, истовремено, даје хришћанско разрешење које почива на филозофији спасења у Христу, чиме се приближава савременом теоретичару уметности, Жарку Видовићу, који је у својим делима повезивао трагедијски принцип са хришћанском литургијом (в. Видовић 1996).

Студија Ђорђа Кебаре значајна је из више аспеката – због своје систематичности, те интерпретације најзначајнијих мотива јужнословенског усменог предања и античког мита о Едипу на једном дубљем плану у знаку соларног и лунарног култа. Као таква, она може представљати интерпретативни модел за тумачење драме *Наход Симеон* Тодора Манојловића, која је умногоме

остала неистражена, како у погледу иманентне и експлицитне поетике овог писца тако и укључивања овог дела у шири контекст међуратне српске драме.

Недостаци који су уочени приликом анализе критичке и научне рецепције драме *Наход Симеон* последица су недовољне истражености овог дела, тако да је свако бављење Манојловићевим *Находом Симеоном*, чини се, за ауторе значило „сусретање са белом хартијом“, што их је нагонило на већ утрт пут сагледавања драме у контексту претходних дела која су се у својој основи имала исти мотив. Чини се да су аутори преузимали методолошки приступ једни од других, и тако правили „зачарани круг“ синтетизовања туђих увида и чињеница.

Ову драму потребно је сагледати као самосталан књижевни текст, фокусирати се на поетичке сличности и разлике у односу на драмска дела епохе којој припада, како би се утврдило њено место у српској међуратној драми и како би се показало колико се ово дело, писано са великом амбицијом аутора, уклапа у драмску поетику Тодора Манојловића.

## ЛИТЕРАТУРА

- Видовић, Ж. (1996). *Трагедија и литургија: есеј о духовној судбини Европе*. Ниш: Византијско огледало.
- Вучковић, Р. (2014). *Модерна драма*. Београд: Службени гласник.
- Ерштејн, М. (1996). Na raskršću slike i pojma (esejizam u kulturi novog doba). *Reč: časopis za književnost i kulturu*, 3(18), 64–74.
- Ибрајтер, Г. (2019). „Како против силе центрифуге? У Савкић, С. (уред.), *Српска драмска бајтина на маргинама сцене* (стр. 137–150). Нови Сад: Стеријино позорје.
- Карацић Стефановић, В. (1845). *Српске народне пјесме*. Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије. Беч: Штампарија јерменскога манатира. Преузето 9.5.2023 са [https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/RukopisiIKnjige/SD\\_20C96EFC55BDE899E45A8FBB7600D8D6?fullscreen#mode/1up](https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/RukopisiIKnjige/SD_20C96EFC55BDE899E45A8FBB7600D8D6?fullscreen#mode/1up)
- Кебара, Ђ. (2019). Mitologica heroica (I): граматика мита о Находу Симеону. *Липар: лист за књижевност, уметност и културу*, 20(69), 43–63.
- Кнежевић, Р. (1994). Поетски дискурс Романа и Магдалене у драми „Код Вечите славине“. *Сцена*, 30(3/4), 90–96.
- Крџмар, В. (2009). Motiv Edipa u srpskoj dramskoj književnosti. *POŁUDNIOWOSŁOWIAŃSKIE ZESZYTY NAUKOWE. Język – Literatura – Kultura*, 6, 25–40.
- Манојловић, Т. (1997). *Драме*. Прир. Фрајнд, М. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“.
- Манојловић, Т. (1999). *Дијалози или уметност разговора*. Прир. Фрајнд, М. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“.

- Мустеданагић, Л. (2004). Наход Симеон: компаративни приступ. *Свеске: књижевност, уметност, култура*, 15(74), 81–86.
- Поповић, Б. (2020). „Наход Симеон“. *Тодор Манојловић и позориште*. Ново Милошево, Београд: Банатски културни центар, Службени гласник.
- Поповић-Игњатов, И. (2009). *Ликови у српској експресионистичкој драми*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Radović, M. (1980). Apolonijsko i dionizijsko u „Nahodu Momiru“: „Nahod Momir“ između istočne i zapadne tradicije. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, 26(253), 101–105.
- Радоњић, М. (2007). Мотив Находа Симеона код Јована Стерије Поповића, Тодора Манојловића и Милене Марковић. У Симовић, Јб. (уред.), *Јован Стерија Поповић. 1806–1856–2006* (стр. 63–76). Београд: САНУ.
- Радојчић, М. (1939). *Наход Симеун – драма човечанства*. Београд: Графички институт.
- Радловић, К. (2018). Наход Симеон: српска верзија мита о Едипу у нашој драми и позоришту. *Зборник радова Факултета драмских уметности*, 33, 49–62.
- Rank, O. (2007). *Mit o rođenju junaka: pokušaj psihološkog tumačenja mita*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Rilkem, Dž. P. (1996). Modernistički esej: slučaj T. S. Eliota. *Reč: časopis za književnost i kulturu*, 3(18), 75–78.
- Словенска митологија. Енциклопедијски речник*. (2001). Толстој, М. С. & Раденковић, Јб. Београд: Zeptr Book World.
- Sondi, P. (1995). *Teorija moderne drame*. Beograd: Lapis.
- Стојановић-Пантовић, Б. (1998). *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска.
- Тополовачки, М. (2001). Драмско дело песника Тодора Манојловића. *Критичари и писци о Тодору Манојловићу*. Приредио Михајло Пантић. Зрењанин: Народна библиотека „Жарко Зрењанин“.
- Fraj, N. (1986). *Veliki (kod)eks*. Beograd: Zavod.
- Фрајнд, М. (1997). Драмски текстови Тодора Манојловића (поговор, стр. 471–490). У Манојловић, Тодор. *Драме*. Зрењанин: Народна библиотека „Жарко Зрењанин“.
- Фрајнд, М. (2019). Драмски кругови Тодора Манојловића. У *Песници у позоришту* (стр. 11–28). Београд: Службени гласник.
- Хајдуковић, Л. (2000). Повест о Манојловићевом Находу и Српском народном позоришту. *Улазница: часопис за културу, уметност и друштвена питања*, 34(170), 15–23.
- Ходел, Р. (2013). Мотив инцеста и његова функција у Настасијевићевој поезији „Седам лирских кругова“. У Сувајџић, Б. & Бојовић, З. (уред.), *Развојни токови српске поезије*. 42. Научни састанак слависта у Вукове дане 2/2 (стр. 693–706). Београд: Међународни славистички центар.

- Cvetković, K. (2017). *Čitanje (ne)sceničnosti dramskih tekstova Motčila Nastasijevića*. Beograd: Univerzitet umetnosti, Fakultet dramskih umetnosti.
- Чајкановић, В. (1994а). *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924. Сабрана дела из српске религије и митологије у пет књига*. Књига 1. Прир. Ђурић, В. Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партедон М. А. М, Београд: Српска књижевна задруга.
- Чајкановић (1994б). *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942. Сабрана дела из српске религије и митологије у пет књига*. Књига 2. Прир. Ђурић, В. Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партедон М. А. М, Београд: Српска књижевна задруга.

Emilija A. Popović

THE RECEPTION OF TODOR MANOJLOVIĆ'S DRAMA *NAHOD SIMEON*:  
HOW DID THE TEMPLATE EAT THE TEXT?

*Summary*

This paper deals with the secondary sources of literature on the drama *Nahod Simeon* (1938) by Todor Manojlović. The work will be devoted to studies, articles and essays that pave the way for further studies of the drama by Todor Manojlović. Moreover, the paper will critically evaluate those studies which are written in a comparative key (Mustedanagić 2004, Radonjić 2007). The subject of the work also includes analytical and interpretative texts, as well as texts with a biographical approach (Toplovački 1978, Hajduković 2000). The review work about the theatrical legacy of Todor Manojlović written by Marta Frajnd will be observed along with the essay called "Dramatic circles of Todor Manojlović", based on previously mentioned Marta Frajnd's review text. We will also analyze the work of Bojana Popović published in the book *Todor Manojlović and theater* (2020). Apart from that, we will discuss an essay by Miloš Radojčić from 1939. called "Nahod Simeun – the drama of humankind", which represents one of the most original interpretations of Serbian oral legend about Nahod Simeon. We will also analyze a more recent study written by Đorđe N. Kebara called "Mitologica heroica: the grammar of the myth of Nahod Simeon".

*Key words:* *Nahod Simeon*, Todor Manojlović, comparative study, interpretation, literature

Милош Д. Михаиловић  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Студент докторских студија<sup>1</sup>  
m.m.zeon@gmail.com

УДК: 821.163.41.09 Pekić B.  
doi: 10.19090/zjik.2023.181-192  
оригинални научни рад

## МОТИВ ОЧИЈУ У „ЧУДУ У СИЛОАМУ“ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА<sup>2</sup>

*САЖЕТАК:* *Време чуда* Борислава Пекића, засновано на полемици са јеванђељским наративом о животу и посланству Исуса Христа, спада у ред књижевних остварења која почивају на густој интертекстуалној мрежи која повезује векове и културе. У овом раду, анализирајући повест „Чудо у Силоаму“, елаборираћемо на који начин Пекић ступа у интеракцију са традицијом читања Библије и како његово дело није само директна реакција на прототекст, већ и на његову доминантну интерпретацију. Упоредићемо „Чудо у Силоаму“ са Цамблаковим житијем Стефана Дечанског и указати на бројне подударности у житијном наративу и Пекићевом античуду, које говоре да је своју повест формирао према моделу хагиографије. На крају, успоставићемо паралелу између Пекића и његовог претходника Леонида Андрејева, чије су приче „Елеазар“, „Јуда Искариотски“ и „Бен-Товит“ поставиле образац по ком ће Борислав Пекић градити повести *Времена чуда*.

*Кључне речи:* Борислав Пекић, очи, Библија, чудо, житије, интертекстуалност, Леонид Андрејев

### 1. УМЕСТО УВОДА

Дебитантски роман Борислава Пекића *Време чуда*, објављен 1965. године, од стране критике поздрављен је као „супериорна, коначно уобличена прозна творевина, којој се ништа битно не би могло ни одузети ни додати“ (Милошевић 1996: 108), уз ограду да су „Пекићеве повести у завршници донекле клишетизирани и да њихова априорност налази свој формално-наративни, односно епилошко-иконички знак“ (Пијановић 1991: 32). У овом остварењу, Пекић узима неке од кључних тачака јеванђељског наратива, и супротставља им

---

<sup>1</sup> Аутор-докторанд је стипендиста Министарства науке, технолошког развоја и иновација.

<sup>2</sup> Рад је, под истим насловом, написан за предмет Средњовековна књижевна симболика на докторским академским студијама Језик и књижевност, под менторством др Наташе Половине.

сопствени апокриф, са циљем да се „Христова добротинитељска мисија дисквалификује се из обе значењске перспективе,“ како оне субјективне тако и оне објективне (Милошевић 1996: 112); тако, у првом делу књиге, аутор нуди алтернативне визије чуда у Кани (Јн. 2, 1-11), излечења губавог (Мт. 8, 1-4), немог (Лк. 11, 14), слепог (Јн. 9, 1-41), истеривања демона из бесомучника (Мт. 8, 28-34), истеривања седам ђавола из Марије Магдалене (Лк. 8, 1-3) и Лазаревог васкрсења (Јн. 11, 1-57), док у другом делу приказује смрти Јуде Искариотског, (апокрифног) Варлаама из Ариматије, Вараве и Симона Киријаса, који замењује Исуса на крсту. Пекићева полемика са Светим писмом заснива се на грађењу слабог, непоузданог и таштог лика Јошуе Назарећанина и на дејству које чудотворства производе, тако да је оно што „коначно дисквалификује Христово хуманистичко становиште [...] практичне последице које такво становиште за собом нужно повлачи“ (Милошевић 1996: 110).

Говорећи о *Времену чуда*, пре свега потребно је истаћи да оно не би могло постојати без не само Светог писма, већ и дуге традиције његовог читања. Како у свом делу *Теорија цитатности* примећује Дубравка Ораић Толић

на начелу илустративнога цитирања хебрејске Библије [...] средњовековна је култура створила канон на којему и данас, унаточ настојањима 20. стољећа да се направи празна културна плоча, почива еуропска и свјетска цивилизација (Ораић Толић 1990: 62).

Постављајући питање да ли је хришћанско читање – или чак уопштено хуманистичко – Светог писма исправно, Пекић ступа у оштру полемику са „големим суперподтекстом еуропске умјетности и цивилизације у цјелини“ (Ораић Толић 1990: 63). Сматрамо да су оцене према којима се „аутор дефинитивно обрачунао са једном врстом мита који бисмо условно могли назвати ‘хришћанским’“ (Пијановић 1991: 108) преувеличане, и да не чине част дугој традицији чији постулати могу деловати страно савременој уметности, али представљају (скривени) темељ нашег културног идентитета. „Минус значење, какво читамо и у Пекићевом делу“ (Пијановић 1991: 27) може постојати само унутар ширег оквира; у случају *Времена чуда* тај оквир представља интерпретација Светог писма, а не само (да употребимо искључиво дословно значење израза, без теолошких импликација) *sola scriptura*. Посматрано у том светлу, Пекићево дело добија на интерпретативној сложености, а његова неортодоксност смешта се у традицију апокрифа који постоје од самог настанка хришћанства и доносе разноврне приказе живота и дела Исуса Христа.

У овом раду понудићемо једно читање приповести „Чудо у Силоаму“ усредсређено на мотиве очију и вида, које ћемо посматрати кроз везу са самим

Светим писмом, средњовековном културом, али и делом Леонида Андрејева, чије приче засноване на библијским мотивима (пре свега „Елеазар“ и „Јуда Искаротски“) показују многобројне везе са *Временом чуда*<sup>3</sup>, тако да Андрејева можемо сматрати Пекићевим књижевним претком без обзира на то што „Андрејев жртву уграђује у темеље човекове наде, док Пекић из подвале и хаоса ствара свет без Бога“ (Пијановић 1991: 38). Сматрамо да ћемо на тај начин успети да покажемо како је „цитатност [...] експлицитно памћење културе. [...] Она то подједнако чини када с туђим текстовима поступа као с РИЗНИЦОМ, као и онда када од ризнице покушава, а не може направити ПРАЗНУ ПЛОЧУ“ (Ораић Толић 1990: [207]).

## 2. БИБЛИЈСКА ПОТКА ПЕКИЋЕВЕ ПРИПОВЕСТИ

Анализирајући Пекићеве књижевне поступке у *Времену чуда*, Петар Пијановић у својој дисертацији говори о два начина разрађивања библијског предлошка:

у једном случају писац полази од оквирног мотива који у Библији јесте садржан, али није наративно развијен. Други тип односа подразумева релативно разубуђену библијску фабулу која је подлога, повесмо за још слојевитије наративно ткање у *Времену чуда* (Пијановић 1991: 27).

Приповести које припадају другом типу имају много значајнију улогу у грађењу апокрифне биографије Јошуе Назарећанина, а у њега се могу сврстати „Чудо у Кани“, „Чудо у Силоаму“ и „Чудо у Витанији“. Значај прве и треће много је очигледнији: тако, „у Кани Галилејској, учини Исус почетак знамења“ (Јн. 2,11), док васкрсење Лазарево представља круну Исусових знамења и почетак његовог страдања. Одиграва се „шест дана прије Пасхе“ (Јн. 12,1), а сутрадан

<sup>3</sup> Петар Пијановић у студији *Поетика романа Борислава Пекића* (1991) Пекићево *Време чуда* доводи у везу са два писца: Леонидом Андрејевим и Томасом Маном. Као основна повезница Пекића и Андрејева узето је то што „оба писца посве релативизују Јудину кривицу и показују да у драми Исусовог страдања нису сасвим чисти ни остали његови ученици“ (Пијановић 1991: 38), а ми на то додајемо да је у Андрејевљевим причама Пекић могао пронаћи образац за различите типове прича у свом роману. „Бен-Товит“ представља причу о иронизованом чуду излечења, „Елеазар“ драматизује и доводи у питање Исусово највеће чудо, док „Јуда Искаротски“ даје приказ Јуде као централног лика Исусовог страдања. Повезане у триптих, ове приче дају основну структуру *Времена чуда*, чији први део, „Време чуда“, доноси приче о различитим чудима исцељења, а завршава се васкрсењем Лазара из Витаније, док други део, „Време смрти“ почива на причи о Јуди Искаротском као водиљи Исусове мисије.

многи народ који бјеше дошао на Празник, чувши да Исус долази у Јерусалим, узеше гране од палми и изиђоше му у сретање и клицаху: Осана! Благословен који долази у име Господње, цар Израилев! (Јн. 12, 12-13).

У литургијском календару православне цркве, ово се обележава као празници Лазарева субота и Цвети. Чудо у Кани и чудо у Витанији, дакле, представљају почетак и свршетак Исусовог посланства; самим тим, не чуди да представљају почетак и свршетак дела романа насловљеног „Време чуда“.

Међутим, значај приповести „Чудо у Силоаму“ тешко је одредити. Прво што је потребно поменути јесте да се њен библијски предложак – попут предлошка претходне две – налази у Јеванђељу по Јовану, које обезбеђује чворишне тачке Пекићеве приповести. У причи до излечења слепог долази тако што Исус „пљуну на земљу и начини блато од пљувачке, и помаза блатом очи слијепоме“ (Јн. 9,6), да би га након тога послао да се умије у „бањи Силоамској, што преведено значи: послан“ (Јн. 9,7). Силоам представља важну референцу. У *Изгубљеном рају* налазимо „Силоин поток / Брзог тока по чуду Божјем“ (Милтон 1989: 97); односно, у оригиналу: „Fast by the oracle of God“ (Milton 1992); овај пророк заправо је Исаија, који спомиње Силоам: „што овај народ не мари за воду Силоамску која тече тихо, и радује се Ресину и сину Ремалијину“ (Ис. 8,6). Воде Силоама представљале су место чистоће и ритуалног прочишћења пре одласка у јерусалимски Храм.

У Пекићевој приповести, међутим, дата је другачија слика Силоама:

богаљи су, газећи Вартимеја, покушавали да се ма и о крајцима својих измрцварених трупова удену у блато, пре него што се оно, овлаш дотакнуто перјем анђеоских крила, поново не стине у беспомоћну, усмрделу мочвару (Пекић 1965: 98).

Видимо да се Пекић поново користи Светим писмом како би изградио слику Силоамске бање; међутим, његов приказ је заснован на бањи Витезди која се спомиње у петој глави Јеванђеља по Јовану као место исцељења болеснога:

А у Јерусалиму код Овчијих врата постоји бања, која се јеврејски зове Витезда, и има пет тријемова. У њима лежаше велико мноштво болесника, слијепих, хромих, сухих, који чекаху да се вода заталаса. Јер анђеоски повремено силажаше и узбуркаваше воду: и који би први ушао пошто се узбурка вода, оздравио би, ма од какве болести боловао (Јн. 5, 2-4).

Поставља се питање због чега је Пекић спојио ова два приказа? Најочигледнији одговор би био да је то због тога што је аутор погрешно, или због тога што у јеванђељу не налазимо опис Силоамске бање, па се морао послужити



оним што му је било доступно. Сматрамо да је овај избор много сврсисходнији него што делује, и да добро приказује Пекићев креативни поступак приликом грађења своје верзије библијске повести.

Да бисмо га разумели, морамо посветити посебну пажњу значењу Исусовог чуда у јеванђељу. За почетак треба указати на необичност самог исцељења: „Рекавши ово, плуну на земљу и начини блато од плувачке, и помаза блатом очи слијепоме“ (Јн. 9, 6-7). Овај начин излечења, који укључује спољње елементе, нетипичан је за Исусово деловање, које се заснива на речи и (понекад) на додиру. Само блато подсећа „на човеково стварање: у кал тела људског Господ је унео сунчани и светли лик свој“ (Поповић 1989: 101). Блато сачињавају га два елемента, земља – „а створи Господ Бог човјека од праха земаљскога, и дуну му у нос дух животни; и поста човјек душа жива“ (Пост. 2,7) – и Исусова плувачка, која би се, у хришћанској интерпретацији, видела као реликвија *par excellence*: „на читавом хришћанском простору највећи значај имао је физички контакт верника са светошћу. Тај додир омогућен је развојем култа реликвија“ (Марјановић Душанић 2017: 122). Поред тога, плувачки припада значење праелемента: „постоји логика код старих народа у гледању на воду као на примарни ‘елемент’ природе“ (Стивенс 2005: 122) који оживљава прах земље. Умивање у Силоаму, које представља ритуално очишћење, представља оспољавање Исусовог давања вида слепоме, метафору тог исцељења и стицања духовног вида, односно опраштање греха, јер су „и смрт и болест ушли [...] у човека кроз грех“ (Поповић 1989: 99).

Насупрот Силоамској бањи као месту очишћења налази се Витезда, која не припада класичном типу водених лечилишта, у којима „ритуал исцељења почиње са ритуалима ПРОЧИШЋЕЊА: пацијенти скидају одећу, пију и купају се у светој води, да би потом обукли чисту одећу“ (Стивенс 2005: 252). Уместо тога, на тремовима бање окупљени су болесни, који чекају да анђео узбурка воду како би на тренутак постала лековита. То је вода прочишћења, а њена моћ припада ономе ко може да је уграби, да први стигне до ње. У петој глави Јеванђеља по Јовану, ова меритократија постаје предмет драме једног болесника: „Господе, човјека немам, да ме спусти у бању када се узбурка вода; а док ја дођем, други сиће прије мене“ (Јн. 5,7). Исус му говори „устан, узми одар свој и ходи!“ (Јн. 5,8). На тај начин, посредовањем Сина човечијег, нестаје потреба да се чека на узбуркане воде и да се за њима граби, пошто је он тај који пружа онима који му затраже. Слика Божије милости се мења од оне старозаветне, оличене у слици Витезде, до новозаветне, где је Исус тај који исцељује, заобилазећи дејство лековите бање. Доведемо ли ово у везу са Силоамском бањом, видимо да је ново

излечење заправо очишћење од греха, а да болест не представља ђудљиви Божји гнев.

Изједначавање Силоамске бање са Витездом, које налазимо код Пекића, представља директну негацију ове поруке. Користећи се негативном карневализацијом, аутор описује болеснике са њиховим бољкама, које их лишавају људскости и дословно претварају у друге облике живота: „голем, гњецав црв пузио је уз насип: поштапајући се шиљастом брадом, коју је као планински цепин забадао у глиб, Ваквукије се извлачио из посвећене воде“ (Пекић 1965: 98). У питању је атавистичка идеја према којој се

деформисани [...] доживљавају као другачији, тајновити, злокобни и потенцијално опасни или зли [...] не волимо људе који имају мањи број удова, очију или зуба него што је уобичајено, а нетолерантни смо – не само у себи – према неправилним и асиметричним цртама (Стивенс 2005: 361).

На овом месту треба се позвати на Бахтинову дефиницију раблеовског хронотопа, односно хронотопа у коме:

све што је вредно, вредносно позитивно, мора остварити свој вредносни значај у просторно-временском значају, распрострајати се што је могућно даље, постојати што је могућно дуже; све што је стварно вредносно значајно неизбежно је и обдарено и снагом за такво просторно-временско ширење (Бахтин 1989: 287).

Пекић, у својој радикалној визији негативне карневализације, гради потпуни опозит раблеовском хронотопу, тзв. *црни свет*.

### 3. ЦРНИ СВЕТ

Црни свет је искривљена верзија нашег света коју опажа слепи Вартимеј Тимејев:

У његовом засебном свету, тој црној лопти изван природних закона, која је подсећала на искривљен лик аутентичног света виђен у неком црном огледалу, и у којој је безброј предмета могло да заузима исто место, или да се у исто време црни на разним местима, све се уклапало једно у друго, све се кретало као подмазано, и, мада на свој особен црн начин, понављало слике из оног светлог, двојничког света (Пекић 1965: 100).

Грађен је по принципу инверзије, поседује сопствену црну светлост, а предмети имају другачије ликове од оних који су нам познати. Сачињавају га други осети – пре свега топлота и додир – тако да је у њему све „завијено у црну вату, обло и затупљено, па ипак храпаво као крљушт, наборано као кора палме“

(Пекић 1965: 99). На основном нивоу, ови описи могу се читати као представа доживљаја света коју има слепа особа, без ширих импликација; имајући у виду контекст јеванђељске приче, ипак, морамо бити свесни да црни свет има и своје метафорично значење.

Исус пре исцељења слепога говори да је он „свјетлост [...] свијету“ (Јн. 9,5), што је честа јеванђељска симболика. Слепило се у том контексту узима као „симболичко повезано на несвесним – нашом немогућношћу (или недостатком жеље) да нешто видимо“ (Стивенс 2005: 367), насупротив које је божанска светлост „примордијални симбол психолошке свесности, духовне трансформације, новог живота и надахнућа“ (Стивенс 2005: 136). Ова светлосна симболика најочитија је у првој глави Јеванђеља по Јовану, где се Логос карактеризује „као свјетлост истинита која обасјава свакога човјека који долази на свијет“ (Јн. 1,9). У средњовековљу је, стога, с правом био стављен акценат на „деловање ‘очију срца’ (*oculos cordis*), односно духовних очију вере. Различите форме духовног виђења омогућавале су сагледавање невидљиве реалности“ (Марјановић Душанић 2017: 129). У контексту јеванђеља способност виђења је заправо способност виђења очима срца, а способност виђења очима срца је предуслов *сведочењу* Христа које почива у основи хришћанске вере. Мученици које прославља хришћанска црква су сведоци (*μάρτυς*), а њихово сведочанство залог је истините вере, што је један од разлога зашто се у антиминос, који цркви и свештенику даје право богослужења, ушивају честице моштију. Тако, „саставни део света физичке чулности, поимање светлости чулом вида истовремено дотиче сферу мистичке духовности“ (Марјановић Душанић 2017: 139).

Насупрот поимању „Бога као светлосног бића, или пак раја као простора испуњеног божанском светлошћу“ (Марјановић Душанић 2017: 139), налази се црна светлост, која је окарактерисана као она која „није светла“ (Пекић 1965: 99). Она би се могла посматрати као лакановско (присутно) одсуство. По први пут суочен са потпуном сликом стварности, Пекићев Вартимеј свет доживљава као „пучину туђинских, извитоперених и претећи наострешених предмета, који су као таласи заплускивали његов новорођени вид“ (Пекић 1965: 97). Окружности светлог света – оличења присуства Бога, који се налази „у сваком ма и најситнијем камену, биљци и створу“ (Пекић 1965: 103), супротстављен је онај *црни*, кога читамо као алегорију апсолутне слободе и хуманистичког идеала човека као мере свих ствари:

црне даљине које је преваљивао нису имале никакву меру осим мере његових корака, предмети међ којима се кретао никакав облик до онога који су обликовали његови надрибожански прсти, и догађаји у којима је учествовао никакав смисао

док их он не би подесио према чудним, црним, тананим и самосвојственим размерама свог црног света (Пекић 1965: 100).

Самим тим, Вартимеј је супротно од идеала *сведока* (*μάρτυς*): уметник-демијург, који живи у рукотвореној стварности.

#### 4. „ЧУДО У СИЛОАМУ“ КАО НЕГАТИВ ЖИТИЈСКОГ НАРАТИВА

Да бисмо боље разумели на који начин се Пекићев третман феномена чуда гради у полемици са традиционалним чудом, укратко ћемо размотрити неке од особености једног чуда исцељења – оног из Цамблаковог *Житија Стефана Дечанског*. У њему се Исусово исцељење такође јавља као прототекст; ова повезница, међутим, истиче се унутар текста, а не на његовом рубу, у моту. Свети Никола говори: „Господ наш Исус Христос, који је слепоме од рођења дао вид, дарива и твојим очима првашњи зрак“ (Цамблук 1968: 212). Христово чудо постаје прототип сваког чуда исцељења, а по начелима илустративне цитатности усвајају се и његова дубља значења. Тако је Стефан Дечански „велики муж [...] велик у разуму, а нарочито многовидећим очима, иако су му телесне затворене“ (Цамблук 1968: 210) и један од „оних који гледају Бога мисленим очима и испуњавају се неисказаном радошћу, и отуда лице добија зраке светлости“ (Цамблук 1968: 211). Ово је у складу са топосом средњовековне књижевности према коме се светост означава најчешће преко „описа озарености лица или светог огња који борави у телу светитеља“ (Марјановић Душанић 2017: 140).

Као главна одлика лика Стефана Дечанског јавља се јововско трпљење и захвалност Богу, који су у оштром контрасту са ликом Вартимеја Тимејевог и његовом незахвалношћу. Док је ослепљен, Дечански сматра „лишавање очију као просвећење, а заточење као велику утеху“ (Цамблук 1968: 211), а када му је вид враћен, „много часова сузе изливаше од новодарованих оних зеница“ (Цамблук 1968: 212). Вартимеј изјављује како

Изгледа да није требало плунути само на моје очи, ваљало је поплувати и свет за чије су посматрање одређене. Али за плувачку која би ту отишла није био довољан један Спаситељ. Ни хиљаду! Једва ако би их милион било доста (Пекић 1965: 101),

чиме се на више нивоа подрива порука Светог писма. Прво треба споменути већ речену незахвалност, која у чину самоослепљивања прераста у оно што би се у оквиру православне мисли посматрало као најтежи грех – хуљење на Светог Духа; друго, Исусово посланство своди се на обичну чудотворачку мисију, која није изменила фундаментално стање света утонулог у грех. У вези са тим, занимљиво

је поменути мотив повеза за очи, који се јавља и код Цамблака и код Пекића. Дечански прекрива „очи убрусом [...] И тако се утаји од свију премудрим умишљењем, и нико не познаде да има силу вида, до дана када га изабра Бог да царује правдом и постави га као пастира своме отачаству“ (Цамблук 1968: 212), док Вартимер прави повез од лике и тврди да чува очи за приказ који вреди видети. Код оба писца уочавамо мотив изгнанства – Дечанског отац шаље у Цариград, док Вартимер обилази Капернаум, Силхем, Хеброн, Јерихон, Галилеју, Самарију и Јудеју, Едом, арабијску пустињу, Сирију и приобална финијска насеља, царства Нила или Инда, Мисир и Кину у потрази за нечим што му неће бити гнусно – и повратка.

