



АНДРИЋЕВ
ИНСТИТУТ



ЛИК

Часопис за литературу, језик и културу
Излази два пута годишње.

Главни уредник

проф. др Александра Вранеш, Универзитет у
Београду, Филолошки факултет, Србија

Уређивачки одбор

проф. др Марина Ремњова, Универзитет
Ломоносов, Филолошки факултет, Русија

проф. др Ала Шешкен, Универзитет
Ломоносов, Филолошки факултет, Русија

академик Слободан Грубачић, Српска
академија наука у уметности, Србија

проф. др Милош Ковачевић, Универзитет у
Источно Сарајеву, Филозофски факултет
Пале, Република Српска

проф. др Љиљана Марковић, Универзитет у
Београду, Филолошки факултет, Србија

проф. др Сања Мацура, Универзитет у Бањој
Луци, Филолошки факултет, Република
Српска

проф. др Валентина Питулић, Универзитет у
Приштини, Филозофски факултет Косовска
Митровица, Србија

проф. др Људмила Ивановна Ручина, Државни
Универзитет у Нижњем Новгороду, Русија

проф. др Лариса Игоревна Жуковскаја, Државни
Универзитет у Нижњем Новгороду, Русија

проф. др Роберто Вералди, Универзитет
Габријел Д'Анунцио у Пескари, Италија

Мухарем Баздуљ

мр Гордана Станчић, Андрићев институт,
Република Српска

Секретар Одбора

мр Гордана Станчић, Андрићев институт,
Република Српска

Сарадници

Зорица Ивковић Савић, Универзитет у
Београду, Филолошки факултет, Србија

Жељка Остојић, Андрићев институт,
Република Српска

Рецензенти

проф. др Верика Копривица

проф. др Александар Јерков

проф. др Бојан Ђорђевић

мр Марина Обижајева

доц. др Гордана Ђоковић

доц. др Драгана Грујић

проф. др Љиљана Бајић

проф. др Татјана Самарџија Грек

др Бојан Јовић

ЛИК

Journal for Literature, Language and Culture
Published biannually.

Editor in Chief

Prof. Aleksandra Vraneš, PhD, University of
Belgrade, Faculty of Philology, Serbia

Editorial Board

Prof. Marina L. Remnova, PhD, Lomonosov
Moscow State University, Russia

Prof. Ala Šešken, PhD, Lomonosov Moscow
State University, Russia

Prof. Slobodan Grubačić, PhD, Serbian Academy
of Sciences and Arts, Serbia

Prof. Miloš Kovačević, PhD, University of East
Sarajevo, Faculty of Philosophy Pale, Republic
of Srpska

Prof. Ljiljana Marković, PhD, University of
Belgrade, Faculty of Philology, Serbia

Prof. Sanja Macura, PhD, University of Banja
Luka, Faculty of Philology,
Republic of Srpska

Prof. Valentina Pitičić, PhD, University of
Pristina, Faculty of Philosophy Kosovska
Mitrovica, Serbia

Prof. Ludmila Ivanova Ručina, PhD,
State University of Nizhni Novgorod, Russia

Prof. Larisa Igorevna Zukovskaja, PhD,
State University of Nizhni Novgorod, Russia

Roberto Veraldi, Università degli Studi "G.
d'Annunzio" Chieti - Pescara

Muharem Bazdulj

Gordana Stančić, MA, The Andrić Institute,
Republic of Srpska

Secretary of the Board

Gordana Stančić, MA, The Andrić Institute,
Republic of Srpska

Contributors

Zorica Ivković Savić, University of Belgrade,
Faculty of Philology, Serbia

Željka Ostojić, The Andrić Institute,
Republic of Srpska

Reviewers

Prof. Verica Koprivica, PhD

Prof. Aleksandar Jerkov, PhD

Prof. Bojan Đorđević, PhD

mr Marina Obizhaeva

doc. Gordana Đoković, PhD

doc. Dragana Grujić, PhD

Prof. Ljiljana Bajić, PhD

Prof. Tatjana Samardžija Grek, PhD

Dr. Bojan Jović

ISSN 2303-8640
УДК 82

ЛИК

Година IV
Број 6

Андрићград, 2018

САДРЖАЈ / CONTENT

Уводно слово / Introductory letter

ЛИТЕРАТУРА / LITERATURE

- Бојан Ђорђевић*: Иво Андрић у Савету академија
Федеративне Народне Републике Југославије 11
- Светлана Шеајновић*: Црњански на италијанском
фронту у Великом рату..... 23
- Фаја Ејановић*: Скупов тезоро у соби Рајке Радаковић
(Дефеминизација лика Госпођице као Андрићев
поетички поступак грађења жене-тврдице) 37
- Бојана Сабо*: Л. Толстој у емигрантском часопису
Руски архив (1928–1937)..... 53
- Јована Вулић*: Време и вечност у приповеци
„Пут ка семену“ Алеха Карпентјера..... 63

ЈЕЗИК / LANGUAGE

- Весна Половина*: Језичка наративна и аргументативна обележја
у тексту „Јазавац пред судом“ П. Кочића..... 85
- Ивана Јовановић*: Неколике напомене о језичкој
и стилској вредности презента..... 99

КУЛТУРА / CULTURE

- Гордана Сјанчић*: Културна манифестација
„Липарске вечери – Ђурини дани“ – традиција
дуга више од пола века 115
- Зорана Ђукић*: Историјске и митолошке представе
о вампирима у контексту популарне културе 133
- Упутство за ауторе..... 151

УВОДНО СЛОВО

Одјељење за књижевност Андрићевог института покренуло је 2015. године научну периодичну публикацију *ЛИК*, у нади да ће бити лице савремених теоретских, историјских и примењених истраживања о књижевности, језику и култури.

Жеља нам је да часопис пружа панорамски поглед на књижевне и културне појаве код различитих народа, да мозаиком представљених култура потврди сопствену друштвену неопходност и изгради идентитет, да из супарништва традиције и савремене културе формира свој лик.

Родољубив у најбољем смислу речи, љубави према роду, према човеку и хуманости као највишој вредности, часопис ће неговати мултикултуралност, интердисциплинарност и мултилингвалност. У том смислу часопис отвара своје странице ауторима из земље и иностранства, у рубрикама: *Литература*, *Језик*, *Култура* и *Прикази*.

Уредник

INTRODUCTORY LETTER

The Department of Literature of the Andrić Institute initiated 2015. the scientific periodical publication *LIK*, in the hope that it will represent the face of modern theoretical, historical and applied research on literature, language and culture.

We wanted the journal to offer a panoramic view of the literary and cultural phenomena in different nations, confirm its own social necessity and build its identity through a mosaic of represented cultures, as well as form its character from the rivalry of tradition and modern culture.

Patriotic in the best sense of the word, implying love for its own people, for man and the humaneness as the highest value, the journal will nurture multiculturality, interdisciplinarity and multilinguality. In this sense, the journal opens its pages to authors from the country and abroad in sections: *Literature*, *Language*, *Culture* and *Reviews*.

Editor

ЛИТЕРАТУРА
/
LITERATURE

ИВО АНДРИЋ У САВЕТУ АКАДЕМИЈА ФЕДЕРАТИВНЕ НАРОДНЕ РЕПУБЛИКЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ

У раду се анализира деловање Ива Андрића у Савету академија Федеративне Народне Републике Југославије, од 1948. до 1959. године. Указује се на теме које су заокупљале његову пажњу и на његове ставове о раду самога Савета академија, о сталешком положају академика, односу науке и уметности у југословенским академијама, као и о другим питањима, попут језика, друштвене одговорности интелектуалаца, и слично.

Кључне речи: Иво Андрић, Савет академија, академици, наука, култура, уметност, сарадња.

У годинама непосредно после Другог светског рата, у раном периоду социјалистичке Југославије, са централистичким тенденцијама, југословенски политички врх, тачније онај његов део задужен за просвету и културу, показивао је жељу за стварањем централних југословенских институција културе и науке. Неке од тих институција – попут Југословенског драмског позоришта или Архива Југославије – успешно су радиле, а делују и данас у измењеним условима. Но, друге се нису одржале и гасиле су се пре или касније, не успевши да надживе државу у којој су настале. Тако се, рецимо, Државна централна библиотека, основана још 1945. године, тихо угасила после само пет година, а да, право говорећи, није озбиљно ни отпочела да функционише, нити да оствари ниједан од задатака који су јој били намењени.¹

* nalesko1965@gmail.com

1 Видети: Бојан Ђорђевић, „Државна централна библиотека Југославије: један неуспео подухват“, Библиотекар, 2017, LIX, 2, 91-100.

У таквој атмосфери јавила се и идеја о обједињавању рада трију постојећих академија наука – Југославенске академије знаности и умјетности, Српске академије наука и Академије знаности ин уметности Словеније. Тако је створен Југословенски академски савет, који ће нешто касије добити назив Савет академија Федеративне Народне Републике Југославије (доцније Социјалистичке Федеративне Републике Југославије), у коме ће више од деценије значајну улогу играти Иво Андрић. Да је у почетку доминирала идеја да овај Савет заправо буде нуклеус будуће заједничке југословенске академије сведочи дискусија на првом скупу Савета, одржаном 17. и 18. новембра 1948. године у Београду (пре тога одржан је, 10. и 11. јануара 1948. године, састанак представника трију академија наука у Загребу, на коме је Југословенски академски савет званично формиран).² Већ на том првом скупу, већина делегата изразила је противљење стварању државне централне академије, упркос изричитом ставу представника државе, Родољуба Чолаковића, да „Савет треба да буде језгро будуће Савезне академије наука“. Овај став подржао је само Иво Андрић, истичући да аутономија постојећих академија додуше не сме бити доведена у питање, али стајући на становиште да јединствена држава мора да има своју академију: „Не иде се за неким механичким уједињавањем свега тога; иде се за тим да се од те три академије створи нешто четврто, што би било нама свима заједничко. Не можемо негирати да постоје државне академије, али постоји и ФНРЈ, која је једна велика животна и политичка реалност, којој би требало да послужимо“.³ Андрићево југословенство било је, очигледно, пресудно за овакво залагање. Као што се у то време здушно залагао за јачање улоге Савеза књижевника Југославије у односу на републичке књижевне организације, тако је поступао и у случају међуакадемијских релација. Но,

2 Архив Југославије /даље: АЈ/ 55-1-1 (10. и 11. јануар 1948). У име САН делегати су били Александар Белић, Војислав Мишковић, Петар Колендић, Павле Савић и Петар Јовановић, у име АЗУС Леонид Питамец, Јован Хаџи и Милко Кос, а у име ЈАЗУ Андрија Штампар, Мирослав Крлежа, Бранимир Гушић, Марко Костренчић и Вале Воук.

3 АЈ 55-2-14 (17. и 18. новембар 1948).

словеначки и хрватски, али и већина српских представника у Савету академија, били су, међутим, против тога да Савет академија прерасте у савезну академију, истичући да треба да има само посредничку и надзорну улогу. И заиста се од идеје о стварању савезне академије одустало, умногоме и због отпочелог процеса децентрализације, изазваног Резолуцијом Информбироа и сукобом са СССР. Занимљиво је да је – према сведочењу Синише Станковића на једном скупу Савета академија одржаном 1953. године – идеја да се формира савезна академија наука била записана и у резолуцији историјског Петог конгреса КПЈ, али „развитак нашег живота није могао бити упућен на то да се створи на силу једно централно научно тело које би на себе примило улогу и функцију једне савезне академије“.⁴ Ипак, Иво Андрић се доследно залагао за јачање надлежности Савета академија. Када су, због рационалности и уштеде средстава, а и због децентрализације, стали да се гасе поједини институти широм земље, Андрић је указивао на опасност да се тиме прекину већ отпочети научни и културни послови, и залагао се да се они пребаце у надлежност Савета академија, који би те задатке, потом, поверио другим установама.⁵

Из ових разлога, делатност Савета академија никада није била до краја дефинисана. Најопштије – а уједно и најнеухватљивије – било је одређење ове институције као „саветодавног тела које координира рад трију академија“.⁶ Ово одређење с једне стране није на прави начин одсликавало ингеренције које је Савет имао. Рецимо, Савет је искључиво располагао новцем који је за научни рад додељивала Федерација и распоређивао га националним академијама наука. Расправе о финансијским питањима биле су врло жустре, јер се радило о знатним средствима, док су републички буџети Србије, Хрватске и Словеније опредељивали врло мало новца за рад својих академија. Андрић је, када је о новцу био реч, имао врло рационалан, изразито прагматичан приступ. Истицао је да се Савет академија не може

4 АЈ 55-5-28 (20. и 21. фебруар 1953).

5 АЈ 55-5-27 (19. и 20. децембар 1952).

6 АЈ 55-4-23 (29. и 30. октобар 1951).

бавити само историјским и теоријским промишљањима (која су, заправо, била предмет рада појединачних академија), већ да својим научним и стручним капацитетом мора помоћи решавању горућих државних проблема важних за опстанак и развој земље, „поготово у овом тренутку“ (мислећи, наравно, на сукоб са Информбироом и изолацију):

Мислим да би могло допринети објашњењу ствари ако кажем још и ово. Историски или етнографски споменици, и они несумњиво да су предмет бриге Савета и да треба да им приступимо. Али има предмета који су хитнији и нови, а који скоро нису ни рађени. На пример питања исхране, огрева и одела, која нам се намећу као врло важна у вези са политичко-културним развијањем. Несумњиво да ће требати повезати изоловане раднике на овим питањима, координирати акције, итд. Само толико, да би и то морало бити предмет интересовања Савета и једна конкретна услуга држави и друштву.⁷

Но, Андрић је исто такав – скроман, рационалан и штедљив – био и када су у питању били хонорари за чланове Савета академија. Наиме, на предлог да се, због повећања пореза, повећају и хонорари члановима Савета, Андрић се оштро успротивио, истичући да тај захтев „изазива мучан утисак“ и да се на тај начин „изиграва држава“, што је, по његовом мишљењу, било недопустиво. Занимљиво је да је Андрића одлучно подржао Мирослав Крлежа, који је, полемишући са Јосипом Видмаром, директно тврдио да је Андрић у праву, а да „неки чланови овога Савета имају пиљарску психологију“. Савет је, на крају, стао на Андрићево и Крлежино становиште, а Видмар је остао усамљен.⁸

Други пут, пак, Андрић се чудио што се исплаћују дневнице члановима Савета академија чак и онда када се састанци Савета одржавају у њиховом граду.⁹ У складу са тим, кад год се седница Савета одржавала у Београду, Андрић се одрицао дневнице.