У односу на пут Стефана Дечанског у Цимблаковом житију, Пекићев Вартимер има супротан животни пут. Дечански на почетку житија види, док Вартимер не види; Стефана ослепљује отац, док Јошуа лечи Вартимера; ослепљени Стефан путује у Цариград, док исцељени Вартимер иде на пут око света; свети Никола лечи Дечанског, који се враћа у отаџбину као цар, док се Вартимер ослепљује и враћа пред Синедрион као просјак. Видимо, дакле, да се у *Времену чуда* вид не посматра као средство опажања божанског „присвајања свете историје непрекидним обнављањем, тиме и оживљавањем сећања на осећаје, слике, мирисе, звукове и додире из свете прошлости“ (Марјановић Душанић 2017: 118) већ као клетва, док се с друге стране самоослепљење јавља као негатив чуда светог Николе, које се разликује по томе што: 1) доводи до дијаметралног физичког резултата; 2) исходује негацијом Божије воље; 3) претвара човека у креатора сопствене судбине, а не узор страдалника. Ове разлике су изузетно значајне за разумевање Пекићеве поруке и говоре нам да се у грађењу Вартимереве повести користио не само библијским предлошком, већ и средњовековним књижевним обрасцима.

Као посебно занимљив тренутак вреди истаћи два момента суочавања који представљају смисаони врхунац својих прича. У причи о Стефану Дечанском, слепило је телесни недостатак који га штити зато што због њега није достојан власти. Међутим, „када сазнаде да је очева смрт истинита, одмах бацивши убрус од очију, показа се онима који су се скупили светао лицем, а још светлији очима, и препаса се на достојно му српско царство“ (Цамблук 1968: 214); ово се јавља као тренутак тријумфа и потврда Божије воље. Насупрот томе стоји слепчев излазак пред Синедрион, који је заснован на библијској причи о испитивању слепог након његовог излечења. У упечатљивој слици која представља негатив тријумфа из средњовековног житија, Вартимер „показа фарисејима уместо зеница две црне рупе, као два студена трема на улазу у неки тајанствено црни свет“

([107]). Овај тренутак је посебно занимљив зато што се сугерише да Вартимер *заиста* припада црном свету и да је потребно да се у њега врати. Овде можемо повући паралелу са причом „Елеазар“ Леонида Андрејева, у којој је пред погледом Лазаревих очију „гинуло све што служи учвршћењу живота, смисла и његове радости“ (Андрејев 2017: 252). Оне су прозор у свет смрти, који свој објективни корелат добија у скулптури која је „нешто чудовишно што није имало ниједан од оку познатих облика, али што није било лишено подсећања на неки нови, непознати лик [...] слепа, ружна, раскречена громада“ (Андрејев 2017: 249). Ово виђење смрти у складу је са хришћанском погребном химнографијом, у којој је она „ужас и одвојеност, мрак и тама“ (Шмеман 2014: 71).

Значајну паралелу проналазимо и између описа Вартимерјевог црног света и старозаветног погледа на смрт; наиме, она се „оплакује због тога што је [...] одвајање од Бога, немогућност слављења, тражења и гледања Бога, немогућност наслађивања његовим присуством. Голи опстанак човека у *шеолу*, мрачном царству смрти, надасве је патња због раздвојености од Бога, тама и очај усамљености“ (Шмеман 2014: 37). Црни свет иконографски и смисаоно одговара управо старозаветном шеолу, што Пекићеву причу чини додатно субверзивном. Можемо да видимо да она није само доказивање да је „хуманистички принцип, већ у начелу, услед своје апстрактности осуђен да се претвори у сопствену супротност“ (Милошевић 1996: 109), нити обарање „моралистичких захтева“ (Милошевић 1996: 109), већ да води дубинску полемику са хришћанском метафизиком. Сматрамо да фокус на друштвено-филозофским аспектима Пекићевог дела занемарује његову радикалност управо због недостатка пажљивог ишчитавања које би га довело у везу са претходном традицијом, у чијем светлу нам постаје јасно да је опредељење против Христа и Бога, а за црни свет (*шеол*). Ово Пекића удаљава од Андрејева, код кога нада и утеха постоје заједно са страдањем и ужасом. Амбивалентности код српског аутора нема и управо у томе његове технички несавршене приповести, са формулаичним завршецима и логичким недоследностима, и проналазе своју фасцинантност која и даље не јењава.

ИЗВОРИ

- Андрејев, Л. (2017). Елеазар. *Сатанин дневник: изабрана дела. Књ. 2*, прев. са руског Грбић, М., Вујичић, П. & Дреновац, Ј. (стр. 238–257). Београд: Логос.
- Даничић, Ђ. & Караџић, В. (1945). *Свето писмо Старога и Новог завјета*, прев. Даничић, Ђ. & Стефановић Караџић, В. Лондон, Њујорк: Савет библијских друштава.
- Милтон, Џ. (1989). *Изгубљени рај I*, прев. са енглеског Болфан, Д, преп. Косановић, Д. Београд: Филип Вишњић.
- Milton, J. (1992). *Paradise Lost*. Salt Lake City: Project Gutenberg. Преузето 24.1.2023, са [www.gutenberg.org/cache/epub/26/pg26-images.html](http://www.gutenberg.org/cache/epub/26/pg26-images.html)
- Пекић, Б. (1965). *Време чуда: повест*. Београд: Просвета.
- Цамблак, Г. (1968). Житије краља Стефана Дечанског. У *Старе српске биографије*, прир. Богдановић, Д. (стр. 203–[228]). Београд: Просвета.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М. (1989). Раблеовски хронотоп. У *О роману*, прев. са руског Бадњареввић, А. (стр. [286]–330). Београд: Нолит.
- Марјановић Душанић, С. (2017). *Свето и пропадљиво: тело у српској хагиографској књижевности*. Београд: Балканолошки институт САНУ, Издавачко предузеће Клио.
- Милошевић, Н. (1996). Борислав Пекић и његова митомахија. У *Књижевност и метафизика: Зиданица на песку II* (стр. 105–158). Београд: „Филип Вишњић“.
- Ораић Толић, Д. (1990). *Теорија цитатности*. Загреб: Графички завод Хрватске, ООУР Издавачка дјелатност.
- Пијановић, П. (1991). *Поетика романа Борислава Пекића*. Београд: Просвета, Досије; Горњи Милановац: Дечје новине; Титоград: Октоих.
- Поповић, Ј. (1989). *Тумачење светог Еванђеља по Јовану*. Ваљево: Манастир Телије.
- Стивенс, Е. (2005). *Аријаднино клупко: водич кроз симболе човечанства*, прев. са енглеског Ковачевић, Б. Нови Сад: Stylos.
- Шмеман, А. (2014). *Литургија смрти и савремена култура*, прев. са енглеског и руског Недић, И. & Недић, Ј. Крагујевац: Каленић.

Miloš D. Mihailović

THE MOTIF OF THE EYES IN PEKIĆ'S THE *MIRACLE AT SILOAM*

*Summary*

Borislav Pekić's debut novel *The Time of Miracles*, based on the polemic with the Gospel narrative of the life and mission of Jesus Christ, is one of the literary works that are based on a dense intertextual network that connects centuries and cultures. In this paper, I have analyzed the story *Miracle at Siloam* and elaborated on how Pekić interacts with the tradition of the reading of the Bible and how his work is not only a direct reaction to the prototext, but also to its dominant interpretation. I have compared *Miracle at Siloam* with Camblak's *The Life of Stefan Decanski* and pointed out numerous similarities between medieval hagiography and Pekić's story, concluding that he has formed his story according to the hagiography model. Finally, I established parallels between Pekić and his predecessor Leonid Andreyev, whose stories *Lazarus*, *Judas Iscariot* and *Ben-Tobit* set a pattern by which Borislav Pekić built *The Time of Miracles*.

*Key words:* Borislav Pekić, eyes, the Bible, miracle, hagiography, intertextuality, Leonid Andreyev



Nina J. Chalupová  
Univerzita v Novom Sade  
Filozofická fakulta  
Študentka doktorandského štúdia  
ninahalupa@gmail.com

UDC: 81.163.41'373:398  
doi: 10.19090/zjik.2023.193-205  
оригинални научни рад

## **SRBSKÉ ĽUDOVÉ PRÍSLOVIA S LEXÉMOU *БРАТ/БРАЋА* (BRAT/BRATIA) A ICH DERIVÁTMÍ<sup>1</sup>**

**ABSTRAKT:** Predložený príspevok má lingvokulturologický charakter. Predmetom tohto príspevku je fond srbských ľudových prísloví s lexikálnym motivantom *брат/браћа* (brat/bratia) a jeho derivátmi, ktorých zbierku urobil V. Stefanović Karadžić. Pozornosť venujeme aj definíciám prísloví a lexiky, ako i otázke, akú úlohu zohráva jazyk v kultúre. Sústreďujeme sa aj na významy lexémy *брат* (brat) v slovníku *Речник српскога језика* a na údaje o lexéme *брат* (brat) v slovníku *Обратни асоцијативни речник српскога језика*. Cieľom práce je aplikovať opisnú metódu, aby sme získali nové poznatky o srbských ľudových prísloviach. V práci sa zaoberáme analýzou srbských ľudových prísloví s lexémou *брат/браћа* (brat/bratia) a ich derivátmi a zistíme, že príslovia vyjadrujúce kladný význam sa vyskytujú v práci v rovnakom počte ako príslovia, ktoré majú negatívnu konotáciu. Brat sa chápe v srbskej kultúre ako ambivalentný pojem. Východiskovou literatúrou boli príspevky R. Dragičevićovej, J. Dražićovej, J. Jovanovićovej Simićovej atď.

**Kľúčové slová:** lingvokulturológia, srbské ľudové príslovia, lexéma *брат/браћа* (brat/bratia), deriváty, opisná metóda

### 1. ÚVOD

Predmetom predloženého lingvokulturologického výskumu sú srbské ľudové príslovia s lexémou *брат/браћа* (brat/bratia) a ich derivátmi, ktoré zozbieral srbský lingvista V. Stefanović Karadžić. Cieľom práce je rekonštrukcia obrazu brata v ľudovom povedomí srbskej kultúry na základe excerpovaného materiálu pozostávajúceho z 52 prísloví, ktoré vyjadrujú tak pozitívne, ako i negatívne významy. Väčšina prísloví obsahuje podstatné meno *брат* (21 prísloví), *браћа* (7 prísloví). V 6

---

<sup>1</sup> Príspevok vznikol v rámci doktorandského štúdia (študijný program Jazyk a literatúra) na Filozofickej fakulte Univerzity v Novom Sade na základe seminárnej práce pod názvom *Srbské ľudové príslovie s lexémou брат/браћа a ich derivátmi* z predmetu *Srbská kultúrne špecifická lexika* pod vedením prof. Dr. Jasmíny Dražićovej. Autorka je štipendistkou Ministerstva vedy, technologického rozvoja a inovácií Srbskej republiky.

присловиач са подстатнэ мэнэ *брат/браћа* вьскьтуьэ двакрат: *брат брата, браћа – браћа, брату без брата, браћа ка’ и браћа* (2 присловия), *брата за брата*. Наследуьэ присловия с подстатным мэнэм *браће* (5 присловí), *братство*<sup>2</sup> (3 присловия). Наследуьэ приклады с подстатным мэнэм *брате* (2 присловия), *брата* (2 присловия), *братуһу* (2 присловия). Найменши поьет присловí је тьх, которэ обсаһуьэ подстатнэ мэнэ *братуц* (1 присловие), *браја* (1 присловие), ако аь с придавным мэнэм *братска* (1 присловие), *брајуне* (1 присловие).

„Присловия спростредкуьэ тьв. ‚Људову мудрост‘, т. ј. вшеобечнэ зналости, которэ са в мэнэ сполоченства одовздэвэьэ једнотливым приьемком ако спрэва“ (Бартмиьски 2011: 63).<sup>3</sup> В д’алсэј дефиници присловí зист’уьэме, же с’у: „[...] зауьимавэ ако особитны дьру духовнэго прејаву, котору заһрња мнороракэ аспекту живота, а прето патри к вельми д’олэжитеј врствэ духовнэго дедиьства“ (Јовановић 2006а: 13).<sup>4</sup> З дослову М. Пантиа *Вук Стефановић Караџић и наше народне пословице* цитуьэме аь дефиницу присловия подану В. Стефановиьом Карадэиьом: „Niеленже је в щудовьх присловиач привела мудрости а поначенí пре щудску живот на томото свете, але указуьэ аь щудску мудрост а характер а засаһуьэ аь щудовэ зьвьку“ (Пантић 1987: 355).<sup>5</sup>

Кед’же предметом нашо зауьэму с’у присловия, в которьх је заьчьтенэ лекэма *брат/браћа* (brat/bratia) а их дериваты, венуьэме позорност’ аь самотнеј дефиници лексику:

Наьзретьејшим, неспочьбител’ным а в дотерэјших вьскумоч преферованым заькладом пре познание обрэзу света је лекика, которэ је под’ла Сапировеј дефинице – ‚вельми читливу указовател’ куьтуры‘ (Бартмиьски 2011: 51).<sup>6</sup>

Пре познание јазьковэго обрэзу света, зохрэва јазьк д’олэжиту улоһу в каждеј куьтуре: „Простредниьством јазька чловек вьдьу интерпретуьэ прирорду а формуьэ куьтуру

---

<sup>2</sup> Ide о подстатнэ мэнэ *братство*, которэ В. Стефановиь Карадэиь уьэвдэ в присловиач ако *братство*.

<sup>3</sup> „Пословице преносе тьв. ‘народну мудрост’, тј. уопштено знање које се у име заједнице предаје индивидуалним примаоцима као поука“ (Бартмиьски 2011: 63).

<sup>4</sup> „[...] занимљиве као особена врста духовног израза који обухвата мнорэ стране живота, и по томе спадају у веома важан слој духовног наслеђа“ (Јовановић 2006а: 13).

<sup>5</sup> „Не само што се у народним пословицама налази превелика мудрост и наука за щудски живот на овоме свету, него оне показуьэ и народни разум и карактер, а млогэ ударају и у народне обичаје“ (Пантић 1987: 355).

<sup>6</sup> „Најочигледнија, недискутабилна, и у досадашњим истраживањима преферирана основа за спознају слике света јесте лексика, која је према Сапировој дефиницији – ‘врло осетљив показател’ куьтуре““ (Бартмиьски 2011: 51).

ako svoj vlastný, ľudský svet, pričom existuje neustála interakcia medzi jazykom a kultúrou“ (Драгићевић 2010: 11).<sup>7</sup>

O lexéme *брат* (brat) v slovníku *Речник српскога језика* Matice srbskej (Николић 2011: 102)<sup>8</sup> zisťujeme, že má tri významy:

1. a) muž vo vzťahu k deťom tých istých rodičov alebo jedného z rodičov, b) muž vo vzťahu k deťom bratov a sestier svojich rodičov,

2. a) príslušník toho istého národa, kmeňa, bratstva alebo širšieho spoločenstva príbuzných národov, spoluobčan, krajan; člen tej istej spoločnosti, b) príslušník tej istej viery, sekty, c) člen mníšskeho bratstva alebo mníšskeho radu, člen bratstva, d) člen niektorých organizácií (slobodomurárov, sokolov a iných), e) priateľ; človek vo vzťahu k iným ľuďom,

3. a) barlička v intímnom príhovore alebo v rozhovore, rozprávaní, b) zapojený, šikovný, múdry človek; človek (niekedy aj o sebe namiesto osobného zámena *ja*).

Zistili sme tiež významné údaje o lexéme *брат* (brat) v slovníku *Обратни асоцијативни речник српскога језика* (Драгићевић и др. 2011: 54), na základe počtu respondentov, reakciou na nasledujúce podnety: *рођени* (rodny) 217; *сестра* (sestra) 188; *снаха* (nevesta) 34; *вољени* (milovaný) 24; *рођаци* (príbuzní) 22; *син* (syn) 21; *пријатељ* (priateľ) 12; *њихов, војник, зет* (ich, vojak, zať) 10; *родбина* (príbuzenstvo) 9; *мали, сина* (malý, syna) 8; *лењ, рођака* (lenivý, príbuzná) 6; *тетка, тотао* (teta, terlý) 4; *храбар, Канада, отац, штедљив, војници* (odvažny, Kanada, otac, sporivý, vojaci) 3; *далеко, кћерка, љубав, љубављу, нервозан, нетрпељив, подршка, родитељи, родољуб, Руси, слога, шкрт, трактор, вичеш, висок, волеми, врат* (daleko, dcera, láska, láskou, nervózny, netrpezlivý, podpora, rođičia, patriot, Rusi, zhoda, skúpy, traktor, kričiš, vysoký, milovať, krk) 2; *бео, Београд, бесан, близу, црква, чедо, чика, добар, добродушан, дом, духовност, генијалан, генијални, глуп, грло, инат, исти, јачи, јединствен, кола, конфликт, корист, кривица, крв, леп, лепотан, леви, лош, моћан, музика, најбољи, неиздржљив, Немачка, неповерење, нежношћу, низак, новац, отпор, паметан, побожан, породични, православни, радост, руски, руски језик, сељак, стидљив, студент, суров, тата, тужан, забринут, заљубљен, због губитка, звонко* (biely, Belehrad, zúrivý, blízko, cirkev, dieťa, starší človek, dobrý, dobrodušný, domov, duchovnosť, geniálny, hlúpy, hrdlo, truc, rovnaký, silnejší, jedinečný, auto, konflikt, osoh, vina, krv, pekný, krásavec, ľavý,

<sup>7</sup> „Језиком човек одвајкада тумачи природу и уобличава културу као свој сопствени људски свет, при чему између језика и културе постоји стална интеракција“ (Драгићевић 2010: 11).

<sup>8</sup> Údaje zo slovníka *Речник српскога језика* sú autorkiným vlastným prekladom zo srbčiny do slovenčiny.

zlý, mocný, hudba, najlepší, neznesiteľný, Nemecko, nedôvera, nežnosťou, nízky, peniaze, odpor, múdry, pobožný, rodinný, pravoslávny, radosť, ruský, ruský jazyk, sedliak, hanblivý, študent, surový, tatko, smutný, ustarostený, zaľúbený, kvôli strate, zvučne) 1.

## 2. METODOLOGICKÝ POSTUP

Keď ide o predchádzajúce lingvokulturologické výskumy, pre nás bol významný príspevok R. Dragičevićovej *Концепт Бога у српским народним пословицама* (2013). Lingvistka R. Dragičevićová sa zaoberá analýzou konceptu *Бог* (Boha) na základe excerpovaného materiálu, čiže srbských ľudových prísloví V. Stefanovića Karadžića. Stredobodom pozornosti je národný obraz sveta, teda Boh a jeho neustály vzťah s človekom. Analýzu materiálu sme urobili na základe významu prísloví, ktoré majú priamy súvis s Bohom.

Opirali sme sa aj o príspevky lingvistky J. Dražićovej. V príspevku *Појмовно-лингвистички модел 'богатство – сиромаштво' у Српским народним пословицама* (2016) sa autorka zameriava na príslovia V. Stefanovića Karadžića, ktoré sa vzťahujú na bohatstvo a chudobu so zámerom zistenia o vlastní alebo nevlastní človeka. Autorka sa zaoberá denotátmi s cieľom pochopiť tento model. Excerpovaný materiál distribuovala segmentovane s cieľom podať prehľadný obraz o bohatstve a chudobe v srbskej kultúre.

V ďalšom príspevku *Семантичко-деривационо гнездо лексеме брат и његове културолошке импликације у Српском рјечнику Вука Ст. Караџића* (2017) sa J. Dražićová zaoberá otázkou, do akej miery je zastúpená sémantická produktivnosť danej lexémy. Dôraz sa kladie prevažne na najbližšieho príbuzného, ako i na kulturologický aspekt. Pre poznanie sémanticko-derivačného hniezda lexémy *брат* (brat) sú významné údaje zo slovníka *Рјечник* V. Stefanovića Karadžića, ale veľký význam majú aj údaje zo slovníka *Семантичко-деривациони речник*, pomáhajú zistiť, či sa inventár lexikálnych jednotiek od 19. storočia dodnes zmenil.

Osobitne vyčleňujeme i príspevok J. Jovanovićovej Simićovej *Хумане поруке (српских) народних пословица* (2014), ktorého cieľom je prezentovať ľudskosť ako najväčšiu hodnotu z hľadiska folklóru. Príslovia sú prepojené s človekom, t. j. s jeho existenciou. Autorka sa v príspevku zaoberá srbskými ľudovými prísloviami V. Stefanovića Karadžića s cieľom ukázať na ich kulturologický význam.

V príspevku analyzujeme kultúrny komponent významu lexémy *брат/браћа* (brat/bratia) a ich derivátov, začínajúc pozitívnymi a smerujúc k negatívnym prísloviam. Identifikovali sme 26 prísloví s pozitívnym a 26 s negatívnym významom.

## 3. ELABORÁCIA

## 3.1 PRÍSLOVIA S POZITÍVNYM VÝZNAMOM

## 3.1.1 Rovnosť

Obraz rovnosti medzi dvoma ľuďmi je znázornený nasledujúcimi prísloviami: *Алија и балија два брата* (Караџић [1849]1987: 49): *Браћа Дрињани* (Караџић [1849]1987: 64): *Ни куди Херака, ни хвали Петака, оба су брата једнака* (Караџић [1849]1987: 208), *Ни хвали Херака, ни куди Петака, оба су брата једнака* (Караџић [1849]1987: 211): *Пас псу брат* (Караџић [1849]1987: 228).

## 3.1.2 Láska

Prostredníctvom tohto lingvokulturologického výskumu sa väčšinou stretávame s prísloviami, ktoré opisujú situácie naznačujúce blízke vzťahy, čiže akými všetko spôsobmi možno prejaviť lásku a ako sa realizuje: *Бог ти и братска!* (Караџић [1849]1987: 57): *Брат брата над јаму води, али га у њу нетиска* (Караџић [1849]1987: 63). Láska sa môže vyjadriť oslovaním: *Братићу мој драги!* (Караџић [1849]1987: 63), rozhovorom: *Братићу мој свој си ми* (Караџић [1849]1987: 63), a skutkami: *Брат је мио, које вјере био (Кад братски чини и поступа)* (Караџић [1849]1987: 63). Brat je veľké slovo (Караџић [1849]1987: 63), teda má váhu, lebo je brat závažným členom rodiny a môže mať aj vyššie postavenie vo vzťahu k ostatným členom rodiny: *Брат пуна су уста* (Караџић [1849]1987: 63). Bez ohľadu na všetko, láska medzi bratmi je silná a vzájomná: *Браћа била, браћа мила* (Караџић [1849]1987: 64). Láska sa môže vyjadrovať prostredníctvom priateľstva a pomoci: *Ко је витез! Рече се у Црној гори и Херцеговини, кад се зове у помоћ против непријатеља. Ђекоји још додаду и име онијех људи међу којима се живи, н. п. ко је витез и брат Црногорац! или: ко је витез и брат Цетињанин! и т. д.* (Караџић [1849]1987: 148). O pokrvnej láske sa hovorí v nasledujúcom prísloví: *Нема љета без Ђурђева дана, / Нити брата док не роди мајка* (Караџић [1849]1987: 195). Láska sa môže prejaviť aj prostredníctvom spojenectva: *Нема освете без луда брата* (Караџић [1849]1987: 196), a rešpektu: *Нема смрти без суђена дана, / Ни јунака без првога брата* (Караџић [1849]1987: 196). Aby človek niekoho miloval ako svojho brata, nemusí existovať pokrvný príbuzenský vzťah: *Онај ми је брат, који ми је добру рад* (Караџић [1849]1987: 222). O prítomnosti lásky možno hovoriť aj vtedy, keď existuje puto medzi bratmi: *Тешко брату без брата, а њевојци без свата!* (Караџић [1849]1987: 279). Láska existuje aj vtedy, keď človek pevne verí v lásku svojho brata

podľa viery: *Цефердаре, мој по Богу брате! / Немој мене с ватром преварити, / За око те ни молити не ћу!* (Караџић [1849]1987: 307). Lásku k bratovi treba pestovať bez ohľadu na všetky prekážky a bariéry: *Волиј сам брата за крвника но туђина за господара (имати)* (Караџић [1849]1987: 70).

### 3.1.3 Pravdivost'

Príslovím *Гони брате по жлобу* (Караџић [1849]1987: 75) sa naznačuje správnosť úsudku zo strany starostu (Караџић [1849]1987: 75).

### 3.1.4 Právoplatnosť rozsudku a rada o rešpektovaní súdu

Príslovie *До суда као крвници, а од суда као браћа (ваља парци да буду)* (Караџић [1849]1987: 93) hovorí o tom, že ak je rozsudok právoplatný, obe strany ho s radosťou prijímú. Môže sa to interpretovať aj ako rada, že súd a rozhodnutie treba rešpektovať a akceptovať.

### 3.1.5 Súdržnosť

Keď je spoločenstvo silné, vládne pozitívna energia, spravodlivosť je nastolená a dobré vzťahy medzi blíznymi, a tým spôsobom človek vždy dokáže odolať zlosti: *Јако браство брзо заплеће* (Караџић [1849]1987: 124): *Јаку браству јака и правду* (Караџић [1849]1987: 124): *Сложна браћа и у петак месо једу* (Караџић [1849]1987: 260).

### 3.1.6 Мноштво

Príslovie *Бе је браће ту је и дијела* (Караџић [1849]1987: 97) hovorí, že väčší počet ľudí môže zrealizovať viac skutkov (Караџић [1849]1987: 97). V srbskej kultúre je príznačné, že ľudia robia aj žarty na úkor veľkého počtu bratov: *Чире, мире, око тебе девет браће било!* (Караџић [1849]1987: 304). Toto príslovie je motivované na základe vrede, čiže keď je niekto smutný, že ho má niekde, zo žartu sa mu hovorí, že sa motá okolo neho (Караџић [1849]1987: 304), teda vred je narážkou na deviatich bratov.

### 3.2 PRÍSLOVIA S NEGATÍVNYM VÝZNAMOM

#### 3.2.1 Podmienená nezávislosť od vlastného brata a rada o vydaji

Príslovím *Боже ми не дај брата жељети, ни на гламњама му сјећети!* (Караџић [1849]1987: 57) je do epicentra umiestnená sestra, ktorá nechce byť odkázaná na vlastného brata, čiže nechce žiť na bratov účet. Keďže vtedy žena v Srbsku nemohla byť nezávislá, podmienená nezávislosť od brata mohla prísť len vydajom. „Ženy nemali rovnaké práva ako muži a ich hlavným a jediným zmyslom života bolo vydať sa [...]“ (Bukal 2022: 4).<sup>9</sup> Nasledujúce príslovie má rovnaký význam, ale odlišuje sa na úrovni štruktúrnej: *Ни ми дај, Боже, брата жељети, ни му на гламњама сјећети* (Караџић [1849]1987: 208). V. Stefanović Karadžić zaznamenal aj príslovie: *Бит' ми брата и жељети, / На гламње му не сјећети* (Караџић [1849]1987: 53), ktoré má tiež rovnaký význam. Príslovím *Остави брата, а поведи свата. Ваља да кад се иде по ђевојку?* (Караџић [1849]1987: 224) sa radí dievčaťu vydať sa, čiže aby opustilo svoj rodný dom a v ňom svojho brata.

#### 3.2.2 Brat je nepriateľ

V rodinných vzťahoch vládnu aj nepriateľské vzťahy, čo môže byť aj prípad s bratom: *Ако ми је брат, ма ми није друг* (Караџић [1849]1987: 46).

#### 3.2.3 Nejednotnosť

Prostredníctvom kultúry sa stretávame aj so situáciami, ktoré poukazujú na bratov, ktorí navzájom nemajú harmonický vzťah, a tým spôsobom dochádza aj k nejednotnosti: *Ако смо ми браћа, нијесу кесе сестре* (Караџић [1849]1987: 48); *Браћа ка' и браћа, а тобоци ка' и крвници* (Караџић [1849]1987: 64); *Браћа подијељена сусједи назвати* (Караџић [1849]1987: 64).

#### 3.2.4 Brat je najbližší príbuzný

Príslovím *Божић је Божић, а пециво му је брат* (Караџић [1849]1987: 57) sa hovorí o bratovi ako o najbližšom príbuznom, ktorý je znázornený prostredníctvom metafory pre rituálnu obeť. Počas vývoja starého srbského náboženstva vianočné obradné chleby mohli mať význam obety vyššiemu božstvu, čo bol prípad aj

<sup>9</sup> „Žene nisu imale jednaka prava kao muškarci, a glavna i jedina svrha u životu bilo im je sklapanje braka [...]“ (Bukal 2022: 4).

s vianočnou pečienkou, ktorá sa stotožňuje s božstvom (Repedžić 2023, para. 13). V. Stefanović Karadžić sa zmienil, že: „K Vianociam nemôže chýbať pečienka“ (Караџић [1849]1987: 57).<sup>10</sup>

### 3.2.5 Neznášanlivosť

Pre mnohé rodinné vzťahy je charakteristické, že nie sú vždy harmonické. Vládne neznášanlivosť, ktorá sa prejavuje rôznymi spôsobmi. V prísloví *Ko ne држи брата за брата он ће туђина за господара*<sup>11</sup> (Караџић [1849]1987: 154) sa zameriavame na vzťah v hierarchii, teda ak brat nie je najbližší v každej sfére, najmä v materiálnej a duchovnej, a ak vládne častá neznášanlivosť, tak sa prikloní k niekomu, s kým nemá pokrvný a stabilný vzťah. Nasledujúce príslovia poukazujú na ústredný, prototypický obraz neznášanlivosti: *Ko ти је извадио око? – Брат. – За то је тако дубоко* (Караџић [1849]1987: 160). Obraz veľkej neznášanlivosti, t. j. nenávisti, môžeme vidieť aj v prísloví: *Није крвника без брата родника* (Караџић [1849]1987: 204). Neznášanlivosť môže vládnuť vo väčšine prípadov aj kvôli peniazom: *Браћа ка’ и браћа, ама сир за аспре* (Караџић [1849]1987: 64). Zlá skúsenosť s bratom môže spôsobiť neznášanlivosť, pretože cíti averziu ku všetkému, čo ho spája s bratom: *С мога брата Николе мрзим и на светога Николу а!.: С мојега брата Николе и свети ми је Никола омрзнуо* (Караџић [1849]1987: 261). Keď ľudia mlčia, tiež môžeme hovoriť, že medzi nimi vládne napätie, ktoré vrcholí neznášanlivosťou: *Шуте као браћа* (Караџић [1849]1987: 315). V. Stefanović Karadžić explikuje, že: „[...] bratia najmenej v dome hovoria medzi sebou“ (Караџић [1849]1987: 315).<sup>12</sup>

### 3.2.6 Erotická sféra

Prísloviím *Грдило је и брука брат и сестра* (Караџић [1849]1987: 77) sa ukazuje na tabuizovanú erotickú sféru, lebo naznačuje incest, t. j. pohlavný styk medzi bratom a sestrou, ktorí sú v pokrvnom príbuzenstve. Incest predstavuje hanbu pre každú rodinu, a tým spôsobom môžeme interpretovať, že ide o tabuizovanú tému.