У том смислу, Андрић је позивао и на много рационалнији приступ организовању разних научних конгреса у Југославији. Иако је и на тај начин земља полако излазила

7 АЈ 55-2-14 (17. и 18. новембар 1948).

8 АЈ 55-8-43 (4. јануар 1958).

9 АЈ 55-5-30 (27. новембар 1953).

из изолације и настојала да ухвати прикључак пре свега са Западом (што је, наравно, имало за последицу и одређен степен демократизације у науци и култури), упозоравао је Андрић на олако трошење новца на организацију разних конгреса, а без контроле и одобрења Савета академија:

Наши људи сазивају веће или мање састанке у нашој земљи по једној линији која је неразумљива. Не ради се само о питању девиза. Када читате извештаје са разних међународних конгреса, сваки час видите како је неки наш делегат предложио да се идући конгрес одржи у Југославији. А један конгрес, таман и најскромнији, кошта око 10 милиона динара.¹⁰

Примећивао је да се ови скупови „стихијски рађају, приређују их саме установе“, а требало би да буду искључиво у надлежности Савета академија.¹¹ Осим тога, Андрић се противио да се научници и уметници из иностранства доводе у Југославију тако што им се плаћају сви трошкови боравка. Сматрао је да је то не само финансијско оптерећење, већ и нека врста понижења, јер „странци стичу утисак да смо тако изоловани да треба по сваку цену да нам неко долази“.¹²

Кад је о академијској сарадњи са иностранством реч, управо је Андрић у Савету академија био за то задужен. Био је од стране Савета овлашћен да припреми „реферат о регулисању питања одашиљања наших делегата у иностранство.“¹³ То је било нарочито осетљиво питање, пошто су многи академици свих трију академија били још увек перципирани ако не као „народни непријатељи“, а оно као „непоуздани“. Залагао се – и у томе имао свесрдну Крлежину подршку – да Савет има апсолутно коначну реч у одлуци ко може путовати у иностранство, а да појединачне академије само шаљу предлоге. Слагао се Андрић и са Крлежиним примедбама

10 АЈ 55-6-33 (30. октобар 1954).

11 АЈ 55-3-21 (23. и 24. фебруар 1951).

12 АЈ 55-3-20 (19. и 20. јануар 1950). Крлежа је, одбијајући оптужбе на свој и Андрићев рачун, да су „нетолерантни и затворени у своје зидове“, истицао да је „опћи ниво свих наших тзв. интелектуалних скупова управо мизеран“. АЈ 55-3-21 (23. и 24. фебруар 1951).

13 АЈ 55-2-14 (17. и 18. новембар 1948).

на понашање југословенских научника у иностранству,¹⁴ те протествовао када би неко ко није стручњак за одређену област ишао на конгрес. Конкретно је замерао што је на византолошки конгрес Југославенска академија знаности и умјетности послала сликара Крсту Хегедушића.¹⁵ Такође је упозоравао на непропорционалан однос природних и хуманистичких наука, односно на то да, када су у питању одласци на семинаре и конгресе у иностранство, академије фаворизују природне науке.¹⁶ Зато је Андрић – чини се с правом – сматрао „да су данас студијски боравци у иностранству много потребнији научницима од конгреса“.¹⁷

Посебно оштар и непомирљив Андрић је био у залагању да академије коначно постану, поред научних, и у правом смислу те речи уметничке. Број уметника (књижевника, ликовних уметника, музичких уметника) био је у тим годинама после Другог светског рата стварно занемарљив. А и када су примани у неку од академија, отпор је био страховит (најбољи пример за то је пријем Бранислава Нушића у тадашњу Српску краљевску академију). У свом залагању за бољи третман уметника, Андрић је имао здружну Крлежину подршку. Као једина два књижевника међу члановима Савета академије, они су наступали са свешћу о потреби рушења академске конзервативности, оштро се борећи за сопствени еснаф. Андрић је инсистирао да републичке академије „широм отворе врата уметницима“, и тако, како је Крлежа истицао, „оправдају своје називе“. Но, једна од тих академија није, што се назива тиче, имала шта да оправда, и Андрић је стално указивао на то да једино српска академија у свом имену нема одређење уметности. Андрић је, уопште, посебно критичан био према својој академији наука, па је са

14 Указивао је, наиме, Крлежа „да неки одлазе са својим женама и троше велике своте новца, да ступају у везу са емигрантским групама и делују у извесном смислу негативно, да држе предавања која у аудиторijуму изазивају веселост – све то значи с једне стране бламажу, а с друге стране негативну политичку пропаганду“. АЈ 55-3-19 (27. и 28. новембар 1950).

15 АЈ 55-3-20 (19. и 20. јануар 1951).

16 АЈ 55-7-40 (7. и 8. јун 1957).

17 АЈ 55-4-26 (27. и 28. јун 1952).

горчином указивао како „у Српској академији наука књижевност има један мало полуполегалитиман статус; она је на леву руку ту прикључена“. ¹⁸ Овим је потврђена Андрићева опаска изречена више од три године раније: „Налазим да ћемо још дуго времена остати ограничени само на науку“. ¹⁹

С друге стране, како су године пролазиле, а у уметности се, а напослед књижевности – у светлу опште демократизације друштва – почеле испољавати модернистичке тенденције, Андрић је наступао са прилично конзервативних становишта. Више пута је и у дискусијама на седницама Савета академија указивао на то да Савет мора да реагује бар својим мишљењем када су у питању нове уметничке тенденције, налазећи да „уметничка делатност у земљи је анархична“. ²⁰ Ово је изречено 1954. године, дакле у време када је јачао модернизам у књижевности и ликовној уметности и када се, рецимо, увелико припремало покретање модернистичког часописа, који ће изаћи већ почетком 1955. године. Биће то *Дело*.

А кад је о науци реч, и ту је Андрић имао понешто да каже, али је долазио у сукоб са научним радницима у Савету академија. Као књижевник, и човек опште културе, имао је примедбе на, како је говорио, „сувише уситњен“ рад на науци. Залагао се за широке и обухватне студије, за синтетичке радове и велика, сводна истраживања. Истицао је да Савет академија, „и морално и финансијски“, треба да охрабрује „велике синтезе на живе теме – да не потрошимо наш углед и нашу енергију на све и свашта“. Ту му је оштро и бескомпромисно реплицирао Александар Белић, истичући да „сви ти наизглед ситни радови доприносе стварању слике о нашој прошлости“, а онда прилично иронично упитао Андрића откуд њему сва она знања о прошлости која је уткао у своје романе. ²¹

СТИЦАЈЕМ ОКОЛНОСТИ, ИВО АНДРИЋ ЈЕ ПРЕДСЕДАВАО БУРНИМ САСТАНКОМ САВЕТА АКАДЕМИЈА ОДРЖАНОМ 19. И 20. ДЕЦЕМБРА 1952. ГОДИНЕ У ЗАГРЕБУ. НА ОВОМ САСТАНКУ ПОКРЕНУЛО

18 АЈ 55-3-20 (19. јануар 1952).

19 АЈ 55-2-14 (17. новембар 1948).

20 АЈ 55-6-33 (30. октобар 1954).

21 Полемику видети у: АЈ 55-6-34 (18. и 19. март 1955).

се, а поводом припреме за штампу Билтена Савета академија, питање о називу Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу. Година је то када су почели да дувају неки нови ветрови у науци и култури. Крлежа је већ одржао знаменити реферат на Конгресу Савеза књижевника Југославије, а дестаљинизација је већ добро одмакла. У том светлу, а још увек у нади да ће Савет академија прерасти у једну централну, југословенску академију, делегати Српске академије наука, а посебно Александар Белић и Иво Андрић, zaloжили су се да се Југославенској академији у Загребу име промени у Хрватска академија знаности и умјетности. Овај смео – и судећи према реакцијама делегата саме ЈАЗУ изненађујући – предлог наишао је на отпор. Све је почело са Крлежиним протестом што је Синиша Станковић у Билтену Савета академија у француском преводу ЈАЗУ назвао *Academie Croate nomée „Yougoslave“* (Хрватска академија звана „Југословенска“). Делегати САН били су одлучни у ставу да ЈАЗУ никако, осим по називу, „не може бити југословенска академија, јер није надлежна за целу територију Југославије“. На то је реплицирао Крлежа:

У оном тренутку када је ова академија у Загребу била југославенска, онда још ни једне суверене балканске државе није било. Турци су били на обали Саве. Ако ми тај факат износимо пред иностранство, онда ми не можемо оно „Yougoslave“ да стављамо под наводнике. То изгледа као да се ставља у питање југославенство ове Академије, а то се не смије, јер она од свога југославенства никада није хтјела да одступа.

Крлежа је чак натукнуо да стављање имена „југословенска“ под наводнике може да се схвати као иронија. У целој овој полемици, Андрић се, као председавајући, држао доста повучено, позивајући да се о свему разложно промисли, те да се најпре разговара о именовању у Билтену, а „о оном другом не вреди дискутовати“. Иако је, дакле, и сам био на становишту да се ЈАЗУ додели назив Хрватске академије, био је свестан – и то је у једном тренутку нагласио – да је то, пре свега, политичко питање, које је уз то оптерећено и хипотеком из блиске прошлости. Он је подсетио да је име

ЈАЗУ промењено у Независној држави Хрватској и упозорио: „Да је овако штампано, Савет академија би био политички нападнут“. Крлежа, међутим, није одустајао, тврдећи да је ЈАЗУ „дакако хрватска“, али да је у оно време када је основана била заправо југословенска, јер остали јужнословенски народи нису имали својих академија, а имала је, и има, у своме чланству и Србе и Бугаре. Видело се, заправо, да Крлежа не жели да се ЈАЗУ оспори „право идејне зачетнице југославенства“, што је Андрић подржао, али ипак наглашавајући да ће странцима бити јасније ако се у Билтену на француском језику ЈАЗУ назове хрватском академијом, без онога „југословенска“ под наводницима. Као што је познато, све до распада земље име ЈАЗУ остаће непромењено.²²

У низу других иступања Андрића као члана Савета академија ФНРЈ, може бити занимљиво оно које се тицало тзв. језичке политике, а пре свега термилошких питања. Наиме, један од задатака Савета академија било је усклађивање стручних термина за одређене области, ради уједначавања научне терминологије. Андрић се, као и у другим стварима, залагао да се иде ка потпуном уједначавању, без обзира на дотадашње важеће појмове. Истицао је, притом, да је међусобни утицај српских и хрватских језичких идиома, па чак и словеначког и српскохрватског језика, у одређеним струкама неминован, и да га треба прихватати. Како је ово вредно сведочанство о Андрићевим размишљањима о језику, вреди његову дискусију навести у целини:

Постоје заједничке ствари о којима не треба само да измењујемо своје мисли, него и да сам посао заједнички вршимо. На пример, измена језика. У Београду се, на пример, сада води акција за исправљање језика, термина, парола и свега онога што не спада у наш језик и где има много чудовишних ствари.²³ Разумљиво је, ту је мало тешко повући линију између српског и хрватског језика. Овде се предвиђа извесна терминологија, предвиђено је суделовање Армије у

22 Сви наводи према: АЈ 55-5-27 (19. и 20. децембар 1952).

23 Радило се, заправо, о акцији која је била иницирана раскидом са СССР-ом. Ишло се на то да се политичка и стручна терминологија ослободи русизама и совјетских термина.

том раду, а тешко је тај рад замислити не само без суделовања Хрвата, него и Словенаца. На пример, у питању спорта ми смо узели словенску /словеначку; прим. Б. Ђ./ номенклатуру. Нисмо нити приметили када је до тога дошло. Пре тридесетак година нико није знао шта је то смук и смучке, али данас нико код нас не каже скијање, већ смо узели словенске речи. Затим, на пример, реч пршић, итд. То је наједанпут дошло само по себи. Тиме хоћу само да кажем да има ту ствари на које морамо обратити пажњу већ сада. Јер, ми не можемо направити терминологију, на пример, поморских назива, кад има и Словенаца, и Срба, и Хрвата на мору. Уосталом, доћи ће они и из Суботице и Панчева да буду морнари.²⁴

Иво Андрић био је један од најагилнијих и најактивнијих чланова Савета академија, и као да је највише радио на томе да тај Савет задржи, па и прошири своје ингеренције. И овим деловањем потврђивао је своје југословенско политичко биће и своје схватање о потреби научног и културног јединства. Како је време одмицало, међутим, Савету академија све више су одузимане одређене надлежности, и он је од регулативног и контролног тела постајао координационо, а потом тек саветодавно тело. Растакање Савета академија тешко је падало Андрићу. Све време је, рецимо, покушавао да се надлежности Савета академија прошире и на разне институте и друге научне установе у земљи,²⁵ али у томе није имао успеха. Но, док су други делегати који су од почетка били укључени у рад Савета постепено напуштали ту организацију (Крлежа крајем 1956. године), Андрић је још увек истрајавао у својим замислима, али углавном безуспешно. Савет академија дошао је у посебно незгодну ситуацију када је почетком 1958. године формиран Савезни савет за науку. Но, када су, одмах затим, формирани и републички савети за науку, Андрић је увидео процес разједињења у науци и искрено се тога плашио. Због тога је мислио да Савет академија треба да остане, макар као кохезиони фактор:

24 АЈ 55-2-16 (28. и 29. март 1949).

25 АЈ 55-5-29 (4. и 5. јун 1953).