---

<sup>10</sup> „Божих без печенице не може бити“ (Караџић [1849]1987: 57).

<sup>11</sup> Parabola o márnoträtom synovi v *Novej zmluve*. Príbeh sa vzťahuje na mladšieho syna, ktorý odoberie svoj podiel na majetku svojmu otcovi. Keď ho premrhá, v pokání sa vracia domov spolu s otcom.

<sup>12</sup> „[...] браћа између себе у кући најмање говоре“ (Караџић [1849]1987: 315).



## 3.2.7 Počet bratov

Veľký počet bratov poukazuje na negatívny obraz v kultúre, lebo najčastejšie žijú v nepriaznivých podmienkach, z toho dôvodu, že pochádzajú z chudobných rodín, ktoré zvyčajne majú veľa detí: *Девет браће (а) једне гаће* (Караџић [1849]1987: 86): *Код (толике браће и код) све крађе на на божић без меса* (Караџић [1849]1987: 145) al.: *Код (толике браће и код) толике крађе на на божић без меса* (Караџић [1849]1987: 146). Príslovie *Није ту среће, док иза деветога (брата) десетом не остане* (Караџић [1849]1987: 207) vzniklo týmto spôsobom: „[...] povedal nejaký Bosniak, [...] kým mor nezabije deviatich bratov, [...] desiately nezostane všetko“ (Караџић [1849]1987: 207).<sup>13</sup> Venujeme pozornosť aj prísloviu, ktoré odkazuje na slabosť bratstva: *Нејаку браству нејака и правда* (Караџић [1849]1987: 193).

## 3.2.8 Rozpor

Často sa aj medzi najbližšími stretávame so situáciami rozporu, čo možno potvrdiť aj prísloviami: *И браћа се сваде* (Караџић [1849]1987: 113): *Те није браће ту није ни дијела* (Караџић [1849]1987: 99).

## 3.2.9 Sebestačnost

Príslovím *Кад је рат, нико ником није брат* (Караџић [1849]1987: 131) sa poukazuje na vojnovú situáciu, čiže každý bojuje iba pre seba a svoje dobro či záchranu. V ďalšom prísloví *Сваки братац себи за ужитак а крајини ипак* (Караџић [1849]1987: 251) sa podstatným menom *братац* ukazuje na človeka, ktorý neinvestuje do spoločenstva, teda ktorý je sebestačný. Toto príslovie je motivované udalosťou z roku 1751, t. j. mestom Potiska, keď bola zrušená vojenská hranica (Караџић [1849]1987: 251).

## 3.2.10 Krehkost' a znevažovanie

Prostredníctvom irónie sa podstatným menom *браја* v prísloví *Сви су болесни осим килавога браје* (Караџић [1849]1987: 255) nominuje slabý človek pomocou syntagmy *килави браја*, kým v prísloví *Чисто као брајине гаће* (Караџић [1849]1987: 305) je ukázaný obraz znevažovania človeka.

<sup>13</sup> „[...] казао некакав Бошњак, [...] док куга не умори девет браће, [...] десетом не остане све“ (Караџић [1849]1987: 207).

### 3.2.11 Stereotyp o pozitívnom vzťahu k bratovi

V prísloví *Храни коња као брата*, а јаши га као душманина (Караџић [1849]1987: 301) prirovnanie *као брата* naznačuje stereotyp, teda zakorenený pozitívny vzťah k bratovi a starostlivosti o neho.

### 3.2.12 Byť odkázaný na seba

Príslovím *Да је и ће брата у свијету да пожали, као да би помогао*<sup>14</sup> (Караџић [1849]1987: 338) sa hovorí o tom, že vo veľkom probléme ani najbližší pokrvný príbuzný, aj keď existuje, nemôže byť nápomocný, čo svedčí o tom, že každý jednotlivec zostáva vo svojich problémoch sám.

## 4. ZÁVER

Analýzou prísloví s komponentom *брат/браћа* (brat/bratia) a ich derivátov zistíme, že v skupine prísloví s pozitívnym významom, z celkovo 6 kategórií, najpočetnejšou kategóriou je láska, kým v skupine prísloví s negatívnym významom sa vyskytuje 12 kategórií a najrozsiahlejšou kategóriou je neznášanlivosť. V srbskej kultúre, na základe analyzovaných prísloví, zistíme, že je brat ambivalentný pojem. Na jednej strane sa stretávame s pozitívnym obrazom prejavovania lásky mnohými spôsobmi, kým na druhej strane s negatívnym obrazom ľudskej neznášanlivosti, ktorá sa môže tiež prejavovať rôzne.

Príslovia nám umožňujú: „[...] postupné odhaľovanie duševného a jazykového obrazu sveta, t. j. hodnoty na ktorých spočíva celá jedna kultúra, čoho si bol V. Karadžić vedomý od samého začiatku svojej tvorby“ (Дражић 2016: 241).<sup>15</sup>

Môžeme uzavrieť, že lexéma *брат* (brat) je frekventovaná v srbských ľudových prísloviach V. Stefanovića Karadžića. R. Dragičevićová konštatuje: „[...] pozornosť treba venovať tým lexémam [...], ktoré sa často opakujú, pretože lexémy

---

<sup>14</sup> Toto príslovie patrí do skupiny prísloví, ktoré vydal Sima N. Tomić z Vukových rukopisov v prvom štátnom vydaní *Српске народне пословице*.

<sup>15</sup> „[...] постепено разоткривање менталне и језичке слике света, тј. вредности на којима почива читава једна култура, чега је В. Караџић био свестан од самих почетака свога рада“ (Дражић 2016: 241).

s vysokou frekvenciou pravdepodobne označujú základné pojmy v kultúre srbského ľudu“ (Драгићевић 2013: 72).<sup>16</sup>

Väčšina výrokov sa zaoberá človekom, jeho fyzickými a charakterovými vlastnosťami atď. Na druhom mieste je určite rodina, príbuzní, príbuzenské vzťahy a iné spoločenské koncepty, ktoré tvoria štruktúru patriarchálnej spoločnosti (Јовановић 2006b: 7).<sup>17</sup>

„Podľa toho [...] možno o filozofii srbského ľudu diskutovať ako o antropocentrickom systéme – lebo presvedčivo najčastejšou témou, o ktorej hovoria, je človek“ (Јовановић Симић 2014: 11).<sup>18</sup>

Na záver venujeme pozornosť významu kultúrnej špecifických lexém. А. Wierzbicka explikuje, že: „[...] práve kultúrne špecifické významy lexém odrážajú a prenášajú nielen charakteristiky spôsobu života daného spoločenstva, ale aj modely myslenia“ (Дражић 2017: 415–416).<sup>19</sup>

#### ZDROJ

Караџић, В. С. ([1849]1987). *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи*. Панџић, М. (уред.). Београд: Просвета – Нолит.

#### LITERATÚRA

Bukal, A. (2022). *Uloga žene unutar obitelji: nekad i sad* (záverečná práca). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija. Prevzaté 07.09.2023, z <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:111:717383>

Бартмињски, Ј. (2011). *Језик – слика – свет. Етнолингвистичке студије*. Ајдачић, Д. (уред.) (прев. Бјелетић, М.). Београд: SlovoSlavia.

Драгићевић, Р. (2010). *Вербалне асоцијације кроз српски језик и културу*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

<sup>16</sup> „[...] пажњу треба посветити оним лексемама [...] које се често понављају, јер лексема које имају високу фреквенцију вероватно означавају фундаменталне појмове у култури српског народа“ (Драгићевић 2013: 72).

<sup>17</sup> „Највише се изреке баве човеком, његовим телесним и карактерним особинама итд. На другом месту свакако је породица, родбина, сроднички односи, па и други социјални појмови који чине структуру патријархалног друштва“ (Јовановић 2006b: 7).

<sup>18</sup> „По томе [...], о филозофији српског народа могуће је расправљати као о антропоцентричном систему – јер убедљиво најчешћи предмет о којем оне говоре јесте човек“ (Јовановић Симић 2014: 11).

<sup>19</sup> „[...] управо културно специфична значења лексема одражавају и преносе не само карактеристике начина живота дате друштвене заједнице него и моделе мишљења“ (Дражић 2017: 415–416).

- Драгићевић, Р. (2013). Концепт Бога у српским народним пословицама. У Грковић-Мејдор, Ј. & Кончаревић, К. (уред.), *Теолингвистичка проучавања словенских језика* (стр. 71–86). Београд: Српска академија наука и уметности, Одбор за српски језик у светлу савремених лингвистичких теорија.
- Драгићевић, Р., Пипер, П., & Стефановић, М. (2011). *Обратни асоцијативни речник српскога језика*. Београд: Службени гласник – Београдска књига.
- Дражић, Ј. (2016). Појмовно-лингвистички модел ‘богатство – сиромаштво’ у Српским народним пословицама. У Дражић, Ј., Бјелаковић, И. & Средојевић, Д. (уред.), *Теме језикословне у србистици кроз дијахронију и синхронију: зборник у част Љиљани Суботић* (стр. 231–243). Нови Сад: Филозофски факултет.
- Дражић, Ј. (2017). Семантичко-деривационо гнездо лексеме *брат* и његове културолошке импликације у *Српском рјечнику* Вука Ст. Караџића. У Драгићевић, Р. (уред.), *Путевима речи: зборник у част Даринки Гортан Премк* (стр. 415–426). Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, Катедра за српски језик са јужнословенским језицима.
- Јовановић, Ј. (2006а). *Књига српских народних пословица I*. Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика.
- Јовановић, Ј. (2006б). *Књига српских народних пословица II*. Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика.
- Јовановић Симић, Ј. (2014). Хумане поруке (српских) народних пословица. *Узданица 2014*, 11(2), 7–20.
- Николић, М. (уред.) (2011). *Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска.
- Пантић, М. (1987). Вук Стефановић Караџић и наше народне пословице. У Караџић, В. С., *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи*. Пантић, М. (уред.) (стр. 353–382). Београд: Просвета – Нолит.
- Repedžić, А. (2023). *Ostaci starinskih rituala: poreklo i značaj obreda koji se izvode u ciklusu božićnih praznika*. Београд: Adria Media Magazini d. o. o. Prevtaté 09.03.2023, z <https://nationalgeographic.rs/istorija-i-kultura/tradicija-i-obicaji/a38291/Poreklo-bozicnih-obicaja.html>

Nina J. Halupa

SERBIAN FOLK PROVERBS WITH THE LEXEME *БРАТ/БРАЋА*  
(BROTHER/BROTHERS) AND THEIR DERIVATIVES

*Summary*

The submitted contribution is linguocultural in character. The subject of this paper is a collection of Serbian folk proverbs with the lexical motivator *брат/браћа* (brother/brothers) and its derivatives, which were collected by the Serbian linguist V. Stefanović Karadžić. In the paper,

we address the definitions of proverbs and lexicon, as well as the question of the role of language in culture. We also focus on the meanings of the lexeme *брат* (brother) using the dictionary *Речник српскога језика* and on the data, i.e. the reaction to stimuli based on respondents about the lexeme *брат* (brother) in the dictionary *Обратни асоцијативни речник српскога језика*. The aim of the paper is to apply the descriptive method in order to gain new knowledge about Serbian folk proverbs. In the paper, we analyze 52 Serbian folk proverbs with the lexeme *брат/браћа* (brother/brothers) and their derivatives and we find out that proverbs with a positive meaning appear in the work in the same number as proverbs with a negative meaning. Brother is understood in Serbian culture as an ambivalent concept, i.e. we encounter both the image of love and the image of intolerance. The initial sources included the contributions of R. Dragičević, J. Dražić, J. Jovanović Simić, etc.

*Key words:* linguoculturology, Serbian folk proverbs, lexeme *брат/браћа* (brother/brothers), derivatives, descriptive method

Нина Ј. Халупа

#### СРПСКЕ НАРОДНЕ ПОСЛОВИЦЕ С ЛЕКСЕМОМ БРАТ/БРАЋА И ЊИХОВИМ ДЕРИВАТИМА

##### *Сажетак*

Предмет овог лингвокултуролошког истраживања је био фонд српских народних пословица са лексичким мотиватором *брат/браћа* и његовим дериватима, које је сакупио српски лингвиста В. Стефановић Караџић. У раду се бавимо дефиницијама пословица и лексике, као и питањем улоге језика у култури. Фокусирамо се и на значења лексеме *брат* користећи *Речник српскога језика* и на податке, односно реакцију на стимулусе на основу респондентата о лексеми *брат* у речнику *Обратни асоцијативни речник српскога језика*. Циљ рада је примена дескриптивне методе у циљу стицања нових сазнања о српским народним пословицама. У раду анализирамо 52 српске народне пословице с лексемом *брат/браћа* и њиховим дериватима и сазнајемо да се пословице са позитивним значењем јављају у истом броју као и пословице са негативним значењем. Брат се у српској култури схвата као амбивалентан појам, односно сусрећемо се како са сликом љубави, тако и са сликом нетрпељивости. Полазну литературу су чинили радови Р. Драгићевић, Ј. Дражић, Ј. Јовановић Симић итд.

*Кључне речи:* лингвокултурологија, српске народне пословице, лексема *брат/браћа*, деривати, дескриптивни метод



Милица Б. Сурла\*  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Студенткиња ДАС Језика и  
књижевности

УДК: 821.111(73)-31.09 Kesey  
К:615.869  
doi: 10.19090/zjik.2023.207-222  
оригинални научни рад

Владислава С. Гордић Петковић\*\*  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Одсек за англистику

## **ТЕРОР И ТЕРАПИЈА У ЛЕТУ ИЗНАД КУКАВИЧЈЕГ ГНЕЗДА: СЛИКЕ ЕЛЕКТРОКОНВУЛЗИВНЕ ТЕРАПИЈЕ У РОМАНУ КЕНА КИЗИЈА И ФИЛМУ МИЛОША ФОРМАНА<sup>1</sup>**

*САЖЕТАК:* Роман *Лет изнад кукавичјег гнезда*, објављен пре више од шест деценија, одавно је стекао статус култног, барем када се говори о шездесетим годинама прошлог века у Сједињеним Америчким Државама. Како због своје књижевне вредности, тако и тематског и културолошког значаја, ово дело и даље поставља питања односа хуманог и механичког тако што преиспитује технолошке промене и њихов утицај на људско тело. Кизијев роман настаје као рефлексивна ставова исказаних и у мноштву психијатријске, а посебно социјално-психијатријске литературе, те се стога овај рад бави анализом приказа електроконвулзивне терапије (ЕКТ) у роману *Лет изнад кукавичјег гнезда* и филмског остварења снимљеног по предлошку овог дела. Како бисмо, у светлу културноисторијског тренутка у коме се појављује најпре роман, а потом и филм, сагледали значај овог феномена, а самим тим и везу између електрошок терапије и поменута два наратива, потребно је најпре се осврнути на неколико значајних друштвених фактора, попут контракултуре шездесетих година, антипсихијатрије, ставова самог аутора романа, као и на деловање скупине под називом Веселе Шаљивције (Merry Pranksters) чији је Кизи предводник. У оваквом теоријском оквиру и на основу анализе представљања примене ЕКТ-а може се закључити да је у приповедном свету романа терапија замењена терором. Другим речима, оно што доминира у оквирима оба наратива јесте борба појединца против ауторитарног поретка чији је основни инструмент управо машина која

---

\* milicasurla17@gmail.com

\*\* vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs

<sup>1</sup> Рад је настао у оквиру истраживања на Филозофском факултету у Новом Саду, финансираном од стране Министарства науке, технолошког развоја и иновација.

би требало да омогући опоравак, машина која подстиче развој страха и анксиозности, уместо да донесе оздрављење.

*Кључне речи:* електрошок терапија, контракултура, антипсихијатрија, технологија, приповедање, фокализација

## 1. УВОД<sup>2</sup>

C'est la vie, шта можемо, моде и трендови дођу и прођу, тако ти је то.  
(Kizi 2018: 193)

Увођење електронконвулзивне терапије у лечење менталних болести (скраћено ЕКТ; енг. *Electroshocktherapy – ECT*), наилазило је на бурне реакције: бивала је и идеализована, и жестоко критикована, не само зато што су овај вид лечења многи сматрали мучним, па и насилним, већ и због тога што је врло често ЕКТ била коришћена, а неретко и злоупотребљавана, као инструмент терора и као вид демонстрације принципијелности и строгости челника менталних установа. Буран животни век електроконвулзивне терапије (познатије под називом електрошок терапија) обухвата готово пуних девет деценија, а самим тим што је овакав вид лечења у реалном животу наишао на толико контроверзних реакција, било је неминовно да постане један од мотива и у многим уметничким делима, укључујући и књижевна и филмска остварења.

Циљ овог рада јесте да се анализирају видови представљања електроконвулзивне терапије на корпусу који обухвата роман *Лет изнад кукавичјег гнезда* и његову екранизацију, односно истоимено редитељско остварење Милоша Формана, будући да је Кизијево дело један од релевантних примера литераризације мотива електроконвулзивне терапије у америчкој књижевности насталој током шездесетих година XX века. Анализа овог начина лечења биће, дакле, усмерена на изоловане примере његове књижевне, медијске и културолошке контекстуализације. Када се представи присуство контроверзне медицинске процедуре у приповедном свету дела које је доживело и велику читаност и успешну екранизацију, може се доћи до могућег образложења одговора на питање да ли је ЕКТ у роману и филму заиста предочена као вид

---

<sup>2</sup> Коауторски чланак настао је на основу семинарског рада под називом „Технологија, терор, терапија и књижевност: прикази електроконвулзивне терапије у роману Кена Кизија *Лет изнад кукавичјег гнезда* (1962) и на истоименом филму Милоша Формана (1975)“, припремљеног под менторством проф. др Владиславе Гордић Петковић, у оквиру предмета *Књижевност и технологија*, који је предвиђен студијским програмом ДАС Језика и књижевности Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду.



лечења у циљу побољшања здравља пацијената психијатријске установе, или је пак у поменутом корпусу наративизована као инструмент демонстрирања моћи медицинских радника над психијатријским пацијентима, односно као вид сејања страха и успостављања поретка хијерархије и доминације у оквиру једне менталне институције. Културолошке контроверзе које проистичу из сагледавања стратегија и ефеката оваквог деловања медицинског ауторитета одражавају се на болан и упечатљив начин у књижевном делу, које самом својом природом налаже да се нарација успостави као вид легитимизације индивидуалне перцепције (Гордић Петковић 2009: 22).

Када се говори о самом настанку електрошок терапије и њеној примени у Сједињеним Америчким Државама, неизоставно се морамо осврнути на друштвено-историјски контекст у коме се овај вид терапије јавља и проблематизује. Дочекан са великим ентузијазмом, демонизован и маргинализован са, чини се, још већим, овакав вид терапије наишао је на опречна мишљења како стручне јавности, тако и лаика. Док је једна група експерата сматрала да ЕКТ треба оставити у прошлости и у негостољубивим просторима психијатријских установа, па чак и да би ЕКТ требало изоставити из повести о славној прошлости цивилизацијског напретка, други ову терапију називају „пеницилином психијатрије“ (Shorter & Healy 2007).

Технолошка револуција с краја XIX и почетка XX века утицала је на то да електрична струја постепено постане неизоставан део функционисања и развоја америчког друштва, а ни медицина, укључујући и психијатрију као једну њену грану, није била поштеђена такве врсте електрификације. Свет је са одушевљењем дочекао електричну енергију, пружајући снажну подршку сваком напретку, па тако и имплементацији ове и овакве енергије у свакодневицу. Електрична машина представља отелотворење капиталистичког извора моћи – струје – како метафорички, тако и буквално, сматрају Ниланд (Kneeland) и Ворен (Worren) у студији *Психијатрија на тастер (Pushbutton psychiatry, 2008)*, прегледу историје електроконвулзивне терапије. Феномен електроконвулзивне терапије аутори виде као предодређен западним патријархатом, капитализмом и савременом технологијом, будући да је појава струје крајем XIX века наишла код Американаца на одушевљен пријем на какав ће наићи и феномен аутоматизације средином XX века; стога је посебна пажња одувек придавана односу између електричне енергије, машине и људског тела (Kneeland & Worren 2008).

Половином XIX века реч „електротерапија“ већ доминира медицинском терминологијом; крајем овог столећа медицинска нега постаје масовно доступна, па тако и она заснована на електрици (Kneeland & Worren 2008). Шортер (Shorter)

и Хили (Healy) (2007), један психијатар а други историчар, у књизи под називом *Шок терапија: Историја електроконвулзивне терапије у лечењу менталних болести* (*Shocktherapy: a history of electroconvulsive treatment in mental illness*) указују на то да је ЕКТ у једном тренутку свог успона сматрана „важном, одговорном и поузданом терапијом која заслужује да буде распрострањена“ (Shorter & Healy 2007). Зашто је онда такав вид терапије праћен контроверзом и стигмом, питање је које ови аутори постављају, сматрајући да се одговор на питање да ли је оправдано оспоравати ЕКТ крије управо у сагледавању њене историје (Shorter & Healy 2007).

Ниланд и Ворен описују другачије разлоге развоја електрошока: не само да се америчка појава за ЕКТ-ом током четрдесетих и педесетих година прошлог века може посматрати као наставак опседнутости електричном енергијом и аутоматским уређајима, или као соматско решење настало у доба соматизма, већ се један од прагматичних разлога популарности овог метода лечења крије и у фактору недостатка медицинског особља, будући да је за терапију инсулином или Метразолом (кардијазолом) било потребно далеко више стручног особља него за третман електрошок терапијом (Kneeland & Warren 2008).

## 2. ОСВРТ НА ИСТОРИЈУ ЕЛЕКТРОКОНВУЛЗИВНЕ ТЕРАПИЈЕ У СЈЕДИЊЕНИМ АМЕРИЧКИМ ДРЖАВАМА

Читаоцима *Лета изнад кукавичјег гнезда* (1962) Кена Кизија (Ken Kesey) понуђен је преглед настанка и пада електрошок терапије на свега неколико страница у оквиру којих Хардинг, дугогодишњи пацијент психијатријске установе у Орегону, открива заинтересованом новајлији Мекмарфију „мале тајне из историјата електрошок терапије“ (Kizi 2018: 194):

А знаш како је уопште неко дошао на идеју за тако нешто? Е па види овако: једном су два психијатра из само њима познатих, перверзних разлога отишла да обиђу једну клинику, и тако ти они, између осталог, виде како убијају стоку једним ударцем маљем међу очи (Kizi 2018: 193–192).

Два психијатра, о којима Хардинг говори, јесу Уго Черлети (Ugo Cerletti) и Лучио Бини (Lucio Bini), који 1937. године, након експериментисања на свињама, долазе до закључка да електрошок терапија може бити од помоћи у лечењу душевних болести. Након Черлетијеве претпоставке да управо конвулзије изазване електрошоковима имају позитивно дејство на менталне болести, ЕКТ почиње да се развија и примењује. Нису Черлети и Бини, међутим, били први који су лечили менталне болести изазивањем конвулзије: било је примене ове технике

и пре њиховог експеримента, будући да се веровало да постоји веза између схизофреније и епилепсије, те су на основу такве претпоставке конвулзије изазиване инјекцијом, најпре канфора, а потом кардијазола (Munjiža 2011). Наравно, не треба занемарити још један вид терапије, који се понекад и комбиновао са ЕКТ-ом, а настао је пре њега – у питању је лечење менталних болести инсулином, које се уводи у Бечу 1935. године, а састојало се из изазивања хипогликемичке коме (Munjiža 2011).

Познато је да је прва терапија електрошоком изведена априла 1938. године у Риму, а самом третману присуствовали су Черлети и Бини (Kneeland & Warren 2008). Било је потребно неколико година да се терапија електрошоком почне упражњавати широм света – крајем тридесетих и почетком четрдесетих година, терапија електрошоковима муњевито се проширила у готово сваки кутак планете (Shorter & Healy 2007): о првој која је спроведена у Италији постоје прецизни записи, па је познато како је третман изгледао. Не постоје прецизни подаци о датуму прве електрошок терапије у Сједињеним Америчким Државама али се може оквирно рећи да је изведена или крајем 1939. или почетком 1940. године (Kneeland & Warren 2008; Shorter & Healy 2007), што имплицира да је електрошок и званично стигао у САД већ почетком четрдесетих година. Аутори *Шок терапије* кажу да је ЕКТ постала толико распрострањена и популарна да мора бити да је до лета 1940. године „Источна обала прозујала од струје“ (Shorter & Healy 2007: 75). С обзиром на то да су конвулзије у сврху лечења менталних болести биле изазиване на друге начине и пре појаве електрошок терапије, након њеног имплементирања у медицинску праксу остали начини изазивања конвулзија, попут употребе Метразола (кардијазола), постали су превазиђени и стога избачени из употребе. Шортер и Хили наводе да је Метразол изазивао слабије и мање интензивне нападе, а ЕКТ се показала знатно ефикаснијом. Дакле, до касних педесетих година, када је реч о соматским терапијама, ЕКТ остаје ако не једина терапија која се упражњава, онда она која доминира (Shorter & Healy 2007). Муњижа наводи да ЕКТ убрзо постаје „један од најпознатијих терапијских поступака који се у одређеним случајевима одржао до данас“ (Munjiža 2011: 159). Током четрдесетих и педесетих година прошлог века ЕКТ је прихваћена без много спорења и опирања, као само један од многих видова лечења менталних болести, да би током шездесетих година начин лечења електрошоком постао масовно стигматизован (Shorter & Healy 2007).

### 3. ШЕЗДЕСЕТЕ: КОНТРАКУЛТУРА И ТЕРАПИЈА

„Када се изговори реч ‘шездесете’ може се мислити готово на било шта“ пише Доменик Кавало (Cavallo 1999: 251). Никола Божиловић о контракултури, која се јавља у САД-у шездесетих година прошлог века, пише као о противнику „индустријских вредности“ и критици „технократије“ (Божиловић 2005: 59). Припадници ове контракултуре изражавали су бунт и незадовољство према ономе што се сматрало доминантном културом. Шездесетих година млади почињу да говоре о ономе што им смета, што се коси са њиховим системима вредности, почињу да показују „отворену аверзију према индустрији“ (Божиловић 2005: 59), као и „наклоност према природи“ (Божиловић 2005: 59). Кристијана Сен-Жен-Полен (1999), такође наводи да су шездесете године карактеристичне по супротстављању ономе за шта се залаже и како живи већина, да представљају отпор „култури индустријализованог друштва“ (Сен-Жен-Полен 1999: 5); то су године током којих се против доминантне културе побунила мала група младих, углавном студената (Сен-Жен-Полен 1999). Почетак шездесетих су и време када Кен Кизи објављује свој чувени роман, који је написао док је радио као ноћни стражар у једној психијатријској установи.

„Антипсихијатрија“ је кровни термин за различите школе мишљења којима су припадали психијатри, филозофи и социолози и у Европи и у САД, и умногоме се бави критиком тадашњег система менталног здравља, третмана пацијената, дестигматизацијом особа са дијагнозама. Опалић (2005) наводи да је овај концепт „протресао учмалу атмосферу психијатријских установа касних шездесетих и седамдесетих година“ (Опалић 2005: 69), као и да је у многим својим настојањима то један хуманистички оријентисан теоријски концепт и покрет, те да је између осталог успео и да доведе до тога да се укине електрошок терапија, али и да се психијатрија отвори ка друштву (настанак социјалне психијатрије) и хуманистичким наукама (Опалић 2005).

Чувени Кизијев јунак Рендал Мекмарфи, симбол побуне против ауторитарности и конформизма, пацијентима у Орегонској државној установи обраћа се следећим речима: „Нисте ви лујке у оном фазону стварно. Изненадио сам се како сте сви у ствари нормални. Могу ти рећи да сте много нормалнији од просечне будале која се шета слободно по улици“ (Kizi 2018: 74). Каже и то да медицинска сестра не може да их „бичује, ни да их жари и пали или набија на колац, све је то законом забрањено“; „па нисмо у средњем веку“, додаје потом (Kizi 2018: 77). На неки начин, у тим речима, садржане су одређене антипсихијатријске идеје. Ове идеје доводе до тога да се формирају различите

школе мишљења и у Сједињеним Америчким Државама и у Европи. Сам термин настаје крајем шездесетих година, и користи се до данас, у значењу „специфичног теоријског става, тј. антидогматизма и антипозитивизма наспрам класичне психијатрије“ (Opalić 2005: 59).