Ако се Савет угаси, постоји онда опасност да три академије оду свака на своју страну, а то не одговара ни нашој стварности ни општим тенденцијама целокупног државног живота.²⁶

Међутим, пред Андрићевим очима рушило се заједништво, а академије преузимале дотад заједничке послове. Тако је заједнички рад на проучавању ономастике и топономастике, који је био у надлежности Савета академија, а који је отпочео Александар Белић, преузела ЈАЗУ, уз образложење Марка Костренчића да „ми имамо сва три дијалекта, па би ЈАЗУ све то могла повезати“.²⁷

Па иако је понекад готово пркосно поручивао да је „важно да овај Савет постоји, а шта ће он радити – то је друга ствар“,²⁸ Андрић је ипак могао само резигнирано да закључи:

Овај наш Савет је сада у једном прелазном стадијуму... Ми данас немамо више ни праве канцеларије. Ово је, уопште, једна установа у ликвидацији.²⁹

Изгубивши, најзад, и сам вољу да се бори, као једини преостали члан Савета од оних који су га утемељили, Андрић је последњи пут председавао састанком Савета академија 22. децембра 1959. године у Београду, а одмах затим се и сам повукао. Савет академија наставио је да делује све до 1971. године, али као све мање важна и све мање уважавана међу-академијска организација. Андрићева страховања су се обистинила. Ипак, његово деловање у Савету академија ФНРЈ, које је потрајало више од деценије, још је једно сведочанство о његовом несебичном и активном друштвеном ангажману у социјалистичкој Југославији.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Архив Југославије, Фонд Савета академија наука и уметности ФНРЈ (СФРЈ)

26 АЈ 55-8-44 (5. јул 1958).

27 АЈ 55-8-44 (5. јул 1958).

28 АЈ 55-8-46 (22. децембар 1959).

29 АЈ 55-8-45 (17. фебруар 1959).

Bojan Đorđević

IVO ANDRIĆ IN THE COUNCIL OF ACADEMIES OF
THE FEDERATIVE NATIONAL REPUBLIC OF
YUGOSLAVIA

Resume

In the years immediately after the Second World War, in the early period of socialist Yugoslavia, with centralist tendencies, the Yugoslav political top, specifically its part in education and culture, showed a desire to create central Yugoslav institutions of culture and science. In such an atmosphere, the idea of unifying the work of the three existing academies of science – the Yugoslav Academy of Science and Arts, the Serbian Academy of Sciences and the Academy of Sciences and Arts of Slovenia appeared. Thus, the Yugoslav Academic Council was created, which will be later known as the Council of Academies of the Federal People's Republic of Yugoslavia (later the Socialist Federal Republic of Yugoslavia), in which Ivo Andrić will play an important role over a decade. The paper deals with his work in the Council of academies and on the attitudes he has advocated.

ЦРЊАНСКИ НА ИТАЛИЈАНСКОМ ФРОНТУ У ВЕЛИКОМ РАТУ¹

У раду се анализира парадоксална улога Милоша Црњанског у Великом рату када грешком Врховне команде из Беча стиже у пролеће 1918. године на италијански фронт на реку Таљаменте и место Сан Вито. Тај „ратни излет“ у Италију оставио је трага на песника и песму „Прича“, али се указује и на контекст везе Милоша Црњанског са италијанским језиком, културом и савременом књижевношћу. У тексту се указује на порекло песама везаних за Венецију, Сан Вито, предратни боравак у Ријеци на Експортној академији и долазак Црњанског у Италију после Великог рата када ће пронаћи мир у Тоскани и наслеђу ренесансе.

Кључне речи: рат, Италија, поезија, парадокс, идентитет.

Милош Црњански је песник и прозни писац српске авангарде који је стицајем животних околности Велики рат провео на страни аустријске војске као Србин из Чонграда. Парадоксална позиција овог уметника је једна од бројних позиција Срба који су се нашли на аустријској територији приликом мобилизације. Црњански је рођен у угарском делу монархије, али ништа га није спасило војне обавезе која га је одвела у параноичну позицију гледајући са друге стране припаднике словенских народа. Мада је Црњански студирао историју уметности у Бечу на почетку Великог рата ништа

* svetlana.seatovic@gmail.com

1 Текст је резултат рада на пројекту *Смена њојичких парадиџми у српској књижевности 20. века-национални и европски контексти* (178016) у Институту за књижевност и уметност, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

није променило његов положај. Пролазећи различите војне положаје у току Великог рата Црњански стицајем околности долази 1918. године у пролеће на италијански фронт. За овог младог песника и војника то је посебно искуство које ће бити везано са предратним искуством боравка у Ријеци на Експортној академији где је долазио у контакт са италијанским становништвом и италијанским писцима савременицима, али и романтичарском поезијом Ђакома Леопардија. После Великог рата 1921. Црњански ће из Француске долазити у Италију, а најдуже ће боравити у Тоскани где ће тражити мир и спокој за све ратне трауме и дане проведене у бесмисленим лутањима. Тако ће између предратног боравка у Ријеци и послератног у Тоскани остати епизода ратног доласка на фронт на реци Сочи. Милош Црњански као студент долази по ратном распореду Врховне команде на Сочи у Сан Вито на реку Таљаменте у пролеће 1918. године. Специјалним официрским возом Црњански стиже из Пеште у Италију. Аустријским трупама у северном делу Италије командује парадоксално српски генерал Светозар Боројевић. Генерал Боројевић² је добио и чин фелдмаршала, а у историји је назван „Лавом са Соче“ јер се изузетно истакао у стратегији и борбама на италијанском фронту. Парадокси су били пред Црњанским, а управо генерал Боројевић неће наћи место у новој Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца. Милош Црњански проводи неколико дана у Удинама, Сан Виту грешком Централне Команде у Бечу. Сведочанство о том боравку и трагу који је оставио на књижевно дело налазимо у песми „Прича“ (Сан Вито, 1918) и „Мрамор у врту“, а посебно у коментарима у збирци *Ишака* (1919) и *Ишака и коменџари* (1958) у којима се открива потпуно расуло аустријске војске. Кроз коментаре Милоша Црњанског Италија и предели у северној Италији за Црњанског су

2 Видети сајт на италијанском језику посвећен Великом рату и аустроугарским генералима на италијанском фронту, енциклопедију Британика и Српско национално вијеће о знаменитим Србима у Хрватској: <http://www.itinerarigrandeguerra.it/code/29071/Svetozar-Borojevic-von-Bojna>
<https://www.britannica.com/biography/Svetozar-Borojevic-von-Bojna>
<https://snv.hr/znameniti-srbi-u-hrvatskoj/svetozar-borojevic>

нестварни догађаји, парадоксални и контроверзни. Боравак овог младог песника на кога ће Италија оставити један од најјачих културолошких и цивилизацијских утисака биће и предмет анализе као типичног авангардног доживљаја, а потом и поетичког поступка. Црњански је био поново распоређен на ратиште у Италији у септембру 1918. и сведочи о припремама и фарбању униформи у сиво-зелену боју. Ипак, одлуком власти у Бечу крајем августа 1918. године сви студенти се хитно враћају на Универзитете и ослобађају војне обавезе. Поновни долазак у Италију Црњански доживљава тек као песник 1921. године и то искуство постаје основа за књигу путописа *Љубав у Тоскани*. У тим путописима за Црњанског небеса Италије ће бити спас и стишавање, лечење свих ратних рана.