У складу са побунама и вредносним системом тадашње омладине, почиње да буја концепт који је утицао на перцепцију друштва када је реч о менталним болестима, третману психијатријских пацијената и њиховим правима: „Антипсихијатријски покрет понекад се изразито непријатељски односио према психијатрији“ (Муњиџа 2011: 164). Како је раније наведено, на медицину, односно психијатрију, одражавале су се друштвене и технолошке промене, како оне које је са собом донела Технолошка револуција, тако и оне које су се догодиле неколико деценија касније, у шездесетим годинама XX века. Муњиџа наводи да је циљ антипсихијатрије био „да се душевном болеснику омогући уклапање у нормално друштво“ (Муњиџа 2011: 164), као и да је антипсихијатријско деловање „усмерено ка смањивању стигме која је пратила људе са дијагнозама“ (Муњиџа 2011: 164). У погледу неких начела која заступају, идеје антипсихијатрије у једном периоду резултирају различитим крајностима, које су временом бујале и јењавале. Муњиџа наводи да је „касније дошло до низа апсурдних појава и терапијских поступака, који су се називали антипсихијатријским“ (Муњиџа 2011: 164). Свакако, одређена залагања и идеје антипсихијатријског усмерења значајно су утицале на друштвене промене, од којих су неке уочљиве и данас: између осталог, овај терапијски приступ залаже се за укидање електрошок терапије (Opalić 2005). Наиме, касне шездесете и седамдесете године време су у ком до изражаја долази борба за права пацијената, време у ком је видљиво настојање да се постигне деинституционализација психијатријских установа, те се консеквентно смањује употреба електрошок терапије. Антипсихијатрија је имала разнородне представнике, у зависности од конкретних идеја за које су се залагали, а било их је и у Америци и у Европи. Један од најпознатијих свакако је француски филозоф Мишел Фуко (Michel Foucault), творац капиталног дела *Историја лудила у доба класицизма* (1961, фр. *Histoire de la folie à l'âge classique*); важан допринос пружили су британски научници Роналд Дејвид Ленг (R. D. Laing) и Дејвид Купер (David Cooper), који је сковао термин „антипсихијатрија“, док су у Сједињеним Америчким државама психијатар Томас Саз (Thomas Szasz) и Ервинг Гофман (Erving Goffman) (према Opalić 2005; Kneeland & Warren 2008; Shorter & Healy 2007).

#### 4. КЕН КИЗИ И ВЕСЕЛЕ ШАЉИВЦИЈЕ

У јуну 1964. године аутобус назван „Даље“ (енг. *Further*, првобитно написано *Furthur*) започео је своју руту из Ла Хонде у Калифорнији ка Њујорку. За воланом је седео Нил Кесиди, а у аутобусу била је скупина која је себе називала Веселим Шаљивцијама (енг. *Merry Pranksters*), са Кеном Кизијем на челу ове експедиције. Када пише о Кизију и Шаљивцијама, Доменик Кавалџо истиче да су „путовање (енг. *trip*) Веселих Шаљивција и њихове есид тест журке били генеза контракултуре“ (Cavallo 1999: 112). Јасно је да је некадашња Бит генерација служила као инспирација овој скупини, а посебно чувени Керуаков роман *На путу*, те су са собом носили и камеру како би документовали читаво искуство. Сам аутобус Кизи је купио од новца који му је донео прослављени роман првенац (Cavallo 1999).

Кен Кизи открива употребу халуциногене психоактивне супстанце ел-ес-ди (LSD) у студентским данима, када се као волонтер пријављује да учествује у експерименту о њеним утицајима. Том Вулф пише да је Кизи у време кад је био запослен као ноћни стражар у психијатријској установи радио на другом рукопису, али да се саживео са пацијентима, те тако почео да пише књижевни текст инспирисан догађајима којима је присуствовао на послу. Писао је и под утицајем есида, да би касније схватао да је већина написаног „смеће“ (Wolfe 1999: 28). Међутим, неке сцене, попут шизофреничних епизода Поглавице Бромдена, биле су „права визија, делић онога што би се могло видети када би се отворила врата перцепције“ (Wolfe 1999: 28). Познато је колико се појам „врата перцепције“, преузет из наслова аутобиографије Олдуса Хакслија (који се, пак, инспирише метафором песника Вилијама Блејка) сматра симболом шездесетих година, а Кизи говори о томе у Би-би-си-јевом документарном филму под називом *The Beyond Within, the Rise and Fall of LSD* (1986). Наиме, сматрао је да се „током раних шездесетих година нешто догодило – ел-ес-ди био је повезан са тим, музика је била повезана са тим, на филму и на сцени појавио се нови покрет“ и да се „можда, једном у току једног века, покрене нешто попут процвата тог века: ел-ес-ди је можда био полен који је пао са њега, али он није покренуо процват, већ је био његов део“ (Kesey 1986).

Кизи јесте био вођа једне групе људи који одбијају да се повинују ригидним, униформисаним нормама тадашњег, у приличној мери конформистичког, америчког друштва. Можда бисмо га могли и назвати једним од „културних револуционара“ (Knapp 2007: 44) који постаје славан захваљујући успеху *Лета изнад кукавичјег гнезда*, романа првенца који критикује америчко

друштво педесетих година прошлог века. Америка је у петој деценији двадесетог века постала „усамљена скупина организованих мушкараца, спремних да понуде своје богатство онима који су исто толико спремни да плате цену конформизма“ (Кнарр 2007: 44). Америчко друштво тада је било технолошко и ефикасно друштво, управо она дехуманизована машина коју је Поглавица називао Системом (енг. *Combine*) (Кнарр 2007). Шалјивције се могу упоредити првенствено са Поглавицом, који успева да побегне из „наоко беневољентног, али манипулативног и бруталног државног система“ (Cavallo 1999: 111). Дакле, сврха ових путовања у својој основи била је врло једноставна – открити шта се то крије у спонтаности, шта откривају отворена врата перцепције, пробити границе конформизма ирационалног (Cavallo 1999).

## 5. ЕЛЕКТРОКОНВУЛЗИВНА ТЕРАПИЈА ОД РОМАНА ДО ФИЛМА

Шок-собица, господине Макмарфи, то ти је у жаргону ЕСТ машина, Електро-Шок-Терапија. То ти је машиница за коју кажу да обавља у исто време посао и пилуле за спавање, и електричне столице и справе за мучење. То ти је слadak мали поступак, једноставан, брз, безболан, али занимљиво, нико не жели да га понови, нико никада (Кизи 2018: 78).

*Лет изнад кукавичјег гнезда* име је културног феномена који укључује како истоимени роман, тако и филм, артикулишући побуњени глас једне маргинализоване групе, глас који симболизује људска права и поставља питање шта је хумано, по чему се људско биће разликује од механичког света, може ли хуманост да надвлада аутоматизацију и да избегне ризик техницистичког приступа решавању проблема проистеклих из егзистенцијалних криза појединца. Кизи је нагласио да главни зликовац у роману није озлоглашена медицинска сестра Речид, него Систем (већ поменути *Combine*), а Милош Форман, редитељ филмске адаптације Кизијевог романа, говори исто то: „она је инструмент зла, она не зна да је зла“ (Forman 1997). Луиз Флечер (Louise Fletcher), глумица која је одиграла лик сталожене и хладнокрвне медицинске сестре Речид, своју јунакињу види, сасвим једноставно, као људско биће (Fletcher 1997). Глумица Сара Полсен (Sarah Paulson) која креира сасвим ново читање сестре Речид у истоименој серији (*Ratched*), говори да је Сестру видела потпуно другим очима док се припремала за улогу: не као антагонисткињу, већ као жртву околности и патријархалног система (Paulson 2020). Мада Сестра Речид свакако управља механизмом једног масивног конструкта који је Кизи осмислио по узору на реалност којој је сведочио, она ни у ком случају није његова покретачка снага: тајна његовог делотворног функционисања огледа се у страху пацијената. На самом почетку и

романа и филма може се приметити да су сви пацијенти нечим уплашени: ни Мекмарфију, а ни читаоцима ни гледаоцима, не нуди се јасно објашњење узрока толиког страха, а нелагода, напетост и устрепталост пацијената више су него приметне. Узрок страха, извор погонске снаге Система, у заплет се уводи суптилно и постепено; најпре се о њему говори тихо, шуто, колебљиво и опрезно, онако како се говори о смрти кад смо сујеверни – ако је не назовемо њеним именом, можда се она неће ни догодити. Електрошок терапија, лајтмотив овог романа и претња које се плаше сви пацијенти, инструмент којим Сестра Речид манипулише и који користи у сврху кажњавања – дакле, више с намером да се заведе терор и постигне дисциплина међу пацијентима него да се терапијом дође до излечења – могао би се сматрати извором енергије која покреће Систем. Као и свака машина, овај систем, овај „комбајн“ (а читалац свестан употребе речи у оригиналу Кизијевог текста не може да не посегне за читавим сплетом асоцијација), мора поседовати главни извор погонске снаге. Дакле, мотор комбајна, машине намењене пољопривредном раду, машине која комбинује три операције, од којих једна подразумева одвајање сламе и зрна, „добро од лошег, употребљиво од неупотребљивог, башка то што се на одељењу раздвајају потенцијално излечиви од шкарта који треба избацити из производног процеса“ (Банковић 2022: 130), оно је што Хардинг описује као „сладак мали поступак, једноставан, брз, безболан, али занимљиво, нико не жели да га понови, нико никада“ (Kizi 2018: 78).

Ауторке студије о метафорама у роману *Лет изнад кукавичјег гнезда*, Елена Семино (Elena Semino) и Кејт Свиндлхерст (Kate Swindlehurst) (1996) наводе да Поглавица „доследно користи поређење и метафоре, које укључују концептуалне метафоре, у чему је скоро све (друштво, болница, лекари, пацијенти, и сам Бромден) машина“ (Semino & Swindlehurst 1996: 150). Банчевић наводи да је перцепција приповедача Бромдена „перцепција машинских стројева, индустријских трака, погона; њиховог програмирања, инсталирања, прецизности, зујања и брујања“ (Банчевић 2009: 58 према Кејси 2004: 13, 31, 34, 38, 44, 45, 56, 85, 89). Осим што је читав текст прожет метафорама које своје извориште имају у механици, у роману постоје примери у којима се могу разазнати последице технолошке револуције у психијатрији, али и друштвене промене које су почеле да се наслућују већ крајем педесетих, а нарочито почетком шездесетих година. Тако Хардинг објашњава Мекмарфију да ЕКТ „данас баш и нема муштерија, ни приближно некадашњим гужвама и гунгули“ (Kizi 2018: 193), али и да се ту не може ништа, јер „моде и трендови дођу и прођу“ (Kizi 2018: 193), те су они „управо сведоци сумрака ТЕШ терапије“ (Kizi 2018: 193). Занимљиво је још и то



да Хардиг наводи сестру Речид као једну од ретких која још увек поштује „стару добру фокнеријанску традицију лечења менталне болести недоношчади ефикасном методом под радним насловом – Пржење мозга“ (Kizi 2018: 193).

Након што Мекмарфи од осталих пацијената први пут добије одговор на питање „Па добро, шта ти раде тамо?“ (Kizi 2018: 78), он се или позива на демократију, или му није јасно како је могуће да терапија толико подсећа на смртну казну електричном столицом (Kizi 2018). Пита се Мекмарфи све оно што се пита и читалац, рецимо: „како то да јавност није дигла цеву јер струјом растурају пацијенте?“ (Kizi 2018: 194); међутим, одговор се углавном своди на Хардингов принцип „*C'est la vie*“: „ти не разумеш баш најбоље јавно мњење у овој земљи – оно увек прихвата најбржи начин за решавање било ког проблема“ (Kizi 2018: 194). Збуњеном Мекмарфију не помаже ни жалба коју шаље

некој званичној политичкој установи у Вашингтону у којој им је сугерисао да мало испитају како то да се дан-данас у државним болницама практикују застареле и опасне методе лечења, као што су лоботомија и терапија електрошоковима (Kizi 2018: 275).

Кавалџо Комбајн назива „наоко беневоолентним, али манипулативним и бруталним системом“ (Cavallo 1999: 111), а „она будала од човека задуженог за пропаганду и везе са јавношћу“ отелотворење је управо тог површинског и суштински лажног утиска о наводној добробити коју овај метод може да донесе, те он „понавља колико је, ето, пресрећан што у душевним болницама нема више ни трага од некадашње грубости“, поноси се „веселом атмосфером“ у установи, помиње и „оне грубости, сву ту бруталност“ из прошлости, поноси се „напретком у кампањи душевне болнице“; па се чак и диви „постигнућима савремене америчке науке“ (Kizi 2018: 18, 35). Сестра Речид, иза свог чувеног стакла, све то посматра и негодује због „садашње попустљиве и толерантне атмосфере, која је, нажалост, овладаола, као нова мода у готово свим установама“ и, за разлику од свог колеге, готово носталгично се присећа раније делотворности Система: „некада, пре само неколико година заправо, ситуација је била знатно другачија“ (Kizi 2018: 35).

Како напредује радња романа, тако и описи третмана електрошок терапије постају подробнији. Најпре Поглавица Бромден говори да су „ти несрећници из шокаре везани за сто у облику крста“ и да им се „шаке пуше од силних удара струје“; затим описује атмосферу у чекаоници у којој се нашао баш са тим „несрећницима“ и говори да се иза „тешких металних врата без натписа, без имена чује жртва како вришти“ (Kizi 2018: 183, 192).

Када Поглавица каже да „осећа мраз дубоко у својој утроби“ (Kizi 2018: 296) немирно ишчекујемо шта ће се догодити, иако слутимо да ћемо на наредних неколико страница читати мучне сцене. Кизи је успео да опише јединствену и веродостојну атмосферу чекаонице: остали пацијенти који чекају у реду труде се да не плачу од страха, неки ипак и плачу, остали се моле богу; ми, заједно са њима, као и у свакој чекаоници – чекамо да их прозову. Као и Мекмарфи и Поглавица, спроведени смо поступно кроз читав процес – од изувања ципела до конвулзија.

Јасан и подробан опис третмана ком је подвргнут Мекмарфи добијамо у тренутку када је тензија у радњи постигнута толико постепено и вешто да и сами желимо што пре да прође, да стиснемо зубе и прегурамо наредних неколико страница романа. Заправо се ради само о једном пасусу, о једној сцени, коју наводимо у целисти:

Сада му на намазане слепоочнице стављају оно чудо што личи на слушалице, ипак је добио круну али од металног трња. Покушавају да прекину његову песму тиме што му у уста стављају комад гуме који мора да чврсто стегне зубима. [...] Окрећу неке прекидаче, машина се тресе, техничар је завршио свој део посла, сада ће све наставити сама машина, односно две механичке, роботизоване, металне „руке“ које прво хватају лет-жице а онда их лагано под напоном примичу оном металу на његовим слепоочницама. За то време он ми намигује и нешто ми неразговорно говори, она гума у устима му деформише речи, али он ми извесно нешто говори, мада не чујем и не разумем. Оне жице су све ближе његовој глави, тачније, ономе металу што му је на слепоочницама. Сада су сасвим близу, појављује се електрични лук, он се кочи, неприродно одскаче од стола, тело му прави „мост“, на столу су му само зглавци и глежњеви јер су за њега чврсто везани, труп му је максимално пропет, цело тело му варнички, комплетно је прекривен варницама као ињем и ледом (Kizi 2018: 298).

Лорен Хобен (Lawrence Hauben) и Бо Голдман (Bo Goldman), сценаристи који су роман адаптирали најпре за позориште, а потом и филм који ће режирати Милош Форман, третман електроконвулзивном терапијом видели су на другачији начин. Поменути сцене приказане у књизи и филму разликује фокализација. Док у књизи информације добијамо од самог наратора, Поглавице, па смо упознати са његовим унутрашњим светом и јединственим виђењем оног спољашњег који га окружује, у филму је тачка гледишта препуштена Мекмарфију, те привиђења и увид у мисли Поглавице изостају. Овакав приказ успоставља битну разлику између прозног и филмског наратива: уочава се да је „ментално стање приповедача увек један од облика било легитимизовања приповедања, било његове делегитимизације“ (Гордић Петковић 2009: 28), а и Кизи нас упозорава на ментално стање приповедача Поглавице – „све ово што ћу вам испричати јесте

истина, истина је чак и ако се није догодило“ (Kizi 2018: 13). Чувена сцена ЕКТ третмана у филму је приказана непосредно, у фокусу су Мекмарфијеве гримасе (игра га Џек Николсон) – крупан план (КП), кадриран од чела до рамена убрзо постаје врло крупан план (ВКП) од чела до браде.

Оваква сцена имала је толико снажан утицај на гледаоце да је једном за свагда утемељила *Лет изнад кукавичјег гнезда* као култни и утицајан филм, у тој мери да се данас у литератури могу пронаћи и подаци о томе како је ова сцена у одређеној мери утицала на јавно мњење у САД када је реч о третману електрошок терапијом – већина испитаника која је гледала *Лет изнад кукавичјег гнезда* одбила је електрошок терапију (McDonald & Walter 2001). Та сцена, „у којој се изводи ЕКТ као метод контроле понашања“, сматра се једном од најутицајнијих негативних приказа електроконвулзивне терапије на филму (Dowman et al. 2005: 85 према Beyeretal 1998). Надаље, Чарлс Келнер назива приказ ове сцене чувеним „захваљујући глуми Џека Николсона“, док приказ ЕКТ-а у роману назива „мистичним“ и удаљеним од реалности (Kellner 2005: 220). Шортер и Хили тврде да већина пацијената, али и доктора, избегава овај вид терапије, јер замишљају сцене попут „оне приказане у *Лету изнад кукавичјег гнезда*“, што је велика заблуда (Shorter & Healy 2007: 9). Ворен и Ниланд, пак, сматрају да је најмоћнији приказ електрошок терапије из тог периода садржан управо у роману и филму, те да су ова дела поставила ЕКТ „у центар анти-машинске, анти-технолошке критике времена“, као и да је електрошок „уметност механизованог, безосећајног света; света усмереног само на машину“ (Kneeland & Warren 2008: 64).

## 6. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Кизијева „врата перцепције“ воде нас до једног света, и удаљеног и блиског, који отвара мноштво путоказа које би требало пратити, или бар то покушати. У таквом свету проширене перцепције постоје и многе могућности читања и тумачења овог текста. Када је у питању историја једног оваквог феномена, *Лет изнад кукавичјег гнезда* и те како представља њен релевантан део, самим тим што поставља универзална питања; питања која муче сваког појединца, а тичу се његовог или њеног права на слободу и права на одбијање да се прилагоде конформистичким начелима. Остати слободан и не повиновати се сили ауторитета, али у том настојању избећи и преваспитавање електрошоковима – то је оно што успева не само Поглавица, који на крају схвата да је све време у себи имао снаге за такав отпор, него и сам Мекмарфи. Симболички речено, и у роману и у филму сама идеја о слободи појединца бива подвргнута електроконвулзивној терапији. И поред примене електрошок терапије, Систем

није успео у покушају да преваспита Мекмарфија, мада он након лоботомије постаје кататоничан: у низу тешких изазова он ипак достиже неку врсту катарзе и успева да сачува своју слободу. Не треба заборавити ни то да Сестра Речид непосредно пре чувене сцене која представља деловање ЕКТ нуди Мекмарфију да се извини и на тај начин избегне третман, што тексту на самом крају даје и тон гротеске, указујући додатно на тенденцију медицинског система да својом ауторитарношћу опонаша поредак заснован на безпоговорној дисциплини и слепом поштовању хијерархије која се не либи отвореног терора. Суптилном и промишљеном интеракцијом двоје супарника, Речид и Мекмарфија, Кизи читаоцу указује да је у наративу романа све време било речи о терору, а не о терапији, те да је технологија служила за мноштво других замисли и намера – под маском лечења скрила се тежња за доминацијом која није презала од употребе екстремних средстава и процедура. Начин на који је ЕКТ приказана у роману и филму у великој мери се може довести у везу са културно-историјским тренутком у коме се оба дела појављују. Стога је у раду понуђен кратак осврт на контракултурне шездесете и однос (анти)психијатрије и ЕКТ-а, али и историјски осврт на почетке примене оваквог лечења менталних болести. Надаље, тема лудила „као последња линија отпора људској глупости и упорна борба племенитих усамљеника“ (Гордић Петковић 2019: 151) доминира и у контексту борбе против конформизма коју воде „племенити усамљеници“ Кена Кизија.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Банковић, Н. Б. (2022). Механичко у роману „Лет изнад кукавичјег гнезда“. *Баштина*, 32(56), 123–132.
- Банчевић, И. (2009). Паноптикони и стаклена звона. *Наслеђе*, 6(14/2), 47–62.
- Божиловић, Н. (2005). Контракултура и хипи покрет. *Годишњак за социологију*, 1, 59–81.
- Гордић Петковић, В. (2009). Лудило и алтернативна нарација. *Наслеђе*, 6(14/2), 21–29.
- Gordić Petković, V. (2019). Alternativna istorija i strategije otpora populizmu u romanu *Luzitanija* Dejana Atanackovića. U Valić Nedeljković, D. (ured.), *Mediji civilnog društva kao alternativa medijskom populizmu, senzacionalizmu i lažnim vestima* (str. 151–162). Novi Sad: Filozofski fakultet. Preuzeto 2.6.2022, sa <https://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2019/978-86-6065-514-3>
- Dowman, J., Patel, A., & Rajput, K. (2005). Electroconvulsive Therapy: Attitudes and Misconceptions. *The Journal of ECT*, 21(2), 84–87. Preuzeto 2.6.2022, sa <https://doi.org/10.1097/01.yct.0000161043.00911.45>
- Jayanti, V. (1999). *Tripping*. Channel 4.

- Kellner, C. H. (2013). Electroconvulsive Therapy (ECT) in Literature. In Waxman, S., Stein, D., Swaab, D., & Fields, H. (Eds.), *Progress in Brain Research*, vol. 206 (pp. 219–228). Elsevier. Preuzeto 2.6.2022, sa <https://doi.org/10.1016/B978-0-444-63364-4.00029-6>
- Kiselyak, Ch. (1997). *Completely Cuckoo: Making of "One Flew Over the Cuckoo's Nest"*.
- Kizi, K. (2018). *Let iznad kukavičjeg gnezda*, prev. Niketić, D. Beograd: Vulkan izdavaštvo.
- Knapp, F. J. (1978). Tangled in the Language of the Past: Ken Kesey and Cultural Revolution. *The Midwest Quarterly*, 19.4, 398–412. (2008). In Bloom, H. (Ed.), *Ken Kesey's "One flew over the cuckoo's nest"*. Bloom's Literary Criticism.
- Kneeland, T. W., & Warren, C. A. (2008). *Pushbutton psychiatry: A cultural history of electroshock in America* (Updated paperbacked). California: Left Coast Press.
- McDonald, A., & Walter, G. (2001). The Portrayal of ECT in American Movies. *The Journal of ECT*, 17(4), 264–274. Preuzeto 2.6.2022, sa <https://doi.org/10.1097/00124509-200112000-00006>
- McDonald, A., & Walter, G. (2009). Hollywood and ECT. *International Review of Psychiatry*, 21(3), 200–206. Preuzeto 2.6.2022, sa <https://doi.org/10.1080/09540260902747888>
- Munjiža, M. (2011). *Istorijski razvoj psihijatrije: Istorija pristupa duševno poremećenom čoveku i shvatanja o duševnoj bolesti kroz istoriju i danas*. Beograd: Službeni glasnik.
- Opalić, P. (2005). *Antipsihijatrija u socijalno-istorijskom kontekstu*. Beograd: Institut za mentalno zdravlje.
- Ripa, K. (2020). *LIVE Kellyand Ryan*. American Broadcasting Company.
- Semino, E., & Swindlehurst, K. (1996). Metaphor and Mind Style in Ken Kesey's "One Flew Over the Cuckoo's Nest". *Style*, 30(1), 143–166.
- Shorter, E., & Healy, D. (2007). *Shocktherapy: A history of electroconvulsive treatment in mental illness*. New Jersey: Rutgers University Press.
- The British Broadcasting Corporation. (1986). *The Beyond Within, the Rise and Fall of LSD*.
- Сен-Жан-Полен, К. (1999). *Контракултура. Сједињене Америчке Државе, шездесете године: рађање нових утопија*, прев. Трајковић, Ђ. Београд: Clio.
- Forman, M. (1975). *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Warner Bros. Home Entertainment, United Artists.
- Hauben, L., Goldman, B., & Kesey, K. (1997). *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Glasgow: Cinestore.
- Cavallo, D. (1999). *A fiction of the past: The sixties in American history* (1st ed). New York City: St. Martin's Press.
- Wolfe, T. (1999). *Theelectricool-aidacidtest*. New York City: Bantam Books.

Milica B. Surla  
Vladislava S. Gordić Petković

TERROR AND THERAPY IN *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST*: PORTRAYAL  
OF ELECTROCONVULSIVE THERAPY IN KEN KESEY'S NOVEL AND IN MILOŠ  
FORMAN'S FILM

*Summary*

Given the literary and artistic value, thematic and cultural significance of Ken Kesey's novel and Miloš Forman's film under the name of *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, this paper aims at exploring the relationship between the human and the mechanical, reevaluating technological advancements and their impact on humanity presented in both works. Emerging as a glimpse within the field of psychiatric, particularly socio-psychiatric, literature *One Flew Over the Cuckoo's Nest* seems to stand for the symbol of rebellion against the norms of American society of the 1960s and 1970s. In order to explore the significance of this phenomenon and the connection between electroshock therapy and the novel and its film adaptation, it is necessary to reflect on the context in which both works emerge. Factors such as the socio-cultural moment in which the novel and the film emerge; societal factors, such as the counter culture of the 1960s, Antipsychiatry, the significance of the figure of author himself, Ken Kesey, and the group known as the Merry Pranksters, play key role in the analysis which will be provided in this paper. Further, within this theoretical framework, one could draw conclusion that ECT is primarily related to the instrument of fear instead of healing mental illness. Hence, both narratives bear plenty of possibilities when it comes to the reading and interpretation, one of which could be that in these works the idea of freedom itself is subjected to ECT.

*Key words:* electroshock therapy, counterculture, antipsychiatry, technology, narrative, focalization

Dénes H. Kobetits  
Univerzitet u Novom Sadu  
Filozofski fakultet  
denes.kobetits@gmail.com

UDC: 811.112.2'373.7:811.163.41'373.7  
doi: 10.19090/zjik.2023.223-235  
originalni naučni rad

## **KONTRASTIVE ANALYSE DER PHRASEOLOGISMEN MIT DEM LEXEM VOGEL IN DER DEUTSCHEN UND SERBISCHEN SPRACHE<sup>1</sup>**

**ZUSAMMENFASSUNG:** Das Thema der vorliegenden Arbeit stellt die kontrastive Analyse der Phraseologismen mit dem Lexem *Vogel* („ptica“) in der deutschen und serbischen Sprache dar. Ziel der Arbeit ist, durch diesen Vergleich zu erforschen, inwieweit serbische Äquivalente für die untersuchten deutschen Phraseologismen vorhanden sind, sowie zu ermitteln, welcher Grad der Äquivalenz zwischen diesen Phraseologismen besteht. Das der Untersuchung zugrundeliegende Äquivalenzmodell zur Bestimmung des Äquivalenzgrades ist jenes von Harald Burger. In der Arbeit wird zunächst im Rahmen eines einleitenden theoretischen Teils ein Überblick der Disziplin der Phraseologie und ihrer für die Untersuchung relevanten Grundbegriffe gegeben. Im praktischen Teil folgt der kontrastive Vergleich der serbisch- und deutschsprachigen Phraseologismen mit der Komponente *Vogel*. Als Ausgangssprache der kontrastiven Analyse dient die deutsche Sprache, während die serbische Sprache die Rolle der Zielsprache innehat. Als Ergebnis dieser Untersuchung lässt sich festhalten, dass im Falle der Phraseologismen mit der Komponente *Vogel* nur äußerst wenige volläquivalente Wendungen in der serbischen Sprache identifiziert werden konnten. Nichtsdestotrotz konnte zumindest auf semantischer Ebene eine Äquivalenz bei einem gewissen Anteil der untersuchten Phraseologismen ausfindig gemacht werden.

*Schlüsselwörter:* Vogel, Phraseologie, Phraseologismus, kontrastive Analyse

### 1. EINLEITUNG

Den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit bilden die Phraseologismen in deutscher und serbischer Sprache, die das Lexem *Vogel* bzw. *ptica* beinhalten. Das Ziel dieser Arbeit ist der kontrastive Vergleich der Phraseologismen mit der Komponente *Vogel* („ptica“) in der deutschen und serbischen Sprache, um Aufschluss über deren Vorkommen und Bedeutung zu geben. Für diesen Zweck wurde während der Analyse der Phraseologismen die interlinguale kontrastive Methode angewandt, um

---

<sup>1</sup> Diese Arbeit beruht auf einer im Rahmen des Studienfaches *Phraseologie der deutschen Sprache* des Masterstudienganges am Institut für Germanistik in Novi Sad geschriebenen Seminararbeit, die unter der Betreuung von Doz. Dr. Gordana Ristić entstand.

Übereinstimmungen, Ähnlichkeiten und Unterschiede ermitteln zu können. Beim kontrastiven Vergleich gilt die deutsche Sprache als Ausgangssprache (L1) und die serbische als Zielsprache (L2), während das der Auswertung und Kategorisierung der untersuchten Phraseologismen dienende Modell die Äquivalenzbezeichnung von Harald Burger darstellt. Zum Untersuchungsgegenstand gehören insgesamt 23 Phraseologismen mit der Komponente *Vogel* samt ihren serbischen Äquivalenten. Diese Phraseologismen stammen aus verschiedenen ein- oder zweisprachigen semasiologischen phraseologischen Wörterbüchern: *Sprichwörterlexikon: Sprichwörter und sprichwörtliche Ausdrücke aus deutschen Sammlungen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Beyer & Beyer 1986), *Duden 11: Redewendungen* (Dudenredaktion 2013), *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika* (Matešić 1982), *Hrvatsko-njemački frazeološki rječnik* (Hansen & Matešić 1988), *Nemačko-srpskohrvatski frazeološki rečnik: nemački idiomatski izrazi sa srpskohrvatskim ekvivalentima* (Mrazović & Primorac 1991), *Lexikon der Redensarten: Herkunft und Bedeutung deutscher Redewendungen* (Müller 2005), *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten* (Röhrich 2004), *Deutsche Idiomatik: Wörterbuch der deutschen Redewendungen im Kontext* (Schemann 2011) und *Redensarten-Index: Lexikon für Redewendungen, Redensarten, deutsche Sprichwörter und Umgangssprache* (Udem 2001).

## 2. THEORETISCHER TEIL

### 2.1 PHRASEOLOGIE – DEFINITION, MERKMALE UND ENTWICKLUNGSTENDENZEN

Bei der Phraseologie handelt es sich um eine relativ junge linguistische Teildisziplin. Zwar hat sie ihre ersten Ansätze schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als auch Charles Bally mit *Traité de Stilistique Française* einen der ersten Impulse zur Herausbildung der Phraseologieforschung setzte, die Disziplin gewann jedoch insbesondere in den 70er- und 80er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts an Bedeutung. Den wohl größten Beitrag im Rahmen der Phraseologie leisteten aus deutscher Sicht zweifelsohne Harald Burger und Wolfgang Fleischer. In diesem Zusammenhang sind aber auch die Sprachwissenschaftler Christine Palm und Klaus Dieter Pilz zu erwähnen, deren Werke auch als Grundlage dieser Arbeit dienen.

Gerade wegen der jungen Geschichte der Phraseologie gestalten sich ihre genaue Begriffsbestimmung sowie die Eingrenzung ihres Untersuchungsgegenstandes problematisch, da es in dieser Hinsicht verschiedene Meinungen gibt. Mit *Phraseologie* oder *Phraseologismus* wurden zunächst „inhaltsleere Schönredereien“ bezeichneten,



heute werden darunter aber „feste Wortverbindungen“ verstanden (Fleischer 1982: 8–9). Wenn man etwas genauer sein möchte, ist die Phraseologie „die Wissenschaft oder Lehre von den festen Wortverbindungen einer Sprache, die in System und Satz Funktion und Bedeutung einzelner Wörter (Lexeme) übernehmen können“ (Palm 1997: 1).<sup>2</sup> Dementsprechend werden bei der Untersuchung im Rahmen dieser Arbeit solche Zeichenketten als Phraseologismus aufgefasst, die feste Wortverbindungen<sup>3</sup> darstellen und die Funktion eines Lexems innehaben.

Die meisten Sprachwissenschaftler sprechen außerdem von Phraseologismen im engeren und im weiteren Sinne, aber auch hier sind die Kriterien zur Unterscheidung nicht eindeutig. Palm zählt beispielsweise lediglich nicht satzwertige Wortgruppen mit mehr oder weniger ausgeprägter Umdeutung zu den Phraseologismen im engeren Sinne (Palm 1997: 1–3), während Burger nur die Kriterien der Polylexikalität und der Festigkeit als relevant für diese Kategorie betrachtet und auch satzwertige Phraseologismen zu den Phraseologismen im engeren Sinne zählt (Burger 2003: 14–15). Da heute jedoch ein weitgehender Konsens darüber herrscht, dass die Phraseologie ein breites Feld verschiedenster Phänomene umfasst (Burger et al. 2007: Vorwort, Abs. 4), gehören zu den analysierten Phraseologismen dieser Arbeit neben den Phraseologismen im engeren Sinne auch jene im weiteren Sinne.

## 2.2 ÄQUIVALENZ

---

<sup>2</sup> Phraseologismen zeichnen sich laut Fachliteratur durch vier Grundmerkmale aus. Diese sind die Polylexikalität (Donalies 2009: 7) oder auch Mehrgliedrigkeit, die Idiomatizität, die Stabilität und die Lexikalisierung (Fleischer 1982: 35–72). Was den Grad der Idiomatizität anbelangt, ist dieser nicht bei jedem Phraseologismus gleich – die Bedeutung der Zeichenkette kann in einigen Fällen recht gut anhand der Komponenten erschlossen werden, während dies bei vielen Phraseologismen nur bedingt oder gar nicht möglich ist. Deswegen kann man zwischen vollidiomatisierten oder unmotivierten (vollkommen undurchsichtigen), idiomatisierten oder bildhaften (mehr oder weniger erschließbaren), teilidiomatisierten oder teilmotivierten (mit wenigstens einer undurchsichtigen Komponente) und nichtidiomatisierten oder direkt motivierten (unmittelbar erschließbaren) Phraseologismen unterscheiden (Lüger 1999: 15). Außerdem werden Phraseologismen nicht jedes Mal neu formuliert, sondern sie stellen bereits fertige „Einträge“ unseres mentalen Lexikons dar (Pilz 1981: 24) – aus diesem Grund sind sie lexikalisiert.

<sup>3</sup> Im Falle der Festigkeit soll angemerkt werden, dass nicht alle Phraseologismen zu 100 % unveränderlich sind. Vor allem auf morphosyntaktischer Ebene kann es durchaus zu kleineren Variationen kommen, die Festigkeit bleibt aber auf Lexemebene weiterhin erhalten (Pilz 1981: 24). Dies wird auch durch einige Beispiele in der Analyse im Rahmen dieser Arbeit veranschaulicht, obwohl sogar Beispiele für minimale Alternationen auf lexikalischer Ebene vorhanden sind.

Wie die Phraseologismen kann auch die Äquivalenz verschiedenartig klassifiziert werden. Als Grundlage zur Kontrastierung der phraseologischen Einheiten in dieser Arbeit dient die Aufteilung von Harald Burger, der zwischen insgesamt vier Arten der Äquivalenz unterscheidet. Diese sind die Volläquivalenz, Teiläquivalenz, Nulläquivalenz und die sogenannte semantische Äquivalenz (Burger et al. 1982: 289).

### *2.2.1 Volläquivalenz*

Bei der Volläquivalenz handelt es sich um die gänzliche Übereinstimmung der Phraseologismen oder Zeichen beziehungsweise Zeichenketten in der L1 und L2. Dabei sind sowohl die morphosyntaktischen als auch die lexikalisch-semantischen Eigenschaften der Phraseologismen identisch.

### *2.2.2 Teiläquivalenz*

Im Falle der Teiläquivalenz gibt es mindestens bezüglich eines Aspekts der L2 Unterschiede in Bezug auf die L1. Das heißt, dass es entweder zu morphosyntaktischen oder lexikalischen, oder zu sowohl morphosyntaktischen als auch lexikalischen Unterschieden kommt.

### *2.2.3 Nulläquivalenz*

Die sogenannte Nulläquivalenz liegt vor, wenn einem Phraseologismus in der L1 kein Phraseologismus in der L2 entspricht, dessen morphosyntaktische oder lexikalische Eigenschaften identisch sind. In diesem Fall gibt es keine Übereinstimmung zwischen den zwei Sprachen, und aus diesem Grund muss die Bedeutung in der L2 auf eine andere Weise, mithilfe einer vollkommen anderen Zeichenkette umschrieben werden.

### *2.2.4 Semantische Äquivalenz*

Bei der semantischen Äquivalenz spricht man von Phraseologismen, die in der L1 und L2 anders konstruiert – also auf morphosyntaktischer und lexikalischer Ebene unterschiedlich aufgebaut sind, deren Bedeutungen jedoch auf der Sinnesebene (annähernd) identisch sind.

### 3. PRAKTISCHER TEIL – ANALYSE

#### 3.1 VOLLÄQUIVALENZ

(1) *frei sein wie ein Vogel* → *biti slobodan kao ptica (na grani)*<sup>4</sup>

Bd.: Vollkommen frei oder unabhängig sein (Matešić 1982: 539).

Dass die Phrase *frei sein wie ein Vogel* eine volläquivalente Entsprechung im Serbischen besitzt (*biti slobodan kao ptica*), kann an der Symbolik von *Vogel* (,ptica‘) liegen. Der Vogel kann nämlich fliegen, wohin er möchte und symbolisiert somit *Freiheit* (Biedermann 1992: 39), wodurch die identischen Assoziationen im Deutschen und Serbischen – und damit auch die dazu passenden Phraseologismen – womöglich sogar unabhängig voneinander entstehen konnten. Denn der fliegende Vogel ist nicht an einen Ort gebunden und kann sich somit in voller Freiheit bewegen – dieses Sinnbild existiert in beiden Sprachen.

(2) *ein seltener Vogel* → *retka ptica*

Bd.: So bezeichnet man einen seltsamen, sonderbaren Menschen (Schemann 2011: 920).

Die Verbundenheit zwischen *Vogel* und dem Adjektiv *seltsam* ist im Gegensatz zum ersten Phraseologismus mit Volläquivalenz (*frei sein wie ein Vogel* → *biti slobodan kao ptica*) nicht ganz einhellig. Hierbei handelt es sich um keine universelle und in beiden Sprachen übliche Assoziation, deswegen ist es umso überraschender, dass es im Serbischen eine volläquivalente Entsprechung für diesen Phraseologismus gibt. Aus diesem Grund könnte vielleicht davon ausgegangen werden, dass der Phraseologismus aus dem Deutschen übernommen wurde. Es existiert jedoch eine gewisse Verbindung, denn die Bezeichnung *seltener Vogel* (serb. *retka ptica*) geht bis in die Antike als Bezeichnung für sonderbare Menschen zurück und ist bei einigen Satirikern vorzufinden (Udem 2001<sup>5</sup>).

#### 3.2 TEILÄQUIVALENZ

(3) *frei sein wie ein Vogel* → *živeti / osećati se kao ptica na grani* (,leben / sich fühlen wie ein Vogel auf dem Ast‘)

---

<sup>4</sup> Im Serbischen wird zwar die Wendung *biti slobodan kao ptica na grani* (‘frei sein wie ein Vogel auf dem Ast‘) öfter verwendet, es existiert aber auch die Phrase ohne die letzte Komponente (Hansen et al. 1988: 310), wodurch sich eine Volläquivalenz ergibt.

<sup>5</sup> <https://www.redensarten-index.de/suche.php>

Bd.: Vollkommen frei oder unabhängig sein (Matešić 1982: 539).

Dem Phraseologismus *frei sein wie ein Vogel* sind im Serbischen neben seiner volläquivalenten Entsprechung (*biti slobodan kao ptica*) sogar zwei solche Phraseologismen zuzuordnen, die mit ihrer deutschsprachigen Variante nur teilweise übereinstimmen, nämlich *živeti / osećati se kao ptica na grani* (,leben / sich fühlen wie ein Vogel auf dem Ast‘). Auch bei diesen Entsprechungen steht die starke symbolische Bedeutung von *Vogel* (Freiheit bzw. frei sein) im Vordergrund, auf der morphosyntaktischen und lexikalischen Ebene ergeben sich jedoch Unterschiede: Statt des Prädikativs *frei sein* wird in den serbischen Äquivalenten entweder das Verb *živeti* (,leben‘) oder *osećati se* (,sich fühlen‘) verwendet. Während jedoch beim Phraseologismus *biti slobodan kao ptica (na grani)* (,frei sein wie ein Vogel auf dem Ast‘) das Syntagma *na grani* (,auf dem Ast‘) fakultativ ist, ist es bei den Varianten *živeti / osećati se kao pticana na grani* im Serbischen immer vorhanden.

(4) *ein komischer / schräger Vogel* → *čudna ptičica* (,ein seltsames Vögelchen‘)

Bd.: Eine merkwürdige, seltsame oder leicht verrückte Person bzw. ein Mensch mit seltsamen Angewohnheiten (Udem 2001).

Die Adjektive *komisch* und *schräg* können auch als Synonyme zu *merkwürdig / seltsam* (,čudan‘) dienen (Dudenredaktion 2014: 567), da jedoch das serbische Äquivalent ein Diminutiv aufweist (serb. *ptičica* = dt. *Vögelchen*), gibt es einen morphosyntaktischen Unterschied, wodurch nur Teiläquivalenz besteht. Der Phraseologismus *ein komischer / schräger Vogel* weist außerdem eine große Ähnlichkeit mit dem Phraseologismus *ein seltener Vogel* auf, die hingegen eine volläquivalente Entsprechung im Serbischen besitzt (*retka ptica*). In der deutschen Sprache können diese beiden Phraseologismen als Synonyme betrachtet werden.

(5) *das hat mir ein Vogel / Vögelchen gesungen* → *mala ptica / ptičica mi je rekla* (,ein kleiner Vogel / ein kleines Vögelchen hat es mir gesagt‘).

Bd.: Etwas im Vertrauen erfahren haben (Dudenredaktion 2013: 802).

Die Ähnlichkeit ist relativ hoch. Sogar die mögliche Variierung des Lexems *Vogel* (serb. *ptica*) und seines Diminutivs *Vögelchen* (serb. *ptičica*) sind im Serbischen erhalten. Der Unterschied liegt lediglich im Prädikat: Während im Deutschen das Verb *singen* verwendet wird, wird der Phraseologismus im Serbischen mit *reći* (,sagen‘) formuliert.

(6) *jmd. hat Vogel unterm Hut* → *ima pticu pod šeširom* (,einen Vogel unterm Hut haben‘)

Bd.: Wenn jemand zu faul ist, beim Grüßen den Hut abzunehmen (Mrazović & Primorac 1991: 904).

In diesem Phraseologismus kann nur ein kleiner morphosyntaktischer Unterschied identifiziert werden. Statt des Plurals *Vögel* (serb. *ptice*) wird in der serbischen Variante des Phraseologismus der Singular dieses Substantivs verwendet: *pticu* (,einen Vogel‘).

(7) *der Vogel ist (schon) ausgeflogen* → *ptičica je izletela* (,das Vögelchen ist ausgeflogen‘)

Bd.: Jemand ist nicht anzutreffen oder hat sich davongemacht (Dudenredaktion 2013: 802).

Auch in dieser Phrase ist im Serbischen das Diminutiv *ptičica* (,Vögelchen‘) statt *ptica* (,Vogel‘) vorhanden, wodurch sich ein morphosyntaktischer Unterschied ergibt.

(8) *sich die gebratenen Vögel in den Mund fliegen lassen* → *čekati da pečene ševe padnu s neba* (,warten, dass die gebratenen Lerchen vom Himmel fallen‘)

Bd.: Es sich ohne Arbeit wohl sein lassen (Röhrich 2004: 1680).

Die Übereinstimmung ist minimal; die einzige gemeinsame Komponente ist das Partizip *gebraten* (serb. *pečen*). Interessant ist jedoch, dass der entsprechende serbische Phraseologismus – obwohl keine wörtliche Entsprechung für das deutsche Lexem *Vogel* vorhanden ist – mithilfe einer konkreten Vogelspezies formuliert wird, nämlich mit der *Lerche* (serb. *ševa*).<sup>6</sup> Außerdem werden in den Phraseologismen unterschiedliche Verben benutzt, die jedoch semantisch betrachtet Ähnlichkeiten aufweisen. Während im Deutschen *fliegen* verwendet wird, steht in der serbischen Äquivalente das Verb *pasti* (,fallen‘). Aus lexikologischer Sicht unterscheiden sich zwar diese Verben, semantisch betrachtet bezeichnen jedoch beide Verben solche Handlungen bzw. Geschehnisse, für die keine zusätzlichen Anstrengungen benötigt werden: Die Vögel bzw. die Lerchen fliegen bzw. fallen von sich selbst in den Mund – umgedeutet signalisiert das, dass *etwas passiert, ohne sich dafür bemühen zu müssen*.

(9) *ein loser / lockerer Vogel* → *laka ptičica / lakomislen čovek* (,ein leichtes Vögelchen / ein leichtsinniger Mensch‘)

Bd.: Damit meint man einen leichtsinnigen Menschen (Mrazović & Primorac 1991: 903).

---

<sup>6</sup> Auch in deutscher Sprache existiert eine Variante dieses Phraseologismus, in der eine konkrete Vogelsorte statt des Lexems *Vogel* verwendet wird. Diese ist jedoch nicht die Lerche wie im Serbischen, sondern die Taube: *warten, dass/bis einem die gebratenen Tauben in den Mund fliegen* (Mrazović & Primorac 1991: 849).

Wie bei vielen anderen der angeführten Phraseologismen wird im Serbischen auch hier das Diminutiv *ptičica* (‘Vögelchen’) statt *ptica* (‘Vogel’) verwendet. Eine minimale semantische Ähnlichkeit ist jedoch vorhanden: Zwar wird im Serbischen statt des Adjektivs *lose* bzw. *locker* das Adjektiv *lak* (‘leicht’) verwendet, diese Wörter stehen jedoch in einem synonymischen Verhältnis zueinander.

(10) *Der frühe Vogel fängt / frisst den Wurm.* → *Ko rano rani, dve sreće grabi.*<sup>7</sup> (‘Wer früh aufsteht, hat zweimal Glück.’)  
Bd.: Je früher jemand mit etwas beginnt, desto höher sind die Aussichten auf Erfolg (Dudenredaktion 2013: 802).

Die minimale Übereinstimmung dieser Phraseologismen ist dem Adjektiv *früh* (serb. *rano*) zu verdanken. Obwohl die Wendungen vollkommen unterschiedliche Sinnbilder erzeugen, beruhen beide auf der These, dass rechtzeitiges Denken bzw. Handeln zu den besten Ergebnissen führen.

### 3.3 NULLÄQUIVALENZ

Zur Bestimmung der Nulläquivalenz wurden die in der Einleitung der Arbeit angeführten Wörterbücher als Grundlage genutzt. Bei der Kontrastierung wurden sowohl die lexikalischen als auch die struktur-syntaktischen und struktur-semantischen Aspekte der Phraseologismen herangezogen (Földes 1997: 169). In diesem Sinne wird als Nulläquivalenz betrachtet, wenn in den zweisprachigen Wörterbüchern kein mit den deutschsprachigen Phraseologismen mindestens ein gemeinsames morphosyntaktisches oder lexikalisches Merkmal aufweisendes serbisches Äquivalent oder in den einsprachigen Wörterbüchern kein vollkommen oder teilweise entsprechender Phraseologismus im Serbischen ausfindig gemacht werden konnte.

(11) *ein schräger Vogel* → *nemoralan čovek / lopov*<sup>8</sup> (‘ein unmoralischer Mensch / Dieb’)  
Bd.: Dies bezeichnet einen zwielichtigen Menschen bzw. jemanden, dem man nicht trauen kann (Udem 2001).

---

<sup>7</sup> Als eventuelle teiläquivalente Entsprechung im Serbischen ist der Phraseologismus *rana ptica* zu erwähnen. Dieser entspricht jedoch nur teilweise, auf einer minimalen morphosyntaktischen Ebene (serb. *rana ptica* → dt. der frühe Vogel), dem deutschen Phraseologismus und bezeichnet einen Menschen, der früh aufsteht.

<sup>8</sup> Die in der Kategorie *Nulläquivalenz* befindlichen serbischen Entsprechungen werden nicht in Kursivschrift angeführt, da sie keine festen Phraseologismen, sondern lediglich umschreibende Übersetzungen darstellen.

In dieser Bedeutungsvariante hat die Wendung keine äquivalente Form im Serbischen, während es in der Bedeutung *seltsamer / merkwürdiger Mensch* eine teiläquivalente Entsprechung gibt. Dies hat wahrscheinlich damit zu tun, dass das Adjektiv *schräg* eher mit dem Adjektiv *seltsam* als mit *nemoralan* („unmoralisch“) assoziiert wird.

(12) *den Vogel abschießen* → *pobediti / postizati najbolje rezultate* („siegen / die besten Resultate erzielen“)

Bd.: Den größten Erfolg haben (Dudenredaktion 2013: 802).<sup>9</sup>

(13) *jmdm. einen Vogel zeigen* → *pokazati nekome da je lud / blesav* („jmdm. zeigen, dass er verrückt / albern ist“)

Bd.: Auf die Stirn tippen und dadurch jemandem signalisieren, dass er nicht ganz bei Verstand bzw. verrückt ist (Dudenredaktion 2013: 803).

Der Phraseologismus *jemandem einen Vogel zeigen* lässt sich auf den Phraseologismus *einen Vogel haben* zurückführen (siehe *Semantische Äquivalenz*, Beispiel Nr. 19). Dieser bedeutet, dass jemand (leicht) verrückt ist bzw. spinnt. Damit ist im Deutschen eine assoziative Verbindung zwischen *Vogel* und *Verrücktheit* gegeben, die die Deutung des Phraseologismus *jemandem einen Vogel zeigen* in der Bedeutung *jemandem signalisieren, dass er verrückt ist* ermöglicht. Dieses Bedeutungsverhältnis ist hingegen im Serbischen nicht vorhanden, wodurch kein entsprechender Phraseologismus in dieser Sprache existiert.

(14) *dem Vogel noch Flügel ansetzen* → *podsticati nekog koji već i inače žuri* („jmdn. bedrängen, der sich ohnehin schon beeilt“)

Bd.: Den Eiligen noch zusätzlich anspornen (Röhrich 2004: 1680).

(15) *Es sind Vögel von einerlei Federn.* → *sve je to ista sorta / niko nije bolji* („alle sind dieselbe Sorte / keiner ist besser“)

Bd.: Es sind Menschen von gleichem Schlage, von denen niemand besser ist als der andere (Röhrich 2004: 1681).

(16) *einen toten Vogel in der Tasche haben* → *prdnuti* („fürzen“)

Bd.: Eine Blähung abgelassen haben (Dudenredaktion 2013: 803).

(17) *jmdm. die Vögel auf dem Dache weisen* → *ne isplatiti nekoga / ostati dužan* („jmdn. nicht bezahlen / jmdm. schuldig bleiben“)

Bd.: Jemanden nicht bezahlen oder auf einen sehr unsicheren Besitz verweisen, der (wie die Vögel auf dem Dach) plötzlich verschwinden kann (Röhrich 2004: 1680).

<sup>9</sup> Laut Duden wird dieser Phraseologismus oft ironisch verwendet (Dudenredaktion 2013: 802).

(18) *den Vogel fliegen / pfeifen / singen lehren* → *uraditi nešto uzalud / nepotrebno* (,etwas umsonst / etwas Unnötiges machen‘)  
Bd.: Etwas Überflüssiges tun (Röhrich 2004: 1680).

(19) *jmdm. haut es den Vogel raus* → *poludeti / iznervirati se* (,verrückt werden / sich aufregen‘)  
Bd.: Verrückt werden bzw. genervt oder empört sein. Die Wendung kann auch bedeuten, dass jemand kein Verständnis für etwas hat (Udem 2001).

### 3.4 SEMANTISCHE ÄQUIVALENZ

(20) *einen Vogel haben* → *imati bubu u glavi* (,einen Käfer im Kopf haben‘)  
Bd.: Nicht recht bei Verstand sein (Dudenredaktion 2013: 802).

Laut dem alten Volks- und Aberglauben werden Geisteskrankheiten häufig durch kleine Tierchen verursacht, die im Gehirn leben (z. B. Grillen, Würmer oder Mollen). Dazu gehört auch der *Vogel*, der im Gehirn nisten kann, weswegen er bildhaft für die Verrücktheit des Menschen stehen kann (Müller 2005: 641). Anscheinend hat sich dieser Glaube in der serbischen Sprache jedoch nur teilweise durchsetzen können: Die serbische Entsprechung *imati bubu u glavi* (wortwörtlich ,einen Käfer im Kopf haben‘) setzt die Verrücktheit allgemein mit Insekten in Verbindung, von Vögeln ist jedoch im Serbischen keine Rede.

(21) *Sein Vogel braucht Futter / Wasser.* → *fali mu daska u glavi* (,ihm fehlt ein Brett im Kopf‘)  
Bd.: Nicht ganz bei Verstand sein (Mrazović & Primorac 1991: 904).

Zwar weisen diese Phraseologismen keine Äquivalenz auf, drücken jedoch im Grunde genommen beide aus, dass *etwas nicht vorhanden ist*. Im Deutschen signalisiert das Verb *brauchen*, dass etwas fehlt – genau dieses Verb, also *faliti* (dt. *fehlen*), wird in der serbischen Entsprechung verwendet. Allem Anschein nach entstand der deutsche Phraseologismus in Anlehnung an *einen Vogel haben*: Man signalisiert, dass der im Kopf lebende Vogel Wasser braucht. Das fehlende Wasser bzw. Futter symbolisiert dabei das Fehlen des Verstandes.

(22) *Der Vogel ist ins Garn (auf den Leim) gegangen.* → *upao je u klopu* (,jmd. ist in die Falle gegangen‘)  
Bd.: Jemand hat sich überlisten lassen (Röhrich 2004: 1681).

(23) *Vogel, friss oder stirb!* → *hoćeš nećeš – moraš / il' se povinuj, ili si propao* (,ob du willst oder nicht – du musst / füge dich, oder du bist verloren‘)  
Bd.: Nur eine einzige, unangenehme Möglichkeit haben (Röhrich 2004: 1680) bzw. sich in einer Zwangslage befinden (Beyer & Beyer 1986: 641).



#### 4. SCHLUSSFOLGERUNG

Von den insgesamt 23 analysierten deutschen Phraseologismen mit der Basiskomponente *Vogel* weisen lediglich 2 eine Volläquivalenz im Serbischen auf, während 8 Phraseologismen eine teiläquivalente Wendung und 9 keinen entsprechenden Phraseologismus im Serbischen besitzen. Immerhin ist es bei 4 deutschen Phraseologismen möglich, durch einen anderen serbischen Phraseologismus eine semantische Äquivalenz zu erzielen.<sup>10</sup> Als Fazit ist also festzuhalten, dass die eindeutige Mehrheit der deutschen Phraseologismen mit der Komponente *Vogel* keine volläquivalente Entsprechung im Serbischen besitzt, was jedoch nicht bedeutet, dass solche Phraseologismen im Serbischen nicht vertreten sind. Nebenbei ist zu erwähnen, dass es eine vergleichsweise hohe Anzahl an serbischen Phraseologismen mit dem Element *ptica* gibt, die ihrerseits keine Entsprechung im Deutschen aufweisen. Eine interessante Beobachtung ist zudem, dass im Serbischen Phraseologismen mit dem Diminutiv *ptičica* (‘Vögelchen’) in einer viel größeren Zahl vertreten sind als in der deutschen Sprache; dies trug – wenn auch in kleinem Maße – dazu bei, dass nur eine geringe Zahl volläquivalenter Phraseologismen ermittelt werden konnte.

#### WÖRTERBÜCHER

- Beyer, H., & Beyer, A. (1986). *Sprichwörterlexikon: Sprichwörter und sprichwörtliche Ausdrücke aus deutschen Sammlungen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München: Beck.
- Dudenredaktion. (Hrsg.) (2013). *Duden 11: Redewendungen*. Berlin: Dudenverlag.
- Matešić, J. (1982). *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika*. Zagreb: Školska knjiga.
- Hansen, R., Matešić, J., Petermann, J., Rittgasser, S., Steiger, M., & Zimanji-Hofer, I. (1988). *Hrvatsko-njemački frazeološki rječnik*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Mrazović, P., & Primorac, R. (1991). *Nemačko-srpskohrvatski frazeološki rečnik: nemački idiomatski izrazi sa srpskohrvatskim ekvivalentima*. Beograd: Naučna knjiga.
- Müller, K. (2005). *Lexikon der Redensarten: Herkunft und Bedeutung deutscher Redewendungen*. München: Bassermann.
- Röhrich, L. (2004). *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. Bd. 2. Freiburg: Herder.
- Schemann, H. (2011). *Deutsche Idiomatik: Wörterbuch der deutschen Redewendungen im Kontext*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.

<sup>10</sup> Da die Phraseologismen *ein schräger Vogel* und *frei sein wie ein Vogel* jeweils zwei Äquivalenzkategorien zugeordnet werden können, werden sie doppelt gerechnet.

Udem, P. (2001). *Redensarten-Index: Lexikon für Redewendungen, Redensarten, deutsche Sprichwörter und Umgangssprache*. Gießen. Übernommen am 13.07.2023 von <https://www.redensarten-index.de/suche.php>.

#### FACHLITERATUR

- Burger, H. (2003). *Phraseologie: eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. Berlin: Erich Schmidt.
- Burger, H., Buhofer, A., & Sialm, A. (1982). *Handbuch der Phraseologie*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Burger, H., Dobrovolskij, D., Kühn, P., & Norrick, N. R. (2007). *Phraseologie: Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Biedermann, H. (1992). *Dictionary of symbolism*. New York/Oxford: Facts on File.
- Donalies, E. (2009). *Basiswissen: deutsche Phraseologie*. Tübingen/Basel: A. Francke.
- Dudenredaktion (Hrsg.) (2014). *Duden 8: Das Synonymwörterbuch: Ein Wörterbuch sinnverwandter Wörter*. Berlin: Dudenverlag.
- Fleischer, W. (1982). *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Földes, Cs. (1997). Konzepte der kontrastiven Phraseologie. In Gimpl, G., & Korhonen, J. (Hrsg.), *Kontrastiv: Der Ginkgo-Baum: Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa: 15. Folge* (S. 167–182). Helsinki: Finn Lectura 1997.
- Lüger, H.-H. (1999). *Satzwertige Phraseologismen: eine pragmalinguistische Untersuchung*. Wien: Edition Praesens.
- Palm, C. (1997). *Phraseologie: eine Einführung*. Tübingen: G. Narr.
- Pilz, K. D. (1981). *Phraseologie: Redensartenforschung*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Денеш Х. Кобетич

#### КОНТРАСТИВНА АНАЛИЗА ФРАЗЕОЛОГИЗАМА СА ЛЕКСЕМОМ *VOGEL* (ПТИЦА) У НЕМАЧКОМ И СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

##### *Сажетак*

Тема рада је контрастивна анализа фразеологизама са лексемом *Vogel* (птица) у немачком и њихових еквивалената у српском језику. Циљ рада јесте да се кроз ово поређење утврди који фразеологизми немачког језика са наведеном компонентом поседују еквиваленте у српском језику, као и да се установи степен еквивалентности поменутих фразеологизама између ова два језика. За одређивање степена еквивалентности у овом раду послужиће модел Харалда Бургера. У уводном теоретском делу рада су дефинисана основна начела фразеологије као дисциплине као и сви термини релевантни за овај рад. Затим, у практичном делу рада, следи контрастивна анализа немачких и српских фразеологизама

са компонентом *Vogel* и *птица*. Полазни језик истраживања (Л1) је немачки језик, док српски језик представља циљни језик (Л2). На основу анализе се може закључити да фразеологизми са лексемом *Vogel* (*птица*) у немачком језику поседују само изузетно мали број потпуних еквивалената у српском језику. Код одређеног броја фразеологизама ипак могу да се идентификују фразеологизми који су еквивалентни на семантичком нивоу.