Лирика Ийаке и коментари биће објављени коначно 1958. са прозним коментарима у којима Црњански тумачи сваку песму у аутобиографском контексту сећајући се периода који је пролазио кроз ратишта Европе, а опорављао се на Јадрану, у Ријечи и Опатији. Црњански се у коментарима присећа школских дана проведених пре Великог рата у Ријечи на обалама Јадрана. У песми „Јадрану“ Црњански призива најшири историјски и културолошки контекст Јадранског мора обележеног са две стране, наше, „црне и кржаве“ и оне друге, италијанске. Мада је Црњански пре Првог светског рата читао Леопардија, Кардучија и бројне италијанске писце његова оданост мору и словенском пореклу је била интегралничка. У истом коментару уз песму „Јадрану“ Црњански ће казати да је остао веран мору.

У „Коментару о Сан Виту“ који се поставља уз песму „Прича“ Црњански се налази на другој страни Јадрана, али сада у аустријској униформи, грешком распоређен у Сан Вито у пролеће 1918. на северни италијански фронт код реке Таљаменте. Према ратном распореду Милоша Црњанског шаљу у Врховну команду на Сочи (*Isionzo Armeo*) у Сан Вито, на Таљаменту. Стиже специјалним командирским возом из Пеште у Италију.

Мада је песма „Прича“ сасвим интимна, обележена присуством fine еротике и процветалог багрема, она је настала

у Сан Виту. У средишту песме је лирско ја које види „младу, лепу и невину девојку“ са црном косом и голим недрима. Алузијама се указује на ноћ коју је пар провео, а ујутро их је пробудио „мирис белог багрема“. Црњански стиже у Сан Вито када цвета бели багрем и ова алузија је сасвим истоветна аутобиографском искуству. Носталгија и благи тон којим се прелива овај сусрет једног пара у сред рата завршава се последњим стиховима песника луталице:

Кад багрем догодине замирише,
 Ко зна где ћу бити.
 У тишини слутим
 Да јој се имена не могу сетити
 Никад више.

Да ли је и сусрет са неком девојком био део доживљаја Црњанског у рату још увек није сасвим јасно из биографских извора, али је искуство боравка у Сан Виту било неоспорно. Стицајем чудних војних и политичких околности Црњански се налази на северном италијанском фронту у пролеће 1918. године где на страни аустријске војске командује Србин генерал Светозар Боројевић. Црњански каже:

Удине, у Италији, празно је још, порушено, а нема ни један прозор. Ми, официри, међутим, имамо свој хотел, и ресторан, и позориште. Оперету, из Беча. Имамо и свој бордел. Кажу да има два улаза, један за чиновне до мајора. Генерали, кажу обешешаци, имају и профилаксу.

Трупе које пролазе имају од коприве шињел. За доручак добијају неки пржени кукуруз, као кафе, и неку зову, као чај. Ђонови им пропуштају воду. За ручак имају репу. За вечеру ваљушке од црног брашна и купус, помешан. Невероватно, – сваки дан. Аустријском војском у Италији командује Србин. Генерал Светозар Боројевић (Црњански 1956: 106).

Потом Црњански прелази реку Таљаменте којом, како каже „још пливају лешине побијених коња“. Затим стиже у градић Сан Вито који описује као град „пун багрења, белог, жутог, плавог, и у коме је почело пролеће“. Атмосфера у граду је мучна и младог песника официра углавном гледају жене

„немо, непријатељски“. Међутим, чим је Црњански проговорио италијански који је још пре рата научио у Риједи на Експортној академији дружећи се са Италијанима, жене га гледају у том пустом граду где је остало врло мало становништва другим очима: „Оне весело циче. И смеју се, кад италијански проговорим“ (Црњански 1956: 106). Тако већ и на примеру језичке баријере видимо како се мења перцепција сваког окупаторског војника ако говори језиком домицилног становништва. Сусрети култура и језичке баријере се сламају пред свим политичким и другим освајачким претензијама када се укидају основе комуникације.

С обзиром да су Црњанског малобројни становници препознали као човека који говори италијански мислећи да је Италијан, обраћају се песнику тужећи се на опште стање. Нажалост, истог тренутка када виде да није Италијан повлаче се и гледају зачуђено питајући се ко је овај официр. Црњански у Сан Виту одлази да види позориште где га води једна млада и лепа Италијанка, али опрез је неопходан јер је град према сведочењу овог песника био препун женских чиновница Врховне команде које се зову „помоћне снаге“ послате из Беча, али је њихова улога сведена на проституцију. Милош Црњански стицајем грешке Врховне команде из Беча као Србин борави кратко у Сан Виту и на још веће запрепашћење самог песника и студента распоређен је у специјално обавештајно одељење неког коњичког пука на ратним положајима где треба да саслушава заробљене офицере. Црњански ће добити књигу у којој су сви подаци о италијанским пуковима са којима ратује аустријска војска. Наредба је да током дана и једне ноћи научи све податке напамет и да ће следећег дана на ратне положаје. У тој књизи како пише Црњански биле су:

„Боје, ознаке, официри, па чак и поврељиви подаци о томе како са који пук држао при поласку н абојиште и вагонирању у железнице.“ (Црњански 1956: 107)

Посебну пажњу овим коментарима Црњански посвећује једној мапи од рељефа која је стајала над столом једног мајора. Та карта је била пуна заставица које су се непрестано

померале како се померало стање на ратишту. Следећег дана Црњанског шаљу колима на прву линију у коњички пук, али се мајор пита да ли је човек кога шаље Пољак или Србин. Када схвати да је реч о Србину забринуту гледа и сасвим је јасно да је било који човек словенског порекла непожељан на овом ратишту и увек спреман пре да се приклони италијанској страни него да штити интересе Аустрије. Дезертерство је последње године рата било масовно у аустријској војсци и то су најчешће чинили војници словенског порекла. Највеће изненађење за Црњанског представља ађутант, неки пољски принц који га прима и сам се чудећи шта ће им он као човек за послове саслушавања. Црњанском је већ сасвим јасно да се налази на сасвим погрешном месту, али његово изненађење наступа тек током вечере када у пуковској трпезарији види пет различитих јела, раскошан сто и на крају сладолед. Рат је доведен до апсолутног бесмисла и Аустрија је у дубокој конфузији. Док с једне стране у позадини официри једу репу и купус, на првим положајима у отменим платама се служи пробрана храна. На још веће изненађење Црњанског сваки официр за столом је барон или гроф. Једино питање за ту господу у жеку рата је питање како се једе шпаргла! С друге стране, чује се италијанска артиљерија која идилично грми. Рат, буржоаска размаженост, велика царевина у расулу се најбоље види очима овог песника и студента српског порекла који је само део забуне или како је сам знао да каже „случаја комедијант“. Већ следећег дана по подне Црњанског враћају у Сан Вито спремајући му печену гуску и шампањац да би вечерао на путу. Уз пут сазнаје да се следећег дана очекује крвава битка на тим положајима. Сlike су надреалне у простору када реком Таљаменте пливају лешиви коња, људи гладују док на првој линији фронта буржоаски слој официра ужива у расклашаним ђаконијма. По повртаку у Сан Вито Црњанском се смеје официр и каже да је све било грешка, враћају га у Удине, а пошто је био бар један дан на фронту добија месец дана одмора у Опатији. Тако се Црњански смешта у хотел болницу у Опатији где се посвећује збирци поезије *Лирика Ийшаке* која настаје током рата. Збирка симболичног назива као што су то и Одисејева лутања асоцира

на дуга ратовања и лутања Одисејева на повратку родној кући. Где је дом Милоша Црњанског? Рођен је у Чонграду у данашњој Румунији, а тадашњој Аустроугарској монархији. Србин по пореклу, човек који је говорио немачки, мађарски, италијански, луталица у Великом рату који га на чудан начин како и сам каже одводи у мали „излет у Италију“. После опоравка у Опатији шаљу га у Коморан. Црњански ће закључити: „Рат је тих дана, на Балкану, постао крвави еп, док се у Бечу претварао у фарсу“ (Црњански 1956: 115). Једина алузија која остаје на италијанско ратиште је застрашујућа јер Црњански у Коморану врши лакшу службу на железници и пише да се само ноћу враћају возови из Италије препуни лешева који се ту сахрањују тајно са што мање сазнања за локално становништво. Одјек крвавог фронта у Италији се одражава и појављује као слика возова који стижу са италијанског ратишта. Почетком септембра 1918. Црњански је опет додељен у батаљон који се спрема за ратиште у Италији:

„Фарбају на нама, у сиво, све што би могло да блесне на сунцу. Претварамо се у сиво плаву гомилу, као у прашину.“ (Црњански 1956: 116)

У последњем тренутку из Беча стиже одлука да се сви студенти повлаче из рата и да долазе на своје факултете. Тако се Црњански налази у Бечу на факултету уместо у Италији, али и Бечу га убрзо стиже револуција и крај рата.

Низ парадокса у којима се налази и сам Црњански као и његов народ одводи га на другу страну Јадрана грешком администрације у Бечу. На најтежим положајима при крају рата и даље се налазе Срби и та врста парадокса Црњанског доводи на италијанску страну где се воде мучне борбе за ослобођење од аустријске власти. Мешавина идентитета, сусрета култура, народа, и брисање старих граница оставља траг на све народе са обе стране Јадрана. У следећем „Коментару уз повратак из Италије“ Црњански стиже у Опатију јер официр при повратку из ратне зоне има право на опоравак. У Опатији у пролеће 1918. године Црњански мења перспективу и то песничко и биографско ја је сада насупрот Ријеке са које је упознао Приморје пре рата. Као

у калеидоскопу мењају се прецепције, померају се позиције јунака и биографског бића која тек сада при крају рата не зна шта је његов идентитет. Црњански се враћа Јадрану на посебан начин и после Великог рата када је 1921. године боравио код Сибе Миличића на Хвару у друштву са Петром Добровићем. У то време они су читали Петра Хекторовића и то је јасна линија која се односи на „наше“ море и трагове који се налазе искључиво у народним песмама. Култура памћења, како ће је у савременом добу представити Алаида Асман указаће нам на оно чега је био свестан Црњански и његова генерација песника. Јадран је био у овој песми за Црњанског одраз колективног „ми“ баш као што Асманова каже: „Свако 'ја' повезано је са једним 'ми' које му обезбеђује важне основе његовог сопственог идентитета... Различите ми-групе с којима се појединац повезује одсликавају спектар хетерогених, мање или више узајамно искључивих чланстава“ (Асман 2011: 19). Управо тако можемо и разумети Милоша Црњанског који се 1913. године у Ријечи повезује са Славенима и подстакнут побуном у аустријској морнарици у којој су великим делом били Славени подразумева и Неретву и гусаре, али и употребу „јужног наречја“. Идентитетско питање Милоша Црњанског у великој држави народа у којој се и родио, па потом и стицајем околности ратовао на њеној страни у Великом рату показује да је потреба појединца за конституисањем идентитета често повезана са различитим „ми“ групама које чине историјско и културолошко јединство Јадрана. Сећање као конститутивни елемент идентитета код Црњанског у песми „Јадрану“ управо показује сву сложеност тог простора, његову геофилософију и потврду у интегралистичкој слици Јадранског мора са словенске стране јер Асманова нам управо каже да „...сећања не постоје изоловано, већ су умрежена са сећањима других. Захваљујући њиховој структури заснованој на укрштању, преклапању и способности прикључивања, она се узајамно потврђују и учвршћују“ (Асман 2011: 23). Тада још млађани Црњански који је изневерио очекивања свог ујака који га школује на Експортној академији уместо практичног образовања стиче и упија многобројна „ми“ искуства и сећања

којима је натопљено Јадранско море од Ријеке до Приморја и острва. После готово 50 година Црњански ће у коментару уз песму „Јадрану“ закључити: „Упознао сам свет у Приморју и осећам се, као код своје куће, тамо, сад, у сећању“ (Црњански 1958: 35). За Милоша Црњанског у песми „Моја песма“ из збирке *Ишака и коменџари* истина и блуд биће смештени у доба карневала у једној гондоли у Венецији. Ипак, први стихови потврђују наше претходне ставове о карневалу као тренутку слободе и веселости духовног бића. Због тога први стихови гласе:

Душа је моја богат сељак,
пијан весељак
у завичају.

Милује голу жену што спава, [...] (Црњански 1956: 144)
Пут душе песничког бића од завичаја и голих жена иде до сна који се може остварити само у Венецији. Душа ће „блудети као Месец по свету“ и то је једно од општих места двојства душе која је на јави „богат сељак весељак“, а ноћу као Месец, бледа и невесела. Где би се таква душа скрила ноћу? Црњански је смешта управо у гондолу:

Гондола једна је ћутке скрије
у бездане воде Венеције
сану, уморну, разочарану,
на карневалу. (Црњански 1956: 145)

Карневализација и метонимија душе одвијаће се у безданим водама Венеције. Црњански ће као неку врсту прелаза између наше историјске перцепције Венеције као зла Млетачке републике према словенском свету до авангардне, експресионистичке двојне слике духовног бића синтетизовати историјску и вишегласну карневалску Венецију. У последњој строфи казаће:

И кад ту њен гитар зазвони,
од песме што плаче и воли,

сву воду, звона, и маске, тамо,
 ноћ толико заболи:
 да ућуте и питају тихо,
 „Какав је то Славен био,
 на Риви деи Скиавони?“ (Црњански 1956: 145)

Дакле, сенка душе песничког бића је нашла мир у гондоли где ће звонити њен гитар баш у тим карневалским данима док ће удвојени глас прецизно наведеним знаковима навода упитати који је то Славен прошао злогласном Ривом деи Скајвони где су се вековима бирали наши најбољи мушкарци за млетачке галије као снажно и издржљиво робље. Црњански вешто удваја гласове умирене душе под месечином карневалских ноћи и историјску слику наших галиота. Авангардним поступком вишегласја духовног и историјског контекста управо у Венецији у доба карневала је могућа тако сложена слика личног и општег, националног бића. Уједињена национална и лична душа песничког бића лутају кроз гондолу до чувене венецијанске Риве. Црњански није случајно одабрао ни наслов песме који је, како теоретичари³ наслова кажу ДНК сваког дела, па и песме. „Моја песма“ је песма удвојених гласова, двојне душе која има своју дневну и ноћну страну као што је и цело дело Милоша Црњанског прожето таквим бахтиновским гласовима унутрашњег бића често разапетог између нагона и начела, жеље и могућности. Ту се најбоље огледа пуни смисао карневала и вишегласје модерног песничког дела са којим и почиње наш слободан стих у револуционарним идејама експресионистичке поетике. Због тога је ова душа карневализована или она која црпе своје место у снази карневалских мимикрија и Бахтиновим тумачењима полифоније романа, али и самог предмета песме. Душа је код Црњанског двојна, дању весела као пијани сељак весељак, а ноћу блуди као Месец, тужна и невесела, па где је онда место те душе ако не у Венецији у доба карневала. Лична удвојена душа која је и дневна и ноћна укрштена је са историјском душом народа који као сенка ходи Ривом деи Скајвони. Не треба заборавити да је ова песма настала

3 Видети: Maiorino 2008: 5.