*Кључне речи:* птица, фразеологија, фразеологизам, контрастивна анализа



Милан Б. Радоичић  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Студент мастерских студија  
milanradoicic2816@gmail.com

УДК: 821.163.41.09 Sremac S.  
811.163.41:38  
doi: 10.19090/zjik.2023.237-250  
оригинални научни рад

## **РАЗМАТРАЊЕ ПОСТУПКА КОМИЧКЕ АНТРОПОМОРФИЗАЦИЈЕ ЖИВОТИЊА И ПРЕДМЕТА У РОМАНУ ПОП ЂИРА И ПОП СПИРА (1898) СТЕВАНА СРЕМЦА**

**САЖЕТАК:** Предмет рада јесте разматрање поступка комичке антропоморфизације животиња и предмета у роману *Поп Ђира и поп Спира* (1898) Стевана Сремца, уз истицање поетичке сличности са приповетком *Кип Герас* (1903). Полазећи од претпоставке да Сремац не прави суштинску разлику при портретисању људи и животиња у свом роману *Поп Ђира и поп Спира*, па и шире у свом хумористичком приповедању, настојали смо да покажемо на који начин је комично обликовање портрета животиња и предмета посредством њихове антропоморфизације и персонификације допринело хумору Сремчеве нарације. Битно место посвећено је релацијама које писац успоставља између ликова и животиња из њиховог непосредног окружења. Размотрени су и механизми којима се обликовао Сремчев доброћудни романескни смех. Успелу употребу стилских фигура, персонификације, поређења и ироније, размотрили смо на примеру најупечатљивијих портрета: патка, мачора и зидног сата. У завршном делу рада дат је кратак осврт на особену аутентичност коју доноси реалистичка поетика Стевана Сремца, разликујући овог писца од домаћих стваралаца исте епохе. Сматрамо да су ови стилски поступци допринели сликовитости Сремчевог израза, начинивши га тако једним од писаца најпогоднијих за транспоновање у модерне и савремене медије.

*Кључне речи:* смех, персонификација, поређење, антропоморфизам, паралелизам

### 1. УВОД

Књижевник чији је роман *Оркестар на педале 2004.* године био овенчан наградом „Стеван Сремац“, Радован Бели Марковић, своје виђење Сремчевог лика и дела у савременом добу објаснио је овако: „О Сремцу сада мислим да је као писац претрајао кроз три века, а да је у овом 21. столећу, посредством филма пришао најмлађим генерацијама, које баш не љубе књигу.“<sup>1</sup> Марковићево виђење,

---

<sup>1</sup>Полазиште за ширу обраду ове теме био је семинарски рад под називом „Антропоморфизоване животиње и предмети као извор хумора у роману *Поп Ђира и поп Спира*“ одбрањеног на курсу Рефлекси усмене књижевности у делу Стевана Сремца, те је и овај научни рад настао под менторством проф. емерите Љиљане Пешикан-Љуштановић.

с једне стране, мотивише низ питања која на овом месту нећемо проблематизовати – од онога какво штиво најмлађе генерације читају, те може ли екранизација да замени књигу (школску лектуру), до промишљања о месту књиге унутар корпуса опште културе. С друге стране, за наше истраживање важна је истина да је Сремчев опус до наших дана веома жив, у великој мери, и због разноврсности медија којима су његове приче и романи долазили до публике.

Са извођењем Сремчевих дела на позоришној сцени кренуло се још током пишевог живота *Ивковом славом*,<sup>2</sup> а у режији Соје Јовановић, филм *Поп Тира и поп Стира* (1957) био је први југословенски играни филм у боји. С умногоме измењеном екипом глумаца, Соја Јовановић је режирала и истоимени филм 1982, а 1983. године појавила се и мини-серија.<sup>3</sup> Протоком времена, уследиће низ филмских адаптација, начињених са мање или више продукцијског успеха. Чињеница да су Сремчеви јунаци присутни на позорницама и телевизији говори у прилог томе да је овај писац српског реализма остварио снажан изражајни импулс, који је морао бити инспиративан потоњим ствараоцима.

## 2. ЖИВА РЕЧ

Ову врсту драмског потенцијала наслутио је Милан Кашанин у тексту о Сремцу „Хумор и меланхолија“. Он констатује да „више него као роман утопљен у психологисање, *Ивкова слава* је конципирана као модерна телевизијска драма или филм“ (Кашанин 1968: 230). У истом тексту, Кашанин сматра да је своје „песничке црте“ Сремац у роману *Поп Тира и поп Стира* „показао у највишем степену на коме се песнички дар може показати у хумористичном роману“, као и да је овај роман „најведрије, најрадосније књижевно дело које је Сремац створио“ (Кашанин 1968: 230). Оно што је Кашанин изнео као продорно критичко

---

Цела Марковићева изјава доступна је на линку: <https://www.danas.rs/kultura/beli-markovic-stevan-sremac-je-najveci-srpski-pisac/> [Приступљено 31. маја 2023].

<sup>2</sup> Прва драматизација *Ивкове славе* била је она коју је начинио београдски глумац Веља Миљковић. Представа је премијерно приказана 8. јануара 1898. на сцени Народног позоришта у Београду, међутим, представа није добро примљена код позоришне критике, нити је Сремац њоме био задовољан. Ипак, писац је хвалио маестралног Чича Илију Станојевића у улози Калче (Видети – „Хронологија“ у: Сремац 2011: 411).

<sup>3</sup> Глумачку поставу, међу осталима, чинили су Јован Гец, Милан Ајваз, Љубинка Бобић, Невенка Микулић, Рената Улмански, Дара Чаленић, Северин Бијелић и други. За улогу Јуле, кћери попа Спира, Рената Улмански је добила Златну арену за најбољу споредну женску улогу на Филмском фестивалу у Пули 1957. године (Видети: <https://atelje212.rs/renata-ulmanski/>).

запажање, прецизније је објаснио Горан Максимовић, на трагу Пропове типологије смеха. Максимовић закључује да је смех у целини Сремчевог опуса „у основи хумористичко-забавни тип смијеха реализован у дјелотворној умјетничкој симбиози подсмјешљивог и доброћудног смијеха“ (Максимовић 1998: 205). У закључку своје студије о поетици комичног у Сремчевом делу, Максимовић наводи да је овако дефинисан тип смеха реализован посредством анегдотске теме, али и уметничким поступцима који се односе на структуру романа.<sup>4</sup> Сремчева нарација суочава читаоца са смехом којим се „не жигоше, не кажњава, не поучава, не исмијава, већ забавља и насмијава“ (Максимовић 1998: 205).

Када је реч о роману *Поп Ђура и поп Спира*, упутно је и Кашаниново запажање које се односи на могуће расположење романописца:

Писац је срећан већ због тога што описује богату земљу, мирно село, добро одевене и сите људе, веселе момке, бесне сватове – онај српски крај где у народној песми соколови нису ратници, ни хајдуци, него „газдачи синови“. У српској књижевности нема *идилничнијег* света који би био више истинит (Кашанин 1968: 230–231; курзив М. Р.).

Кашанин промишља и шта је оно што Сремца чини срећним док пише. Важно питање гласи: Шта је оно што је Кашанина подстакло да Сремчев свет у роману *Поп Ђура и поп Спира* опише као идиличан? Верујемо да се та врста благонаклоности и ведрине, који се са романописца преносе на литерарни свет, а одатле и на самог читаоца, у великој мери да објаснити и разматрањем појма идиле:

Њена виталност и прилагодљивост обезбедила јој је дуг живот у историји књижевности, тако да се за многа дела може рећи ако не да су и[диле], оно бар да су идилична, будући да изражавају у овом облику својствени сензибилитет и приказују хармонију између људи и природе (Роровић 2007: 279).

### 3. ХУМАНИЗОВАНЕ ЖИВОТИЊЕ

Простор хармоније који сачињавају људи и природа битно је место реализовања Сремчевог смеха. Због тога посебно место у роману *Поп Ђура и поп Спира* заузимају бројне животиње и поједини предмети. Будући да је персонификација фигура која „значајно доприноси конкретизацији, *оживљавању* и *сликовитости* израза, због чега је распрострањена како у поезији [...] тако и у

<sup>4</sup> „Техника комичног заплета, бесконфликтни односи, срећан завршетак, алтруистички тон интенционалног приповедача“ (Максимовић 1998: 205).

прози“ (Роровић 2007: 523, курзиви М. Р.), она је једно од основних стилских средстава Стевана Сремаца. Безмало све ликове животиња у свом роману Сремац је провукао кроз двоструку призму стилских фигура. Најпре су животиње антропоморфизоване „приписивањем људских физичких или менталних карактеристика“ (Роровић 2007: 50, курзиви М. Р.), да би, потом, тако „ољуђене“ биле персонификоване, неретко, посредством поређења са другим животињама. У првој глави романа, читалац бива суочен са сликом живота жаба у бари:

Дању газе по води комшијска дечурлија и квасе турове, а и ноћу је једна лепота слушати жабе кад почну да *певају*. Поједине *певаче* већ познаје сав комшилук по гласу. Тако, на пример, један се жабац већ неколико година *дере* колико га грло доноси; има гласину *као бик*, па се чује са пола атара колико је грлат. [...] по свој прилици, ту је дочекао дубоку старост и пошао *трагом старијих својих* (Сремац 2008: 8, курзиви М. Р.).

Жабљи свет је најпре изједначен са човековим посредством занимања (певање) и особина које карактеришу жапца као изузетног појединца тог света („певач“, „дере се колико га грло носи“), након чега је уследило поређење са гласним рикањем бика, како би најпосле, асоцијативно, жабац додатно постао једнак човеку с обзиром на то да има претке тј. „старије своје“. Сремац говори о жабама и жапцу користећи глагол *певати* и фразе „драти се“, „дочекати старост“, „поћи трагом“ – устаљене изразе типичне за описивање феномена људског света. Ономатопејска глаголска именица *крекетање* није поменута у овом контексту. Пасаж о жапцу нашао се, међу осталим сценама, и унутар аргументације Горана Максимовића, који у идиличним цртама запажа дискретну најаву будућег комичног заплета:

Нормална линија, која је предочена у почетним романескним главама, у знаку је дискретног карикирања свакодневног живота банатског села и увођења и мотивисања стварног комичног заплета. Обликовано је то самим еуфемистичким тоном и алузијама интенционалног приповедача у шаливом, анегдотском опису мирног сеоског живота (Максимовић 1998: 22).

Узмемо ли у обзир и анегдоту о кравама које су појеле сеоски тротоар начињен од кукурузовине, јасно је да су животи људи и животиња међусобно дубоко, хармонично испреплетани, те је на тај начин успостављен један од доминантнијих извора хуморне нарације Сремчевог романа. Примера ради, поп-Спирин шаров издалека изгледа „као да се смеје, али је та спољашњост његова била фалишна, јер је био љут баш као пас, што рекли“, те гледа „сумњиво“, а у погледу му се чита гунђање (Сремац 2008: 42). Слично је и са „брбљивим“ паткама и пачићима (Сремац 2008: 43). Док чита о устројству домаће фауне поп-



Спириног дворишта, пред читаоцем оживљава „прави Нојев ковчег“ (Сремац 2008: 44) животиња. Писац је промишљено градио портрет сваке од њих на малом текстуалном простору, чинећи то вештим поређењима и упечатљивим сликањем интеракција с људским светом. Томе у прилог говори сцена из живота поповог ћурана:

Па луцкастих ћурака и међу њима *глупи и уображени* ћуран, задовољство комшијске деце. Иако је пазио на себе и *достојанствено се понашао*, ипак је пропадао међу комшијском децом као какав *невешт педагог*. Врло су га често секирала деца из комшилука кад изађе на сокак, тако да се обично морала и сама госпоја Сида умешати и заузети за њ: „Срам вас било, бећари једни“, грдила би их она тада, „немате ни срца ни душе! А шта вам ради да га *секирате* тако?!“ (Сремац 2008: 44, курзиви М. Р.).

Потенцијал смеха садржан у ћурану остварује се и раскоракком између онога што (антропоморфизовани) ћуран јесте („глуп и уображен“) и његовог „достојанственог“ понашања.<sup>5</sup> Према Видаковићу, објекат смеха јесу носиоци „оних особина које изазивају поругу и подсмех [...] нарочито када њихови носиоци настоје да их прикрију управо супротним особинама“ (Vidaković 1995: 62; в. такође, Bergson 1993). Посреди је процес кумулације и кружења смеха у сцени. Осим што, посредством поређења и персонификације, поприма типичне људске особине, ћуран, не случајно, у односу према деци, бива упоређен са педагогом, док госпођа Сида грди децу као да брани властито дете за чија осећања брине. *Лик* ћурана бива смешан због придавања људских особина, те се тај смех даље генерише *озбиљношћу* става којим госпођа Сида брани свог ћурана, и као део социјално повлашћене заједнице („попин ћуран“) и као део врсте, пошто се она пита и шта деца која се усуђују да „секирају“ попиног ћурана, тек раде с припростим „паорским ћурковима“. Тип комике изазван оваквим сликама из сеоског живота одговара Бергсоновом запажању о местима где треба тражити комично:

<sup>5</sup> И Змај, у песми „Ћуран и врабац“, слика глупог и уображеног ћурана:

По дворишту ћуран шеће,  
ваздан пућка и блебеће,  
главом вије, шири реп,  
мисли: Боже, ал' сам леп!

(Доступно на: [https://sr.wikisource.org/sr-ec/%D0%8B%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%BD\\_%D0%B8\\_%D0%B2%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%86](https://sr.wikisource.org/sr-ec/%D0%8B%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%BD_%D0%B8_%D0%B2%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%86) [Приступљено 4. јуна 2023.].)

Нема комичнога изван онога што је чисто људско. Један пејзаж може бити леп, дражестан, безначајан или ружан; али он неће никада бити смешан. Смејаћемо се *некој животињи*, али зато што у њој *откривамо држање човека* или неки људски израз. [...] Многи су дефинисали човека као „животињу која уме да се смеје“. Могли су га такође врло добро дефинисати као животињу која насмејава, јер ако некој од животиња или неком неживом предмету то успе, то бива само услед њихове *сличности са човеком*, ради знака који им човек утисне или ради онога за шта их човек употребљава (Bergson 1993: 10, курзиви М. Р.).

Нешто гротескнији и ништа мање комичан од ђурана јесте и петао кога Сремац назива „једним дугачким грлатим клипаном, који је са својом дивном крестом изгледао као какав јакобинац са својом црвеном капом“. Он продубљује комично када дискретно, у форми коментара, упути на дужност коју петао обавља и њене последице: „Он један, а оне [кокошке] толике! Праве *мормонске фамилије!*“ (Сремац 2008: 44–45, курзив М. Р.). У том светлу, битан је Квинтилијанов став да повод смеху може бити „или вањски изглед, онога против кога говоримо, или његов карактер који откривају његове ријечи или околности“ (Kvintilijan 1967: 201). Смеху доприноси и транспоноване феномена из људске историје на терен животињског света. У помињању јакобинаца,<sup>6</sup> односно, верског покрета мормонизма,<sup>7</sup> наслућујемо неку врсту хумористичне пародије „која се према оригиналу односи добронамерно“ (Živković, ur. 1986: 528). Сличан концепт примењен је и при упечатљивом портретисању „похотљивог“ попиног патка, који се „осушио од те несрећне љубавне чежње као какав провансалски трубадур“ (Сремац 2008: 45). Овако антропоморфизовани патак даје нам за право да наслутимо својеврсну комуникацију коју је Сремац, књижевник доба реализма, на ироничан начин, остварио са минулом, романтичарском епохом.

У најужем и најбитнијем својем значењу романтизам није друго до *унутарњи, душевни живот* човјеков, оно тајанствено тло *душе и срца*, откуда се дижу све неодређене тежње према бољем и узвишеном, у настојању да нађу задовољење у идеалима које је створила фантазија (Živković, ur. 1986: 680, курзиви М. Р.).

---

<sup>6</sup> Елементи хумора садржани су и у томе што су јакобинци протагонисти Француске револуције, те је петао национални симбол Француске, док је поп-Спирин петао „дугачки, грлати клипан“.

<sup>7</sup> За овај верски покрет била је карактеристична полигамија и императив верницима да имају што већи број деце. Забрана полигамије мормонима нарочито је била актуелна на простору Сједињених Америчких Држава у последњој деценији 19. века, што је и време у коме Сремац ствара и објављује роман *Пон Тира и пон Спир*. О мормонизму видети у: Коларић 1976.

Поп-Спирин патак заслужан је за пуно двориште пачића, а писац при описивању његове активности еуфемистички користи конструкцију „љубавна чежња“, која асоцира на романтизам. Оштрица Сремчеве комичне ироније у томе је што је похотљивост попиног патка у супротности са чињеницом да се „романтичарска мисао и књижевност баве [...] пре свега *метафизичким* проблемима, а њихов израз и средство су *сећања и слутње*“ (Роровић 2007: 636, курзиви М. Р.). Када је реч о провансалским трубадуринама, то су људи „племидшког рода, чак краљевског, углађени витезови који у формама конвенционалних песничких жанрова опевају властита осећања“. Теме трубадурске поезије јесу „*куртоазна* љубав, побожност, слављење Богородице и светаца, верски занос крсташа, или, нарочито у познијим делима, *морална*, верска, па и друштвена сатира“ (Živković, ur. 1986: 836, курзиви М. Р.). Неморални патак, кога попадија Сида одбија да закоље, те му најпосле начини кожноу кецељу због које он поприми карикатуралан изглед „као какав пинтерски калфа“ (Сремац 2008: 46), јесте духовита персонификација скопчана са иронијом, којом се „романтична“ метафизика и узвишеност осећања свде на, истина – хумором обојено, али ипак, телесно – животињско. Смех се продубљује у сцени када патак са кецељом настоји да се укључи у разговор<sup>8</sup> људи: „’Пак-пак!’ умеша се патак у разговор и прекиде малу паузу [...] Погледа га гост онако са оном кецељом, па се насмеши“ (Сремац 2008: 48). Сремац је прикључио људској заједници домаће животиње и птице<sup>9</sup> и рафинирано их персонификовао, при чему је издиференцирао одрасле животиње и „децу“. Тако начин на који Јула и Пера посматрају гушчиће јесте прави идилични детаљ у сцени првог сусрета: „Обоје стоје тако и с неком *као*

<sup>8</sup> Иако тема нашег рада нису рефлекси животињског света у народном говору, ипак сматрамо да треба истаћи два упечатљива места. Једно је да је похотљивог патка та мана „тако компромитовала да је већ ушао у пословицу у селу ‘Лола ко попин патак!’ рекли би обично за извикана човека“ (Сремац 2008: 45). Други рефлекс у народном говору налазимо у XVI глави као усмену метафору за кратку јединицу времена: „Дан је за даном све краћи бивао. Најпре неосетно краћи, ‘за један кокошки корак’, што рекле искусне бабе, а после осетно краћи“ (Сремац 2008: 190, курзиви М. Р.).

<sup>9</sup> На пример: Гавран Гага – „стари гавран, онолики колики и јесте, па и он *тужан* јако, опустио крила, па само ћути, па и он гледа *жалосно* на њу“ (Сремац 2008: 121), ждралови и врапци – „и они нас остављају *као лажни пријатељи* у несрећи, и беже од ових суморних дана, и траже ведрије небо и блаже поднебље. Само ће несташни и *безобзирни* врапци остати и после Митрова дана у својим летошњим квартирима. Цвркутаће испод стрехе, *гложиче се и кавжиче са* корисним кокошкама“ (Сремац 2008: 192), поп-Спирин жабац који у тегли прогнозира време (Сремац 2008: 212), као и жабе чији се „*концерт*“ чује „из свију јендека испред куће“ (Сремац 2008: 133, сви курзиви М. Р.).

*родитељском милотом* гледају гушчиће који се гурају и падају на тртице око чанка с кашом“ (Сремац 2008: 46, курзиви М. Р.).

При анализи структуралних елемената из којих допире смех у Сремчевом роману, Горан Максимовић наводи: „Карикатуралне портрете попова, потом и попадија и уопште цијелога њиховога кућанства, Сремац предочава у техници паралелизама и комичних поређења“ (Максимовић 1998: 23). Читалац је суочен са складним разликама између два попа, две попадије и две кћери, но тај концепт разлика писац преноси и на два иста „члана домаћинства“ – два мачка. И један и други мачак антропоморфизовани су на исти начин као и животиње које смо већ размотрили у овом тексту.<sup>10</sup> Поп-Ћирин мачак је, попут патка поп-Спириних, *неморалан*, мада је склон другим врстама порока, а смех се реализује из залудних људских третирања животиња као свесних и савесних бића. Из људског угла, поп-Ћирин мачак је „скуп свију порока, а између свију два најпогубнија, порок ленствовања и порок крађе“ (Сремац 2008: 54). Насупрот поп-Ћирином „порочном“ и „неморалном“ мачку, истиче се господственост поп-Спириног мачка, предочена кроз поређење са нотарошем.

Мачкови из оба домаћинства значајни су нам јер посредством њих Сремац уводи још једну димензију у однос између људи и животиња у роману *Поп Ћира и поп Стира*. До њиховог увођења у роман, хумор персонификације се реализовао искључиво придавањем људских особина животињама. Међутим, описом поп-Спириног мачка уведен је и обрнути процес:

Мачка су звали, онако међу собом, нотарошем, зато што и сеоски нотарош није шиљио него рашчешљавао бркове, па је *изгледао као мачак*, а мачак се опет шетао по крову *онако исто господствено* и мајестетично, корак-два па стане, *као господин нотарош* кад иде шором по званичној дужности (Сремац 2008: 56, курзиви М. Р.).

---

<sup>10</sup> Осим људских осећања, поп-Ћирин мачак има и властито име – Марко; сугерисано је и да зна када се о њему говори: „А и он сам као да је *добро знао* да га поред имена Марко још и тако зову. Јер чим би чуо реч лопов па ма то и о неком другом, о неком коњокрадици реч била, одмах би, будући увек *нечисте савести и свестан своје кривице и грехова*, бежао из кујне на какво узвишено и безбедно место, где седне, обвије реп око ногу, зажмири па ћути [...] Он само ћути, зажмири очима, разглави вилице, заврне језик па зева *као какав блазирани аристократа* кога се тај свет баш ништа не тиче“ (Сремац 2008: 55, курзиви М. Р.). Као што Сида брани свог ћурана тако се Перса љути на мачка: „Гледај само обешењака једног како се прави светац! Па још зева, лопов преисподњи! Ху, виле те однеле!“, па га гађа метлом [...] а мачак се и не миче с места него и даље спокојно и натенане умива и гледи и *дотерује тоалету*“ (Сремац 2008: 56, курзиви М. Р.).

Хумор може бити генерисан и поређењем човека са животињом: Арса Грк је „мали и снизак ко патак“ (Сремац 2008: 48), док Јула на слици из детињства „изгледа као мали гађасти голуб“ (Сремац 2008: 69). Психологизација животиња према њиховим домаћинима постаје сасвим очита након сукоба између две свештеничке породице, и то у Сидином и Јулином дијалогу:

– Та онај њихов мачак дошо ту под наш пенџер, па све ларма! Тако је брезобразан...<sup>11</sup> – Какви су они – вели госпоја Сида зевајући – таки им је и мачак (Сремац 2008: 136).

Чини се да је Стеван Сремац мачковима у свом приповедању промишљено придавао повлашћени статус. У прилог томе говори однос према мачковима у приповеци *Кир Герас*, где, поред других људских особина, мачори поседују и националност. Штавише, националност (тима и менталитет) домаћина основни је параметар за кир Герасов избор љубимца. Речи које о мачку–лопову поп-Ћириних изговара Сида могле би се лако приписати и кир Герасу.

А после, још и стога је волео да има мачка баш из грчке, а не из српске куће, што су у српској кући обично сви гурмани; ту се коље, кува и меси мало који дан да не. Сви укућани често и много једу прекодана, па се тиме и мачак обично оштети и поквари у карактеру свом [...] Укратко рећи, живећи међу Србима, обично постане и мачак *лен као и Србин; исти таки дембел и левента, са једином само том разликом што се не вуцара, не карта и не прави дугове по каванама*. Ето, зато је кир Герас више волео грчког него српског мачка, и зато је бољи мачак из грчке него из најбоље српске трговачке куће (Сремац 2011: 356; курзиви М. Р.).

Вреди поменути и то да је *лик* мачка у *Кир Герасу* посредно функционализован на нивоу сижеа, с обзиром на то да након губитка свог, грчким врлинама обдареног мачка и потоњег незадовољства новим мачком, кир Герас схвата тежину самачког живота и одлучује да се ожени.<sup>12</sup> Поп-Ћирин мачак–лопов веома наликује на новог мачка кир Герасовог:

Овај нови још *млад као капља*, што рекли у *пупољку овога бића и жића*, па је већ показивао гадне особине једнога старог и *блазираног* мачка. Био је *ленитина* и крајње непоуздан; крао је што је видео у кујни (Сремац 2011: 359, курзиви М. Р.).

<sup>11</sup> „Ларма“ која буди госпа-Сиду јесте Шацина серенада, па се посредно, преко заводничке функције њиховог ноћног гласања, изједначају сеоско „берберче“ и мачор који се „дере“ по туђим крововима и пред туђим кућама.

<sup>12</sup> У роману *Поп Ћира и поп Спира*, мачак поп-Спирин послужи као изговор Перси да пошаље слушкињу како би прикупила информације о госту кога је поп Спира довео кући.

Тројици „главних“ мачкова из романа и приповетке требало би придодати и споредног, Фрау Габријелиног мачка чије је име Хер Катер. С обзиром на то да његова газдарица углавном није код куће, мачак налази себи нови дом:

Зато је, чим је стао на снагу и постао, такорећи, сам свој, оставио фрау-Габријелу и – што је код мачка ретка ствар, кад се зна конзервативизам и привезаност мачјег рода за место свога рођења – фрау-Габријелину кућу и одомаћио се у другој једној кући, где су с њим сви задовољни и хвале га као једног вредног члана који зарађује свој хлеб. [...] Поваздан седи мирно и зажмиривши преде на банку и прекида предиво само онда кад чује да у кујни лупа сатара и да се сече месо (Сремац 2008: 292).

Међу упечатљивим комичним животињама са споредном улогом у роману вреди поменути и два пса: Лекиног зељова који „мање је лајао на босе паоре, ал’ кад види господина или само обувена човека, а он се помами и све за штиккле хвата зубима“ (Сремац 2008: 172) и Фрау Габријелиног „пинчику – једно мало, бело, нервозно и пакосно псетанце са плавом машлијом између ушију“ који је

тако васпитан и паметан да никако није хтео са земље да једе (као друга његова паорска браћа), него само из белог порцуланског тањира. И то нико није умео да цени код тог створа, само фрау Габријела, јер су сви држали рундове, жућове, гаце, и тако даље (Сремац 2008: 291).

Изгледа нам да је Сремац ликом Фрау Габријеле и њеним „пинчиком“ наслутио успон полусвета, као и помодарски однос према кућним љубимцима. Подсетимо, Милан Кашанин роман *Трокошуљник* (1930) почиње и завршава рођенданском прославом пса.<sup>13</sup>

#### 4. ЖИВОТ ПРЕДМЕТА

Поред истакнутих јединки из животињског света, битан допринос хумористичкој нарацији у роману *Поп Ћира и поп Спира* дају и антропоморфизовани предмети и понека биљка. Најупечатљивији оживотворени предмет несумњиво је зидни сат у дому попа Ћире. Како је сат покварен, оно што

---

<sup>13</sup> У наше дане, рођендани кућних љубимаца нису реткост. На интернету је могуће пронаћи низ страница са упутствима за прославу псећег рођендана (линк ка једној: <https://petface.net/proslavite-rodendan-svog-psa/>) или вести о количини средстава потрошених у ту сврху (у случају неименоване Кинескиње и њеног Доудоуа, реч је о 13.000 евра: <https://www.021.rs/story/Zivot/Svet-zivotinja/295224/VIDEO-Potrosila-13000-evra-na-proslavu-rodjendana-svog-psa.html>) [Приступљено 3. јуна 2023.].

најпре изазива смех јесте процес бројања којим домаћини настоје да утврде тачно време:

- Охо! – чуди се поп Спира – Кол’ко то изби?
- Седмнаест, али то је управо дванаест... морате увек пет опциговати, – вели поп Ћира – па онда је таман тачно толико сати.
- Па пре сте опциговали четир’?
- Тхе, пре онако, а од неког времена овако. Сад овако почо, па што му знате? – вели поп Ћира (Сремац 2008: 25).

Зидни сат који *својеволјно* показује време има битне карактеристике којима партиципира у свету живих људи. Осим што сам од себе мења нарав, сат чије године сежу у детињство госпође Персе (она га је донела у мираз), писац у једном часу назива „дејствујућим *лицем*“ (Сремац 2008: 25, курзив М. Р.) и сматра неопходним да га опише и „упозна“ с читаоцима. Читаочев смех не побуђује само то што оживотворени стари сат не показује тачно време, као ни чињеница да је он, према речима попа Ћире, непоправив, већ и веома сликовит опис карактера сата. Наиме, пре него што се чује „као неко избијање“, између осталог, из сата се чује и „кашљање“ (Сремац 2008: 26). Потпуно персонификовање сата (а тиме и ефектни хумор), као и када је реч о животињама, Сремац постиже посредством упечатљивих поређења, употребом глагола карактеристичних за жива бића и директним обраћањем ликова сату.

Сад је *оматорио* па се *прозлио* и *полудео*; па се или *усићи* и *на крај је*, па *заћути* као *каква пакосна свекрва*: или се *раићерета* па лупа све којешта. Дође му тако па се *усићи*, не знаш ни зашто и ни крошто, па неће да избија по неколико дана; *заћути* као да се са свима у кући *посвађао*. А после опет закупи једног дана избијати, па не зна шта је доста [...] – Шта је, стари? – *вели му* поп Ћира. – *Посто си разговоран* нешто ноћас, а? *Разбио му се ваљда сан*, па избија! Не знам само докле ће бити тако *добре воље*. (Сремац 2008: 26, курзиви М. Р.)

Комичној причи о старом сату доприноси и гомилање, тј. амплификација „заснована на опширном описивању предмета, са што више појединости, и из што више различитих перспектива“ (Роровић 2007: 33). Амплификоване су личности које су покушавале да поправе сат као и предмети који су на њега прикачени. Међу личностима упитних компетенција били су и „Лала *пудар*<sup>14</sup>, који је то научио као *солдат* у Талијанској и Нова ковач, који је знао *и ту* мајсторију, јер је имао *лакшу руку*“. Највише занатских компетенција поседовао је „један

<sup>14</sup> Чувар винограда или других усева.

*вандрокаш*<sup>15</sup> сајдија, кога су били притворили због крађе приликом просјачења па га је поп Тира спасао од батина, а он му онда из благодарности оправдио сахат“ (Сремац 2008: 26, курзиви М. Р.). Има нечег од ритуалног приношења жртви, како би се умилостивио божанство или бар неке врсте родитељског удовољавања несташном детету у предметима које су домаћини прикачили на сат:

Ено и сад виси на њему сијасет неких ствари, само да ради као и други срећни сатови. Све то обешено уз једно и уз друго ђуле. Шта ти ту нема! И нога од неких старих маказа којима су некад секли крила гускама да не пређу у комшилук, – и два грдно велика ексера, и тучак од неког малог авана, – и парче потковице, и пола штогла, – и опет му ништа не помаже, он тера своје (Сремац 2008: 27).

Несумњиви климакс приповедања о сату и врхунац комике јесте очајање госпође Персе која пожели да се и сама придружи обешеним предметима: „Дође ми да се и сама обесим крај штогла, да му буде срце на месту, па да видим ‘оће л’ онда ланути, *обешењак* један“ (Сремац 2008: 27, курзиви М. Р.). Сат је најочитији показатељ да у Сремчевом роману нису само животиње и људи међусобно поредбени елементи исте слике, већ су то и предмети. Када говори о жени Арсе Грка, Сремац кроз мисли госпође Сиде вели да је она „дугачка ко торањ“ (Сремац 2008: 47). У истом контексту, сликовито је поређење слова на папиру са децом. Слова „изгледају као оно ред деце кад се тоциља по леду, па лети једно за другим и пада на леђа, а ноге му полете увис“, док Нова бистош о њима и говори као родитељ о деци: „Каква су да су, моја су“ (Сремац 2008: 31). Међутим, поред сасвим благонаклоног тона приповедања, није свака Сремчева антропоморфизација поређењем извор смеха. Нека поређења, рекло би се, ту су како би се створила упечатљивија наративна слика. Тако заљубљена Јула „гледа зачуђено око себе по дрвећу као да их призива себи за сведоке овог грдног безобразлука“ (Сремац 2008: 118), а њено је заљубљено срце „као пијан домаћин кад грува на авлијска врата, ударало да искочи“ (Сремац 2008: 135). Сагласни смо са Кашаниновом<sup>16</sup> оценом:

Као и у портрету, Сремац је мајстор и у жанру, као анималист и као сликар мртве природе. Нема у животу ништа обичније од сата на зиду, од патке у дворишту,

---

<sup>15</sup> Скитница.

<sup>16</sup> Овом приликом, искрену захвалност упућујемо драгој проф. др Зорици Хацић Радовић, на чијем се курсу Милан Кашанин – човек и дело на мастер студијама, у првој групи полазника, аутор ових редова сусрео са минуциозним критичко-есејистичким увидима Милана Кашанина. Без њих, овај рад би значајно изгубио на аргументацији.



или од пса или мачке, али у Сремчеву опису они добијају силину халуцинације (Кашанин 1968: 242–243).

## 5. ЗАКЉУЧАК

Многе разлике (генерацијске, односи ново–старо, село–град итд.) које су могле бити језгро трагичних раздора и заплета код других реалиста (Бора Станковић), под Сремчевим пером нису укинуте, али јесу обликоване као исходиште ведрога хумора. Истина, Кашанин минуциозно уочава меланхолију скривену испод хумористичке нарације, налазећи за то аргумент у чињеници да односи међу поповским породицама након сукоба никада нису били као некада.<sup>17</sup> На том трагу, највише меланхолије наслућује се у финалном сусрету попа Пере са Јулом и њеном децом<sup>18</sup>, но и поред тога, никакав нови, мање хумористичан заплет, није у најави.

Захваљујући властитом разумевању, пре свега, људске природе и налазећи у њој оно што може да покрене истински доброћудан смех, Стеван Сремац је успео да село (повлашћени топос српског реализма) аутентичном врстом хумора сатканог из свих аспеката сеоског живота – у потпуности оживотвори. Поређења којима се гради слика идиличног живота, животињски портрети скопчани са људским портретима, те сви заједно обележени доброћудним смехом и тихом меланхолијом, као идиличне слике које се морају обликовати у свести читаоца... У свему томе налази се и одговор на питање зашто је литерарни свет Стевана Сремца освојио биоскопске и позоришне сале, те због чега је до наших дана остао веома жив и, у многим аспектима, непревазиђени стваралац.

## ИЗВОРИ

Сремац, С. (2008). *Поп Ђура и поп Спира*. Београд: Завод за уџбенике.

<sup>17</sup> Штавише, Сремац експлицитно наводи да је међу попадијама „мржња још ту једнако; она тиха, али стална, вечна мржња. Она их крепи, даје им снаге и мили им живот“ (Сремац 2008: 317, курсиви М. Р.). Нећемо погрешити у оцени да овако дефинисана мржња која „мили живот“ крије у себи назнаке патолошког.

<sup>18</sup> Интересантно је истаћи својеврсни паралелизам. Цитирали смо сцену у којој при првом Перином доласку код поп-Спириних, он и Јула „стоје тако и с неком као родитељском милотом гледају гушчиће који се гурају и падају на тргице око чанка с кашом“ (Сремац 2008: 46, курсиви М. Р.). У финалној сцени, Јула и Пера бивају окружени бројном Јулином и Шацином децом. Перина меланхоличност је јасна, будући да Јулу „гледаше милујући дете, и мишљаше и чуђаше се самом себи где су му пре осам година биле очи“ (Сремац 2008: 325).

Сремац, С. (2011). „Кир Герас“, „Хронологија“. *Стеван Сремац*, прир. Горан Максимовић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске

#### ЛИТЕРАТУРА

- Bergson, A. (1993). *Smeh: esej o značenju komičnog*. Beograd: Lapis.  
Vidaković, M. (1995). *Komično u filmu*. Beograd: Institut za film.  
Živković, D. (prir.) (1986). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.  
Кашанин, М. (1968). *Судбине и људи*. Београд: Просвета.  
Kvintilijan, M. (1967). *Obrazovanje govornika*. Sarajevo: Veselin Masleša.  
Kolarić, J. (1976). *Kršćani na drugi način*. Zagreb: Veritas.  
Максимовић, Г. (1998). *Магија Сремчевог смијеха*. Ниш: Просвета.  
Porović, T. (2007). *Rečnik književnih termina*. Beograd: IP Logos Art.

Milan B. Radoičić

#### CONSIDERATION OF THE PROCEDURE OF COMIC ANTHROPOMORPHIZATION OF ANIMALS AND OBJECTS IN THE NOVEL *PRIEST ĆIRA AND PRIEST SPIRA* (1898) BY STEVAN SREMAC

##### *Summary*

The subject of the paper is the consideration of the procedure of comic anthropomorphization of animals and objects in the novel *Pop Ćira i pop Spira* (1898) by Stevan Sremac, emphasizing the poetic similarity with the short story *Kir Geras* (1903). Starting from the assumption that Sremac does not make an essential distinction when portraying people and animals in his novel *Pop Ćira i pop Spira*, and even more broadly in his humorous storytelling, we tried to show how the comic shaping of portraits of animals and objects through their anthropomorphization and personification contributed to the humor of Sremac's narration. An important part is devoted to the relations that the writer establishes between the characters and animals from their immediate environment. The mechanisms by which Sremac's good-natured romantic laughter was shaped were also discussed. We have considered the successful use of stylistic figures, personification, comparison and irony in the example of the most impressive portraits: a duck, a cat and a wall clock. In the final part of the work, a brief overview of the special authenticity brought by the realist poetics of Stevan Sremac is given, distinguishing this writer from domestic creators of the same era. We believe that these stylistic actions contributed to the vividness of Sremac's expression, thus making him one of the writers most suitable for transposition into modern and contemporary media.

*Key words:* laughter, personification, simile, anthropomorphism, parallelism

Сара Ж. Матин  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Студенткиња докторских студија  
Истраживач-приправник  
sara.matin@ff.uns.ac.rs  
sara.matin124@gmail.com

УДК: 821.111.09 Porter M.  
821.163.41 (497.6).09 Bastašić L.  
doi: 10.19090/zjik.2023.251-267  
оригинални научни рад

## **ЖИВОТИЊЕ КАО НОСИОЦИ ИНТЕРТЕКСТУАЛНИХ ПОТЕНЦИЈАЛА: ТУГА ЈЕ ПЕРНАТО СТВОРЕЊЕ МАКСА ПОРТЕРА И УХВАТИ ЗЕЦА ЛАНЕ БАСТАШИЋ<sup>1</sup>**

*САЖЕТАК:* У раду се указује на интертекстуални потенцијал који у књижевним делима имају животиње, а који се може контекстуализовати, односно истраживати са становишта књижевне анималистике. Служећи се интертекстуалном теоријом, пре свега појмовима словеначког теоретичара Марка Јувана, истражује се жанровски хибридно дело *Туга је пернато створење* британског аутора Макса Портера (1981) и роман *Ухвати зеца* Лане Бастишић (1986). У случају Портеровог дела главни предлогачк новонасталог текста је дело Теда Хјуза *Врана: из живота и певања Вране*. У делу Лане Бастишић кључне ће бити релације које се успостављају ка *Алиси у земљи чуда* Луиса Керола и слици „Млади зец“ Албрехта Дирера. У раду настојимо да понудимо пример анализе књижевних текстова у којима улога животиња превазилази сводивост на референцу или предметност, део неког реалитета, већ постаје на сложенији начин срасла са природом текста. Циљ рада је да се таквом анализом додатно осветле интертекстуални потенцијали у одабраним делима, односно да се пружи прилог њиховој интерпретацији.

*Кључне речи:* књижевна анималистика, интертекстуалност, Макс Портер, Лана Бастишић

### 1. УВОД

Студије о животињама (*animal studies*) представљају појам који се односи на све актуелније поље интердисциплинарних истраживања у светској науци у последњих неколико деценија. У филозофској мисли, од самих њених почетака, животиње су највише описиване кроз дистинкцију у односу на људско да би крајем 20. века дошло до тзв. животињског обрта (*animal turn*) и до проблематизације критеријума оваквог раздвајања. Животињским обртом

---

<sup>1</sup> Рад је настао у оквиру курса Увод у интертекстуалност под менторством проф. др Ђорђа Деспића.

животиње постају предмет академског интересовања у друштвено-хуманистичким наукама, које сада изнова пропитују однос људи и животиња чинећи тако отклон од антропоцентризма. Дакле, можемо рећи да се промишљање о животињама у највећој мери може пратити паралелно са историчношћу филозофске мисли о субјекту.

Постструктуралистичка филозофија и критика, са идејом деконструкције и кризе знака, резултирале су подривањем различитих логоцентричних уверења. У том смислу је и пропитивање односа између људи и животиња доживело своју критичку реконфигурацију управо у овом периоду, почевши од новог погледа на саму реч „животиња“, односно на значења која су до тада уписивана у њу. Тако су неки од најрепрезентативнијих текстова на ову тему управо настали након шездесетих година двадесетог века, као што је то, на пример, одломак из другог тома *Капитализма и схизофреније* Делеза и Гатарија који тематизује „постајање-животињом“ или, две деценије касније, књига Жака Дерида *Животиња каква дакле јесам* (*L'animal que donc je suis*).<sup>2</sup>

У првом поглављу књиге Дерида говори о *Алиси са друге стране огледала* Луиса Керола те наводи пасус у ком Алиса изражава жаљење што не може језички да искомуницира са мачићима јер јој увек говоре исту ствар, односно преду. У другом поглављу, Дерида ту тематику проширује позивајући се на Платонов дијалог *Федар*, у ком се о писму тј. о написаном тексту говори као о феномену који је сличнији сликарству. Слика, као и написан текст, подсећају на нешто живо, али остају увек непроменљиви и неми сами за себе. Онај који их посматра може да заузима релације у односу на њих, које кроз време могу бити променљиве, међутим, иако постоје трагови живог, трагови некакве живе радње, немост и немогућност одговора су очигледни. Та два текста у јукстапозицији воде до оног што Дерида назива „the animality of writing“, односно до оног што би било животињство писања,<sup>3</sup> тј. животињска природа текста.

Међутим, иако то јесте текст који је померио перспективу, савремена истраживања настоје да му приступе полемички, што је посебно систематично приказано у књизи Родолфа Пискорског *Дерида и анималност у тексту* (*Derrida*

---

<sup>2</sup> Видети: Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, Fordham University Press, New York, 2008. Dostupno na: <https://grattoncourses.files.wordpress.com/2016/12/the-animal-that-therefore-i-am-jacques-derridaed-marie-louis-mallet-tr-david-wills.pdf>

<sup>3</sup> Ова варијанта би можда била најбоље преводилачко решење са изворног језика – animalité de l'écriture (Derrida 2006: 79).

and *Textual Animality*, 2020).<sup>4</sup> Јасно је да друге друштвено-хуманистичке дисциплине могу са мање ограничења да говоре о стварним, материјалним животињама (нпр. сфера зоетике), а да у књижевним текстовима постоји јаз у виду лигвистичког ограничења у изражавању животињске стварности. Тај однос могуће је пропитивати, али за сам приступ књижевним текстовима нужно је окретање ка анализи конкретних механизма у тексту који животиње удаљавају од пуке предметности или сводивости на референцу.

Када је у питању присутност текстова на ову тему, у домаћој научној мисли постоје значајне студије. Кључна је свакако књига Предрага Крстића, *Филозофска животиња*,<sup>5</sup> објављена 2008. године, а важно је поменути и научне доприносе Жељка Калуђеровића из области биоетике.<sup>6</sup> Када је пак у питању ужа област књижевне анималистике, на регионалној сцени истиче се научни пројекат „Културна анималистика: интердисциплинарна полазишта и традицијске праксе – ANIMAL“ хрватског Института за етнологију и фолклористику, који се једним делом посебно фокусира на књижевну анималистику.<sup>7</sup>

Наша истраживачка пажња биће усмерена на савремену књижевност, на дело *Туга је пернато створење* Макса Портера и на роман Лане Басташић *Ухвати зеца*. Циљ рада није конкретно компаративно сагледавање ова два дела, већ их пре свега поимамо као два врло парадигматична примера из савремене књижевности, које повезује истоветност у начину на који је улога животиња остварена у тексту. Кључна тематска и идејна упоришта ових дела повезана су са животињама, међутим, оне нису само метафоре или пак део радње. Специфичност која их одликује јесте њихова текстуализованост, односно чињеница да долазе из других текстова или уметничких дела. Дакле, оне већ имају нешто што бисмо могли да одредимо као (трансвербалну) текстуалну предисторију, а управо она ће бити основа и за остале интертекстуалне везе које се успостављају, а које одређују значења ових дела.

<sup>4</sup> Видети: Rodolfo Piskorski, *Derrida and Textual Animality: For a Zoogramatology of Literature*, Palgrave Macmillan, London, 2020.

<sup>5</sup> Видети: Predrag Krstić, *Filozofska životinja: zoografski nagovor na filozofiju*, Službeni glasnik, Beograd, 2008.

<sup>6</sup> На пример, погледати рад: Kaluđerović, Ž. (2009). Биоетиčki pristupi životinjama, *Socijalna ekologija: časopis za ekološku misao i sociologijska istraživanja okoline*, 18(3–4), 311–322. Доступно на: <https://hrcak.srce.hr/54111>.

<sup>7</sup> Опис самог пројекта, као и списак досадашњих публикација доступан је на: <https://www.ief.hr/istrazivanje/znanstveni-projekti/kulturna-animalistika/>.

## 2. ТУГА ЈЕ ПЕРНАТО СТВОРЕЊЕ

Британски књижевник Макс Портер 2015. године објавио је књигу *Туга је пернато створење* (*Grief Is the Thing with Feathers*), а на српски језик ју је 2018. године превео Ален Бешић. Основна нит приче приказује живот оца удовца и његова два сина након што су изгубили жену, односно мајку. Велика врана која се изненада појављује на њиховом кућном прагу покушава да им помогне у лакшем проласку кроз целокупан процес жаловања.

Реч је о жанровски хибридном делу, те је тако прича представљена у три гласа. Није могуће говорити о конкретним драмским дијалозима с обзиром на то да свако своје доживљаје представља из сопствене, неуобичајене перспективе, али текст је јасно подељен на делове изнад којих се налазе ознаке: *Дечаџи*, *Тата*, *Врана*. Такође, иако на одређеним местима наилазимо на приповедни дискурс, текст би могао да се одреди као једна врста песме у прози или стиховане прозе. Тако ће, рецимо, говор Вране бити често римован, пун језичких игара и каламбура.

Макс Портер наслов свог дела креира успостављајући интертекстуалну релацију ка стиху Емили Дикинсон: „Нада је пернато створење“, остварујући свој наслов као вид трансформисаног цитата при чему трансформацију представља замена речи *нада* са речју *туга*. Цела строфа Емили Дикинсон која започиње овим стихом гласи:

Нада је пернато створење –  
Које у душу слеће –  
И песму без речи пева  
И баш никад – стати неће (Dickinson 2016: 20)

Међутим, ова строфа је само део много дуже поеме под именом „Живот“ у којој песникиња кроз метафору птице представља апстрактну идеју наде. Дакле, представљачки концепт апстрактног феномена јесте нешто у чему препознајемо аналогију, али Макс Портер своје „пернато“ створење конкретизује и даје му физички облик. На тај начин долази до депоетизације идеје из предлошка. Песничка слика птичице „која греје тол’ке људе“ (Dickinson 2016: 20) хуморним механизмима преобликована је и спуштена на ниво физичких и реалних дешавања – велика Врана долази у помоћ породици која је у жалости. Ипак, иако ће присуство Вране временски бити изједначено са процесом активног туговања, њени утицаји на Тату и Дечаке оставиће простор за идеју наде. Но, та реч није експлицитно наведена, већ је представљена кроз изразе који се односе на важност непрестајања, незавршавања. Тако ће Врана у једном тренутку рећи да је ово дело

триптих „о начинима непрестајања“ (Porter 2016: 56), што је заправо парафраза на нивоу језичког израза из последња два стиха наведене строфе Емили Дикинсон.

На извештан начин Портерову Врану могли бисмо сагледати као орнитоморфну варијанту у британској култури веома вољеног лика Мери Попинс, креираног у истоименом роману Памеле Линдон Траверс, а касније прослављеног филмском адаптацијом, као и лика дадиље Макфи.<sup>8</sup> Одређени паралелизам између лика Вране и лика дадиља могуће је уочити на тематско-мотивском плану, јер се и Врана и дадиље изненада и магично појављују у породици након смрти мајке како би помогле оцу удовцу и задржавају се у кругу породице онолико времена колико је породици потребно да се барем на неки начин помири са губитком. Врана ће тако на самом почетку рећи лику Тате: „Не одлазим док ти више не будем потребна“ (Porter 2018: 15). Читалац, који својим искуством и интерпретацијом директно утиче на успостављање интертекстуалних и интермедјалних релација, тако у делу *Туга је пернато створење* Макса Портера може препознати једну врсту алузије на овај карактеристични британски лик и специфичну тематско-мотивску структуру коју он повлачи са собом.

Оно што, међутим, најпре искрсава пред читаоца јесте готово логична реминисценција на познато дело из „канонизованог“ читалачког регистра, те се тако може препознати интертекстуална повезаност са поемом *Гавран* Едгара Алана Поа у којој лирски субјект надвијен над књигама тугује за вољеном Ленором. Ипак, гавран је, како је већ познато из Поовог текста „Филозофија композиције“, симболички осветљена птица са традицијом, једно добро поетичко решење. Лирски субјект поеме примарно тумачи речи које гавран изговара, тј. интерпретира изговорено *Nevermore* (Никад више) постављајући га у свој интимни контекст – тугу за Ленором. Стављањем фокуса на речи посетиоца, тј. на тумачење тих речи у складу са својим мислима, сам гавран остаје маргиналан. Код Портера пак постоји прича. Врана постаје сложен метатекстуални живи глас, постаје битна „вранастост“ саме вране. Отуда је основни интертекстуални предлогак заправо дело Теда Хјуза *Врана: из житија и певања Вране* (*Crow: From the Life and Songs of the Crow*, 1970).

У књизи *Туга је пернато створење*, Тата је опседнут ликом и делом Теда Хјуза. Покушавајући да надвлада своје емоционално стање, окреће се једној врсти аутоироничног академског писања: „Четрнаест месеци да завршим књигу за ‘Парентезис прес’: Врана Теда Хјуза на каучу: необуздана анализа“ (Porter 2016:

<sup>8</sup> Овде треба имати на уму да је мајка у серијалу књига Кристијане Бренд жива, али да је за филмску адаптацију одабрано решење да се дадиља појављује након мајчине смрти, чиме овај филм иде трагом сужеа о Мери Попинс.

35). Врана Теда Хјуза настајала је у периоду између 1966. и 1969. године, што је у ствари период између самоубиства Силвије Плат и Асје Вивил. У том смислу, постоји аналогија у самом чину писања одређеног дела након губитка жене. Дело Теда Хјуза је, између осталог, настало и као пројекат који би пратио графичке приказе вроне илустратора Ленарда Баскина. Код Портера се графички прикази ограничавају на црно перо испод сваког од три подналова. Можемо рећи да се и на тај начин осликава присутност животињског у тексту. Такође, Портер ће за мото књиге поново узети стихове Емили Дикинсон: „Да љубав постоји, / Тол’ко о њој се зна; / Доста, јер бразда је / терету сразмерна“, али ће их графичким интервенцијама трансформисати. У сваком стиху ће именицу тј. заменицу прецртати и другим фонтом изнад те речи поставити заменску реч – врана. Оваквим поступком сугерише се управо присутност вроне у самом тексту, не само као јунака, већ као нечег што је иманентно тексту, што је његов жив део. Управо то ће бити и туга за живот Тате и Дечака, нешто што ће постати део њихове свакодневице. Стога књига почиње разговором између дечака: „На јастуку ми је црно перо. [...] Велико, црно перо. [...] И на твој јастуку је перо. / Пустимо онда пера на миру и/ спавајмо на поду“ (Porter 2016: 11).

Каква је Врана Теда Хјуза? За књижевну грађу, Хјуз је користио различите митолошке и религијске текстове у настојању да исприча епску народну причу у стиховима. Марија Бергам Пеликани (2022: 104) истиче да је Хјузова концепција Вране најближа архетипу варалице. Дакле, Врана представља нешто игриво, протејско, гротескно. Она је и получовек и полуживотиња, а појављује се и у Божјој ноћној мори. Хјуз описује њене пустоловине које се одвијају и по вертикали и хоризонтално. Његова Врана је уништитељка речи, али и неко ко их ствара певајући о самој себи, о свом родослову, својој теологији. Портер Врану поставља у нови контекст, те она задобија потпуно другачије атрибуте. Лик Вране обликован је тако да она има свест о предлошку из ког потиче, али и свест о делу у коме је писана, односно о новонасталом тексту. Као таква, она према предлошку успоставља различите односе, који су најчешће иронични или представљају један вид пародије који се заснива на имитацији предлошка, тј. имитацији стилема:

[...] „Али не заборави да сам ја легенда  
у спеву твога Теда, Врана смртне језе, молим лепо.  
Богова прождирачица, ђубрета копачица, језика уништитељка,  
лешева оскрнавитељка, математичка бомба, пизда и томе слично.“  
„Никад те није назвао пиздом.“  
„Благо мени.“ (Porter 2016: 78)



Такође, Врана има свест о себи као о биолошком бићу, као и о чињеници да је она као животиња увек одређена кроз настојања човека да опише животињски свет, те ће се Портер поиграти са Колинсовим приручником о птицама. Путем интертекстуалног преноса модификоваће опис оглашавања вране, те ће тако Врана иронично реферисати сама на себе уредно наводећи извор у парентези: „Поглед горе. ‘ГЛАСНО, ОШТРО И СРДИТО / КРЕШТАЊЕ’ (Колинсов приручник о птицама, стр. 45)“ (Porter 2016: 30). Поред биолошког аспекта, Врана поседује свест и о историчности начина представљања вране као озлоглашене птице у оквиру друштвено уговорених симбола или пак колективно несвесног: „Ја сам архетип. Свесна сам тога, а и он је свестан тога. Мит / у који се може увући. Ушуњати“ (Porter 2018: 23). На тај начин глас Вране се кроз целокупно дело метатекстуално надноси над главном причом.

Интертекстуалне референце присутне су и у фрагментима које говори лик Тате. На пример, он ће често реферисати на информације из Хјузове биографије, које се односе на проблематику претеране митологизације његове животне љубавне приче са Силвијом Плат. Као важни показују се и делови текста у којима се алудира на однос Теда Хјуза према представљању животиња у поезији:

Постоји једна фасцинантна, непрестана размена  
која се одвија између Враниног природног „ја“ и  
оног цивилизованог „ја“, између стрвинара и филозофа,  
богиње целовитог бића и црне мрље, између Вране  
и њене птицости (Porter 2018: 30).

У овом фрагменту примећујемо имитацију дискурса из есеја Теда Хјуза. У једном од својих најпознатијих есеја „Ухватити животиње“ ("Capturing Animals")<sup>9</sup>, Хјуз говори о сличности између приближавања и хватања животиња у лову и писања песама у којима треба пронаћи уметнички успешан модус да се „ухвати“ оно животињско. На примеру своје песме „Мисао-лисица“ ("The Thought-Fox") објашњава како је он то сам учинио. За њега и сама песма функционише као нешто живо, а песник је тај који живост треба да пренесе кроз елементе над којима има контролу – ритам песме, графичке ознаке, песничке слике, итд. Алудирајући на тај готово суштински аспект његове поезије, Томас Нај ће истаћи: „Желео је да ухвати не само живе животиње већ и њихову животност: оно дивље код њих, њихову суштину, оно лисичје код лисице, оно

<sup>9</sup> Видети: Hughes, T. (1969). "Capturing Animals" in *Poetry in the making: an anthology of poems and programmes from Listening and Writing*, London: Faber. Dostupno na: <https://archive.org/details/poetryinmakingan00hughrich/page/14/mode/2up>

гавранско код гаврана“ (Živanović 2018: 7). Портер ће управо средствима над којима има контролу остваривати „вранастост“ као иманентну текстуалном свету, те ће и на самом крају књиге, када Тата и Дечаци одлазе да распу мамин пепео, она бити приметна у опису понашања дечака:

А дечаци су стајали иза мене, лукобран смеха и цике,  
грлили су ми ноге, поцупкивали и грабили, скакали,  
вртели се, посртали, грохотом се смејали, крештали... (Porter 2016: 121)

### 3. УХВАТИ ЗЕЦА (У ТЕКСТУ)

У роману *Ухвати зеца* (2018) Лане Басташић постоји мноштво интертекстуалних релација. Како је кључна тема романа усмерена на женско пријатељство, овај роман је често повезиван са *Напуљском тетралогијом* италијанске књижевнице Елене Феранте.<sup>10</sup> Извесна фабулативна аналогија постоји, као и сличност у наративном поступку и карактеризацији јунакиња. Као што причу о Рафаели тј. Лили прича друга јунакиња, слично томе је у роману *Ухвати зеца*, прича о Лејли (Лели) дата из перспективе Саре. И Елена и Сара јесу оне које су одабрале списатељски позив, те у оба романа наилазимо на проблематизацију нужне селекције и модификације догађаја и сећања код оне јунакиње која држи конце приче. Такође, постоји сличност и између комплексног односа пријатељица – с једне стране Елена и Сара настављају школовање и предано раде на изградњи каријере, док су Лила и Лејла спутане породичним околностима. И у једном и у другом случају, и код Лиле и Лејле, реч је о јунакињама које су неустрашиве, мистериозне, помало дивље и сабласне, и изазивају необичан осећај инфериорности код својих пријатељица које су пак у социјално прихватљивијем смислу успешније.

Аналогија са *Тетралогијом* Елене Феранте јесте прва аналогија која се на површинском плану уочава. Друга, експлицитно представљена мотоом пре почетка романа, јесте релација са делом *Алиса у земљи чуда* Луиса Керола. У питању је део из поглавља „Кадрил јастога“:

---

<sup>10</sup> Услед сличности на површинском нивоу романа, велики број блурбова, како страних издања, тако и домаћих, представља ауторку као балканску Елену Феранте. На пример: [https://www.delfi.rs/knjige/127809\\_uhvati\\_zeca\\_knjiga\\_delfi\\_knjizare.html](https://www.delfi.rs/knjige/127809_uhvati_zeca_knjiga_delfi_knjizare.html). Дубравка Угрешћ се отуда супротставља сврставању ауторке под приповедачки бренд Елене Феранте: <https://lanabastasic.com/knjige/uhvati-zeca/>.

„Могла бих вам испричати своје доживљаје – тек од јутрос“, рече Алиса бојажљиво. „Не би имало смисла враћати се на јуче, пошто сам онда била сасвим друга особа.“

„Објасни то!“; рече Корњача.

„Немој, немој! Прво испричај доживљаје!“; рече Грифон нестрпљиво. „Објашњења се увек страшно отегну.“ (Bastašić 2022: 7)

Мото из *Алисе у земљи чуда* најављује функционалну и симболичку аналогију која постоји између новог књижевног дела и предлошка, односно сугерише читаоцу на каквој когнитивној позадини треба да реципира књижевно дело које следи.

Дакле, *Напуљска тетралогија* и *Алиса у земљи чуда* два су предлошка која прва искрсавају пред читаоца, с обзиром на то да атмосфера света из романа *Ухвати зеца* подсећа на ону из предложака. То нас приближава наратологији могућих светова у оквиру које постоји мноштво теорија, али у овом случају се позивамо на теорију могућих светова Лубомира Долежела, који наглашава да дела могу да буду „повезана не само на нивоу текстуре него и на нивоу фикционалних светова“ (2008: 208). Долежел развија своју теорију и долази до транссветовних идентитета односно књижевне трансдукције (2008: 209). Суштина ове теоријске мисли односи се на анализу фикционалних индивидуа које прелазе из једног фикционалног света у други. Углавном се то односи на постмодернистичке прераде класичних дела при чему фикционални јунаци задржавају име, али могући су и примери када није реч о дословно истом јунаку, већ његовом парњаку. У роману *Ухвати зеца* нема експлицитне транспозиције, али ипак може да се говори о једној врсти парњаштва и повезаности управо на том нивоу фикционалних светова о ком говори Долежел. Међутим, *Напуљска тетралогија* је присутна само као реминисценција на сличну тематику, али нема своју функционалност у новонасталом тексту, као што то има дело Луиса Керола, односно, јунакиња Сара ће се наћи у свету изокренуте логике, у ком се нашла и Алиса.

Роман Лане Басташић има две наративне равни. У сваком поглављу најпре се приповеда у садашњем тренутку, а затим следи друга половина поглавља постављена у угласте заграде која је исприповедана ретроспективно, стога тек након одређеног времена читања долази до слагања расутих делова у целину. Након дванаест година некомуникације, Сара добија позив од Лејле која јој саопштава да се Армин вратио. Она је позива да дође у Мостар како би могле да оду у Беч, где се он наводно налази. Ретроспективно се читалац упућује у дешавања из прошлости – живот за време рата у Босни и њихово одрастање које је прекинуо нестанак Армина, Лејлиног брата, а Сарине прве младалачке љубави.

Сара се за време телефонског позива налази у Даблину, где живи већ дванаест година. Она је та која често користи аутоиронију док описује свој нови живот са момком Мајклом и авокадом који узгајају у стану. Јер она је након рата она која је „побегла“, док је Лејла она која је „остала“, идентитетски промењена, одрастајући уз ново име и презиме – уместо Лејле Бегић постала је Лела Берић, која ради као конобарица у једном етно-ресторану.

Свет „земље чуда“ почиње да се отвара након Сарине и Лејлине матурске вечери. Јутро након договореног, заједничког губљења невиности са момцима који су им били матурска пратња, Сара на земљи угледа малу, белу рукавицу: „Била је то дјечја рукавица, пуна испрљаних и издераних прстију. Некоме је вјероватно пала с моста, још током зиме“ (Bastašić 2022: 40–41), што је алузија на један од одевних предмета Белог Зеца: „Зец уплашено поскочи, испусти беле кожне рукавице и лепезу [...]“ (Карол 1971: 20). Лејла управо тог јутра одлучује да жели да оде на пијаци и купи белог зеца. Опис куповине зеца лексичким реминисценцијама треба да подсети на свет Алисе. Сара као „паж“ иде за Лејлом која се продавцу зечева на пијаци обраћа са „господине Краљевићу“. Лејла узима једну белу зечицу, али она јој искаче из руку. Док продавац трчи за њом у покушају да је ухвати, Сара у торбу убацује белог зеца који ће постати Лејлин кућни љубимац.

Друга сцена у којој се зец појављује јесте заправо његово сахрањивање. Након свађе са летовања на које су отишле на првој години факултета, Сара и Лејла нису комуницирале три године. Тишину прекида Лејла која позива Сару да јој помогне да сахране зеца. Када су га сахраниле, Лејла је замолила Сару да каже неколико речи. На том месту наилазимо на цитат португалског песника Фернанда Песое:

Говорите тихо и кратко.  
Да вас не чујем.  
Нарочито о томе како сам био паметан.  
Шта ли сам хтио? Моје су руке празне,  
Тужне леже на покривачу.  
Јесам ли о чему размишљао?  
На мојим уснама сухоћа и отуђење.  
Јесам ли штогод доживио?  
О, како сам слатко спавао! (Bastašić 2022: 18)

Премда се у тексту не открива конкретан предложак, као интертекстуални сигнал функционише навођење псеудонима – Алваро де Кампаш. Препознајемо да су у питању стихови из једног од превода песме „Желим да скончам међу

ружама, јер сам их волео у детињству“<sup>11</sup> ("Quero acabar entre rosas, porque as amei na infância").

Мотив ружа ће се појавити поново када се Сара при кратком повратку у Бањалуку буде шуњала око своје куће. Док се присећала детињства и бора који је некада био на улазу у двориште, крила се у ружама како је њена мајка не би видела. Мајка је приказана као телесно изобличена фигура у инвалидским колицима, пуна наредби за слушкињу Петку. Једна од реплика упућена Петки која припрема ручак и чисти рибу гласи: „Кажем ОДСИЈЕЦИ ИМ ГЛАВЕ! Јеси глува?“ (Bastašić 2022: 142), што је у ствари интертекстуална игра са ликом Краљице из *Алисе у земљи чуда*: „Краљица је све тешкоће, биле крупне или ситне, решавала једном те истом наредбом: – Одрубите му главу!“ (Карол 1971: 88).

У роману су чести интертекстуални описи који су у релацији са Кероловим делом. На пример, када Сара описује једну сцену из детињства:

У мраку собе могла сам да видим само ред бијелих зуба како се цакле у великом осмијеху. Хтјела сам да се тај приказ задржи што дуже – осмијех без маме био је бољи него мама без осмијеха (Bastašić 2022: 116),

што се односи на осмех Чеширске мачке. Такође, док буде ходала по мрачној Бањалуци, алудираће на Алисино пропадање у зечју рупу: „Ходала сам полако, пипајући уз себе храпава ребра нечије ограде, у страху да ћу упасти у какву рупу у земљи гдје ме нико неће пронаћи“ (Bastašić 2022: 137). Свака таква интертекстуална релација има функцију – да се нешто комплексно или нелогично, па био то послератни простор Босне као земље у којој се приказује изокренута логика или интимни свет јунакиње, објасни посредством јунака и ситуација из такође једног комплексног и нелогичног фикционалног света.

Поред фикционалног света из *Алисе у земљи чуда*, други, за тему овог рада, важан интертекстуални фон, односи се на релације које се успостављају према *Уликсу* Џејмса Џојса. Први пут се референца на ово дело тј. његовог главног јунака, јавља у првом поглављу када Сара каже: „Зауоставили смо се испред апотеке која је била позната само зато што је књижевни лик преко стотину година раније у истој купио сапун“ (Bastašić 2022: 24). Јунакиња је, дакле, у Даблину, који функционише као топонимска референца с обзиром на то да је Џојс у свом делу без иједне материјалне грешке у називу улица и локалитета прочетао свог јунака. Међутим, интертекстуалне релације између ова два дела много су сложеније. У самом *Уликсу*, уколико се посматра однос са *Одисејом*, може да се

<sup>11</sup> Целу песму видети у: Pessoa, F. (2011). *Poznati stranac: izabrane pesme*. Beograd: Paideia.

говори о интертекстуалном облику имитације према којем се „у другачијим околностима и међу другим актерима, понавља исти модел“ (Juvan 2013: 239). Насупрот томе, у роману *Ухвати зеца* који сада успоставља релације и са *Одисејом* и *Уликсом*, нема циљног обликовања тј. саображавања сваког елемента новог текста са елементима из предлошка. Ипак, поједини делови текста постају богатији значењем уколико се рашчита веза коју граде са *Одисејом* и *Уликсом*.

Као и *Одисеја*, роман *Ухвати зеца* започиње у тренутку када је радња већ подоста одмакла. У десетој години лутања Одисеј се налази на острву код нимфе Калипсо, која га жели узети за мужа. Међутим, он није заборавио супругу Пенелопу и сина Телемаха. На наговор Атине, Одисејеве заштитнице, богови ће му омогућити да се врати кући. Тако Одисеј започиње нова лутања, а доласком Феачана почиње ретроспективно приповедање о Одисејевим пустоловинама, којих нисмо били сведоци. Леополд Блум пак лута Даблином који је постао митски град, али при крају романа, када се приближава повратку тј. доласку кући, он према њему има амбивалентан однос (17. поглавље), као што ће га имати и Сара при повратку у Босну (v. Bastašić 2022: 31).

Важно нам је у том смислу друго поглавље *Уликса*, у коме Стивен Дедалус и Диси воде полемику око историје и уметности. Стивен Дедалус као професор историје негује врло специфичан однос према њој. Сматра да је историја кошмар из кога жели да се пробуди (v. Džojš 2019: 44). У *Уликсу* се то, наравно, односи на историју Енглеске и Ирске. Диси је унутар земље, он не види Ирску споља, и има поглед само из унутрашњости. Дедалус се пак враћа из Париза и зна како Европа гледа на Ирску. На тој равни перцепције ће функционисати и Сарина и Лејлина слика о Босни. Док се возе по Босни, Сара ће прокоментарисати маглу: „У унутрашњости је најгоре. Не видиш прст пред носом“ (Bastašić 2022: 85), али уколико се посматра у релацији са поменутиим поглављем из *Уликса*, ова реченица задобија сложеније значење.

Повратак у Босну, односно повратак кући, за Сару пре свега представља суочавање са Лејлом, као што и за Леополда Блума повратак кући подразумева суочавање са Моли. Роман *Ухвати зеца* је пре свега прича о Лејли, прича коју Сара као списатељица дугује пријатељици која је одувек тражила да напише нешто и о њој. Лик Лејле обликован је кроз Сарину перспективу, као што и о Моли Блум углавном говоре други јунаци. Међутим, она свој монолог добија у последњем, осамнаестом поглављу, а женска перспектива на крају дела одређена је као негација (мушке) историје, односно њена алтернатива.<sup>12</sup> Лејла, међутим, не

---

<sup>12</sup> На пример, видети рад: Callow, H. C. (1990). "Marion of the Bountiful Bosoms" : Molly Bloom and the Nightmare of History, *Twentieth Century Literature*, 36(4), 464–476.

добија свој монолог, али ће питање њене перспективе на крају романа бити креативно назначено. Однос између Сарине приче, односно ње као оне која причу обликује и Лејле као оне која је „причана“, може тако да се схвати као однос два наратива, оног доминантнијег, тј. официјелне историје и прећутане историје.

Моли Блум приказана је као вулгарна жена наглашене чулности код које се тело показује као поље сигурности. У последњем, осамнаестом поглављу, Моли добија менструацију: „О Исусе чекај да изгледа да сам добила па како да то не утиче кад ме стално буши и сврдла [...]“ (Džojš 2019: 747). Монолог приказује њен ток свести препун различитих дигресија, при чему се њено отицање изједначава са самим наративом који је без интерпункције, без прекида. Лејла је у роману та која је прва добила менструацију и она која на неки начин своју телесност шири ван граница свог тела, рецимо у сцени када баца крвави тампон кроз прозор аутомобила. Монолог Моли Блум, који је уједно и познати крај *Уликса*, завршава речима: „[...] да и срце му је тукло као лудо и да рекла сам хоћу Да.“ (Džojš 2019: 760). Управо то чувено „хоћу Да“, Лана Басташић ће цитатски трансформисати на крају романа.

Занимљиво је обратити пажњу на описе Лејлиног физичког изгледа: „Кратки шортс је прекрила ка доље како би прекрила дупе“ (Bastašić 2022: 126). Слично томе, када је угледа у етно-ресторану, након дванаест година, Сара ће помислити како је „и даље раскошна под нападним реквизитима, и даље пркосна и знојна“ (Bastašić 2022: 61), или када се пред пут у Беч буде поздрављала са мужем Дином: „Он ју је помазио по леђима, па потом по дупету“ (Bastašić 2022: 67). Лејла је приказана или кроз афирмацију женске телесности или кроз посрамљивање женске телесности. На пример, у тоалету факултета се појавио натпис: „Сазнала је варош цела / како ноге шири Лела“ (Bastašić 2022: 150). Такође, њена телесност приказана је често као сабласна или као нешто некултивисано. На пример, док се возе, Лејла вади тампон из доњег веша и баца га кроз прозор, а након тога случајно оставља траг крвавог прста по Сариним фармерицама. На тај начин се провоцира извесно животињство њене личности. Међутим, њега не треба схватити у нужно негативном смислу, као анималност, већ пре као ослобођеност од конвенционалног, друштвено-установљеног. Управо је Лејла та која купује зеца након губитка невиности, те би зец у том контексту могао да се тумачи као симбол плодности. Па чак и опис Лејлине косе потенцијално у том кључу проширује асоцијативно поље, при чему бисмо њу

могли посматрати као неухватљиву, белу зечицу. Та бела боја косе<sup>13</sup> опседаће Сару која ће се често освртати на њену белину: „Нисам могла да разазнам њену косу наспрам бјелине јастучнице“ (Bastašić 2022: 107). Или, на пример: „Бијела пунђа наврх главе, као успавана поларна животиња“ (Bastašić 2022: 119).

Када на крају романа стигну у Беч, Лејла говори Сари да ће се Армин срести са њима у Албертини. Јунакиње ће посетити музеј у ретком тренутку када су Дирерове пола миленијума старе слике доступне јавности. Путем интерсемиотичких описа препознајемо да се пред њима налазе слике „Лево крило модровране“ и „Руке које моле“, и најважније, слика „Млади зец“:



Слика 1. „Млади зец“, Албрехт Дирер, 1502.

Док она проматра слику, Лејла с њом започиње разговор и подсећа је на анегдоту из Арминовог живота, која се тиче управо ове слике – тренутка када је Армин „дирнуо Дирера“. Док Сара полако освешћује да до сусрета са Армином неће доћи, Лејла рекреира Арминов поступак, али у њеном случају изостаје било каква бурна реакција стражара. Ипак, Лејла ће истрчати из музеја, а Сара ће се упустити у разговор са једном женом – да ли је Дирер сликао мртвог или живог зеца, зашто је зец изолован у простору и шта је прозор уочљив у његовом оку.

---

<sup>13</sup> Издање романа из 2022. године на корицама управо има цртеж беле, разбарушене плетенице.



Сара ће закључити: „Не, у ствари. Нема ни простора. Извукао га је из свега и једноставно га... насликао. Нацртао је зеца“ (Bastašić 2022: 230). Посматрање овог уметничког дела, довођење у везу насликаног зеца са Армином и зецом који су јунакиње поседовале, дубоко потреса Сару:

Имала сам осјећај да пропадам кроз то малено, зечје око. [...] Послије неког времена била сам увјерена да тамо видим Лејлу. Стајала је иза окна, с друге стране, и нешто ми говорила. Не, у ствари. Није то била Лејла. Није то била ни Лела, ни Леја. То си била ти. Виђела сам тебе на оном прозору. Нешто си хтјела да ми кажеш усред нијемог акварела. Помјерала си усне. Нисам их чула, али сам их прочитала. Рекле су ми: само сам хтјела (Bastašić 2022: 231).

Роман завршава без интерпункције, али уколико се вратимо на његов почетак, наилазимо на речи: „да почнемо испочетка. Имаш некога и онда га немаш“ (Bastašić 2022: 9). Управо то би могло да буде оно Молино „хоћу Да“, само постављено у један другачији контекст. У оку Диреровог зеца Сара види своју пријатељицу, одвојену од именом креираних идентитета и огољену до есенцијалности, као што је и Дирер успео да хјузовски речено ухвати „зецост“ зеца. И баш тад долази до кључне промене у нарави. Приповедање у првом лицу уступа место приповедању у другом лицу тј. директном обраћању Лејли, чиме се остварује Лејлина жеља да Сара напише причу која ће говорити (о) њој.

#### 4. ЗАКЉУЧАК

У раду је на два парадигматична примера из савремене књижевности представљена идеја интертекстуализованости животиња. Чињеница да животиње функционишу као кључна чворишта око којих се потом различитим механизмима успостављају интертекстуалне релације према другим делима, отворила је могућност за нова читања.

Када је у питању дело *Туга је пернато створење*, као главни предлошак новонасталог текста истакла се *Врана* Теда Хјуза. У Портерову Врану је на тај начин већ уписано значење које она са собом носи долазећи из Хјузовог дела. Нова значења која се око ње изграђују су у креативно-полемичком односу са предлошком. Врана на тај начин функционише као метатекстуални глас који се надноси над текстом, а пропитивање њене сопствене субјективности уноси нову перспективу у тематизацију жаловања за губитком вољене особе. Вранина текстуална свест (из ког дела потиче и у ком делу јесте) уноси извесно животињство у текст. Последица тог животињства, а које пак настоји да се одвоји од животињства као друштвеног конструктора, грађеног у оквиру историјског,

културног и биолошког дискурса, баца ново светло на људске јунаке Портерове књиге, односно на начине структурирања њихове субјективности у оквиру књижевног дискурса.

У роману *Ухвати зеца* није присутна експлицитност која одликује Портерово дело. Међутим, зец<sup>14</sup> функционише као животиња у коју је такође већ уписано одређено значење услед релације са зецом из *Алисе у земљи чуда*. Зец није само мотив, већ је увек обликован кроз некакав други текст. Тако ће при његовом сахрањивању Сара говорити стихове Фернанда Песое симболично их приписујући ономе што би био некакав замишљени ток његових мисли. На крају романа, Дирерова слика зеца као трансвербални текст, унеће нова значења у карактеризацију јунакиње Лејле, као што ће и интертекстуална веза која се остварује са ликом Моли Блум осветлити оне особине које Лејлу чине блиску зечици која настоји да се ослободи наратива који њоме управља, који је обликује, дефинише. Зец, дакле, није конкретизован као Портерова Врана, већ на различите начине оставља „траг“ у тексту, који читалац прати.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Bastašić, L. (2022). *Uhvati zeca*. Beograd: Booka.
- Bergam Pelikani, M. (2022). Vrana kao varalica i pjesnik između biološkog optimizma i tragedije. *Vrana: iz života i pjevanja Vrane*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Gordić Petković, V. (2019). Alisa ovde i sada: savremena književnost u univerzitetskoj nastavi. *Metodički vidici*, 10(10), 59–73.
- Derrida, J. (2006). *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (2008). *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press.
- Dikinson, E. (2016). *Ja sam niko! A ti, ko si?*, prev. Šurbatović, A. Beograd: Mali vrt.
- Doležel, L. (2008). *Heterokosmika*, prev. Kalinić, S. Beograd: Službeni glasnik.
- Živanović, N. (2018). Predgovor: Ted Hjuz. *Gavranova teologija*. Beograd: Mali vrt.
- Juvan, M. (2013). *Intertekstualnost*, prev. Stojanović Pantović, B. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Карол, Л. (1971). *Алиса у земљи чуда*, прев. Семеновић, Л. Београд: БИГЗ; Просвета.

---

<sup>14</sup> Тема овог рада јесу интертекстуални потенцијали животиња, међутим, требало би истаћи запажање Владиславе Гордић Петковић, која анализирајући овај роман у контексту могућности увођења савремене књижевности у универзитетску наставу, примећује како је наратив „пун слика умрлих животиња, као означитеља насилне и неумитне, али крајње насумичне смрти којој су у рату изложени и људи“ (Gordić Petković 2019: 70).

- Krstić, P. (2008). *Filozofska životinja: zoografski nagovor na filozofiju*. Beograd: Službeni glasnik.
- Pesoa, F. (2011). *Poznati stranac: izabrane pesme*, prev. Nešković, J. Beograd: Paideia.
- Piskorski, R. (2020). *Derrida and Textual Animality: For a Zoogramatology of Literature*. London: Palgrave Macmillan.
- Porter, M. (2018). *Tuga je pernato stvorenje*, prev. Bešić, A. Beograd: Dereta.
- Hjuz, T. (2022). *Vrana: iz života i pjevanja Vrane*, prev. Bergam Pelikani, M. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Džojš, Dž. (2019). *Uliks*, prev. Paunović, Z. Beograd: Geopoetika.
- Šurbatović, A. (2016). Tumačenja. *Ja sam niko! A ti, ko si?* Beograd: Mali vrt.

Sara Ž. Matin

ANIMALS AND INTERTEXTUALITY IN MAX PORTER'S *GRIEF IS THE THING WITH FEATHERS* AND LANA BASTAŠIĆ'S *CATCH THE RABBIT*

*Summary*

In this paper an intertextual approach is being used in order to examine representations of animals in Max Porter's *Grief is the Thing with Feathers* and Lana Bastašić's *Catch the Rabbit*. The most significant intertextual connections are related to the following works: Ted Hughes's *Crow: From the Life and Songs of Crow*, Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* and Albrecht Dürer's painting *Young Hare*. The attention of our research is directed towards an attempt to go beyond the idea of interpreting animals as objects of fable, symbol or metaphor. Instead, we analyze them in a more complex way in which the nature of language closely follows the nature of animals. The main goal of the paper is to shed light on the intertextual potentials of these works as well as to provide a contribution to their new interpretations.

*Key words:* zoopoetics, intertextuality, Max Porter, Lana Bastašić



УДК: 821.163.41-31(049.32)  
doi: 10.19090/zjik.2023.269-272  
приказ

## "FIRE, WALK WITH ME"

Милош, П. Живковић. 2021. *Košmarnik*. Београд: Darma books, 164 стр.

Роман тока свести, који је обележио модерну књижевност, *Речник књижевних термина* дефинише преко две карактеристике. Прва је „схватање менталног живота као непрекинутог тока ‘тоталног искуства’“, док друга представља специфичан начин „уметничког комуницирања неартикулисаних процеса и стања свести, при чему се унутрашњем монологу даје највећа важност“. На овом трагу је и дебитантско остварење Милоша Живковић *Кошмарник*, који је књижевна критичарка Јелена Марићевић Балаћ окарактерисала као роман „тока подсвести“. Полазећи од једног од темељних мотива модернизма, фигуре оца, Живковић склапа сложену (пара)литерарну конструкцију, сачињену од цитата, алузија и колажа, уз значајан удео графичких елемената (цртежа, емотикона и типографских играрија). Овакав поступак сам по себи не представља иновацију, пошто су сви алати из ауторове кутије наслеђени из славне традиције европског романа. Тако, рецимо, коришћење визуелног као средства за укључивање читаоца у причу (најчешће путем манипулације текстом како би се морао читати на специфичан начин или како би се читање успорило) можемо повезати не само са авангардом и продором полимедијалности у књижевност, него и са традицијом барока, али и Стерновим *Тристрамом Шендијем*. Мешавина жанрова и укључивање различитих некњижевних облика, али и нађених докумената, такође има дугу традицију која сеже далеко у прошлост, при чему Живковић још једном показује своје књижевно образовање, без оклевања преузимајући и користећи сваки поступак који му помаже да изазове ефекат на читаоца.

„Одакле ми кључ?“, запитаће се читалац суочен са једва пробојним остварењем. Треба га потражити на ободима текста, где налазимо цитат из телевизијске серије *Твин Пикс*, наведен као мото романа: "Through the darkness of future past, the magician longs to see, one chance out between two worlds, fire walk with me!" У питању је песма која се у свету антологијског остварења Дејвида Линча везује за мрачни други свет, „Црну колибу“, место искушења у коме појединац мора пронаћи савршеност у себи или бити уништен. Оно је

представљено као вечно променљиво и као раскршће светова у коме не важе правила времена, простора и узрочно-последичне повезаности у оном облику у којима их ми знамо. Такав је и Кошмарник – ако прихватимо да наслов, с обзиром на семантику деривативног суфикса -ник, означава *место*. Пут до њега отвара „долазак у кућу предака [...] Зидова посивелих од кише, са тешко приметним шарамма, налик на карте из кинеског шпила“ (*sic!*), која служи као чворишни простор који тематски и мотивски повезује различите сегменте романа. Радња је, као код Линча, вођена логиком сна, која се, према речима рецензента Ивана Исаиловића, реализује „наглим резovima, незавршеним исказима, текстуалним луповима, ехо-буђењима, махнитим графичким интервенцијама и цртежима који пред нашим очима метастазирају по целом телу текста“. На овај начин, покушава се предочити не нараторово стање свести, већ – *подсвести*, која се, преко мотива куће, везује за претходеће генерације, и, превасходно, оца. Ако то прихватимо, постало би нам јасно зашто је *Кошмарник* ненаративно остварење, и зашто би се његов садржај пре могао сматрати *пресеком* нараторовог стања него његовом *елaborацијом*. Постављена под микроскоп, са свим својим опсесивним темама и мотивима, подсвест носи трагове оштећења који говоре о прошлости једног организма.

Да ли је све тако као што делује на први поглед? У свом есеју о Џојсу, руско-амерички књижевник Набоков изнео је упечатљиву критику тока свести као књижевног средства: „Ствар је у томе да је поступак тока свести стилска конвенција, јер ми очито не размишљамо непрекидно кроз речи – такође мислимо и путем слика; али, прелаз с вербалног на визуелно може бити забележен само у директном говору, ако је опис елиминисан, као што је то овде случај“. Обилним коришћењем графичких елемената, Живковић као да покушава превазићи тај проблем, исказујући свест о томе да садржај ума не чине само речи, помислићемо. Само полако! „Не смео гледати на ток свести“, каже даље Набоков, „као на природно дешавање. Он је реалност само у оној мери у којој се одражава Џојсово размишљање, ум књиге. Ова књига је нови свет који је открио Џојс. У том свету људи мисле вербално, путем речи, реченица“. Аналогно, Кошмарник можемо сматрати новим светом који је открио Живковић, у ком људи мисле, речима Исаиловића, „кракенречима, мрсним компарацијама и метафорама, као и реченицама које бојкотују интерпункцију, колебају се између два писма и губе у полисемији емотикона и вињета“. Ипак, тај свет све време остаје *фикција*, у којој важе правила ништа мање или више арбитарна од оних које је применио Џојс у свету *Уликса*. Живковић је, као несумњиви познавалац књижевности, свестан ове артифицијелности, која се јавља као хипертрофија модернистичке „замагљености

временског чиниоца и превеликог ослањања на дактилографију“. Кошмарник се, дакле, може читати као пародични коментар на модернистички роман тока свести, на вечито трагање за оцем код српских романсијера, као и на идеју да је психички живот могуће сабити између две корице.

У прилог овом читању говори и већ споменуто позивање на *Твин Пикс*. Цитирана песма значајно фигурира у наставку серије, под називом *Твин Пикс: Повратак*, снимљен двадесет и пет година након финала оригиналне серије. У *Повратку*, Дејвид Линч, режисер, поручује како повратка заправо нема, како је ескапизам *Твин Пикса* нешто што је једном постојало у времену, и не може бити враћено, а антиклиматична завршна епизода, испуњена дугим кадровима возње у мраку и стравом празнине, постаје метакоментар на спремност читаоца да верује магији екрана, да тражи смисао у мистификацији и да се до самог краја нада испуњењу својих очекивања. Сличан поступак користи и Живковић, који непрестано нуди трагове и натукнице затрпане у мору ирелевантности, како би нас навео да роман читамо са очекивањима, да покушамо да га дешифрујемо и да у њему нађемо смисао. Ово се манифестује на свим нивоима текста, од коришћења бројних емотикона који су семантички испражњени и постоје само као провокација читаоца (а слично томе функционишу и поигравања типографијом – прецртавања текста, промена фонта, мешање ћирилице и латинице), преко понављајућих мотива који асоцирају банално схватање психоанализе, до убацивања изолованих наративних сегмената чији привидни значај не бива реализован у целини текста. *Кошмарник* је, у таквом читању, метаостварење које представља логичан завршетак еволуције романа од свезнајућег приповедача до уплива психологизације и све веће опсесије приказивањем психичког живота појединца. У том смислу, Живковићу треба одати признање за амбициозну и провокативну идеју.

*Кошмарник* претходника (и савременика) налази у делу Од Владимира Вукомановића Растегорца, објављеном 2018. године, које доноси деконструкцију жанра универзитетског романа. Иако слична по коришћеним књижевним и ванкњижевним средствима, ова два романа остављају другачији утисак, за шта је одговорна разлика у употреби хумора. Вукомановић Растегорац негује традицију апсурда и нонсенса, делом утемељеног и у академском бављењу дечијом књижевношћу, док с друге стране Живковић бира да обликује своје дело као тешку и замршену творевину која претендује на озбиљност, уклањајући хумор из првог плана. На тај начин, читалац добија додатни подстицај да се упусти у заводљиву игру интерпретације и потраге за смислом, што вероватно не би било случај да је аутор био отворенији у погледу пародичне природе сопственог дела.

Након читања *Кошмарника*, тешко је не осетити се превареним, али то јесте део ауторове намере. Док је *Од* изнимно забаван на микроплану, Живковићев хумор проистиче управо из поигравања са читаоцем, које би се могло сматрати суровим да не почива на прећутном договору са писцем. Захваљујући оваквој, али и другим храбрим одлукама које рачунају на публику сензибилитета блиског ауторовом, *Кошмарник* представља једно од занимљивијих и смелијих остварења наше савремене романескне продукције, и као таквом без сумње му треба посветити пажњу.

Милош Д. Михаиловић  
Филозофски факултет у Новом Саду  
m.m.zeon@gmail.com



UNIVERZITET U NOVOM SADU  
FILOZOFSKI FAKULTET  
Dr Zorana Đinđića 2  
21000 Novi Sad  
Tel: +381214853900  
www.ff.uns.ac.rs

*Štampa*  
Sajnos, Novi Sad

*Tiraž*  
100

*Priprema za štampu i dizajn korica*  
Igor Lekić

---

CIP – Каталогизacija u publikaciji  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

**ZBORNİK za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu**  
[Elektronski izvor] / glavni i odgovorni urednik Tamara Valčić Bulić. – Elektronski  
časopis. - 2011, br. 1.-.-Novi Sad : Filozofski fakultet, 2011-

Način pristupa (URL): <http://epub.ff.uns.ac.rs/index.php/zjik>. - Godišnje. - Nasl. sa nasl.  
ekrana. - Opis izvora dana 11. 06. 2012.

ISSN 2217-8546 = Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u  
Novom Sadu (Online)

80+82(082)

---

COBISS.SR-ID 191558412