1918. године када се ослободила душа бројних Словена, а тамнице и окови словенских душа су пали после Великог рата. Метафора Венеције и сенке једног Словена који је прошао под маском личне душе песничког ја остаје далеки одјек историјских и у том тренутку савремених конотација. Уз „Моју песму“ у коментару Црњански каже да је целу зиму 1918. године провео у селу, као у сну, а потом је у пролеће кренуо у Београд на студије. Тако је слика венецијанског карневала оквир двојности и умножености песничког бића које је одређено контекстом. Тај широки контекст је културолошка, историјска и поетичка слика удвојеног света и духовног бића, интимног и националног. Море које спаја и раздваја помешало је све границе и те последње године Великог рата постало мучна мешавина политичких, културолошких и националних циљева.

У путопису *Љубав у Тоскани* (1930) Црњански тражи мир на италијанској страни Јадранског мора током 1921. године. Тај мир проналази у Пизи, Сијени, Фиренци казујући да је тек ту нашао спокој своје душе уморне од ратовања, сеоба јер је као Србин из Аустроугарске морао да ратује на страни која је насупрот свих Словена. Тиме се ствара једна шизофрена ситуација у којој Црњански бежи од својих обавеза смирујући своју савест. Биће потребне још деценије лутања по острвима Јадрана, Италије и Шпаније да би се нашао модел у коме би се исправила ова духовна подвојеност биографског и песничког ја Милоша Црњанског. На самом почетку овог путописа насталог између два рата Црњански каже: „Полазим из Париза у небеса Италије, што стишавају и љуљају варваре [...] Хтео сам да се стрмоглавим у ваздух где ништа више не боли“ (Црњански 1995: 53). Црњански у духу експресионистичке поетике и хибридног жанра путописа каже да жели засути теме пред капијама Тоскане и посути се белим пизанским прахом ренесансе, који је још био пун прашине просјака и монаха. Духовни мир Црњански налази управо у симболима цивилизације која је грубо пресечена у историји српске књижевности јер турским освајањима се прекида књижевни развој од краја 14. и у 15. веку, па све до 18. века. Дакле, Црњански трага за

једним од најреволуционарних периода у историји уметности, за ренесансом и готиком коју ће пронаћи у тосканским градовима. Због тога је његова *Љубав у Тоскани* више од путописа. То је самосвест писца који види и жели да се као уметник опере од свих ратова и дивљаштва свог народа који није могао да мења своју позицију народа између два лимеса, источног и западног римског царства, како га назива Фернан Бродел⁴. Народа који је био на границама два дубоко подељена света коме је само подела на католички и православно свет донела додатну и компликовану културолошку позицију. Са друге стране тај преко потребни мир Црњански налази у раној пизанској ренесанси која се ослања на византијско фрескосликарство, па ће и култ Богородице у тосканским градовима, пре свега Пизи и Сијени, бити ослоњен на сликаре византијске и италокритске школе. Црњански трага за тим пизанским прахом покушавајући да са те друге стране мора пронађе нашу везу са идентитетом Византије и прекинутим нитима цивилизацијског раскола. То је Црњански који само три године после ратног гротескног искуства у Сан Виту налази лепоту и духовни мир само у просторима Тоскане откривајући мир у култури ренесансе која брише све заблуде и боли Великог рата.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Асман 2011: Алаида, Асман. *Дуја сенка прошлости: култура сећања и политика новести*, превела Дринка Гојковић. Београд: Библиотека XX век, 2011. Штампано
- Бродел 2001: Фернан, Бродел. *Медијеран и медијерански свети у доба Филија II, том I*, превео Мирко Ђорђевић. Београд: Геопетика, ЦИД, 2001. Штампано.
- Maiorino 2008: Maiorino, G. *First Pages A Poetics of Titles*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press University Park. Штампано.

4 Видети: Фернан Бродел тумачи границе наших лимеса у бројним студијама. Посебно: Фернан, Бродел, *Медијеран и медијерански свети у доба Филија II, том I*, превео Мирко Ђорђевић; Београд: Геопетика, ЦИД, 2001.

Црњански 1956: Црњански, Милош. *Иџака и коменџари*. Београд: БИГЗ, 1956. Штампано.

Црњански 1995: Црњански, Милош. *Пуџојиси I*. Никола Бертолино (прир.). Београд-Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, L'Age D' Homme, БИГЗ, СКЗ, 1995. Штампано.

<http://www.itinerarigrandeguerra.it/code/29071/Svetozar-Borojevic-von-Bojna><https://www.britannica.com/biography/Svetozar-Borojevic-von-Bojna>

<https://snv.hr/znameniti-srbi-u-hrvatskoj/svetozar-borojevic>

Svetlana Šeatović

CRNJANSKI ON ITALIAN FRONT IN THE GREAT WAR

Resume

The paper analyzes the paradoxical role of Miloš Crnjanski in the Great War when by the mistake of the Supreme Command from Vienna, arrived in the spring of 1918 on the Italian front on the river *Tagliamento* and the town of San Vito. This “war trip” to Italy left a trail on the poet and the poem “Story”, but it also points to the context of Miloš Crnjanski’s relationship with the Italian language, culture and contemporary literature. The testimony of this stay and the trail he left for the literary work is found in the poem “Story” (San Vito, 1918) and “Marble in the Garden”, especially in the comments in the collection of *Itaka and comments* (1956). The text points to the origin of poems related to Venice, San Vito, pre-war stay in Rijeka at Export Academy and the arrival of Crnjanski to Italy after the Great War when they will find peace in Tuscany and the legacy of the Renaissance that will embed in their post-war work *Love in Tuscany* (1930). The life experience, the war turmoil, the breakdown in the Austrian army, the struggle for the freedom of the Slovenian people on the Adriatic coast bring inspiration and are incorporated into the literary work of Miloš Crnjanski.

СКУПОВ ТЕЗОРО У СОБИ РАЈКЕ РАДАКОВИЋ
(ДЕФЕМИНИЗАЦИЈА ЛИКА ГОСПОЋИЦЕ
КАО АНДРИЋЕВ ПОЕТИЧКИ ПОСТУПАК
ГРАЂЕЊА ЖЕНЕ-ТВРДИЦЕ)

Рајку Радаковић би требало истраживати кроз њено потенцијално напуштање женске улоге. Она је женско, отац је зове синак, одбија естетска мерила женствености свог доба (шминка и одећа); еротско усмерење на супротни (или исти) пол; удају; рађање... Другим речима, напушта женску улогу (у друштвеном поимању те улоге) чиме се као јединка ишчапује из друштва и у њему позиционира као нека врста демонског бића („...створење без душе и поноса, које је изузетак међу женским светом, нешто као модерна вештица“). Тако је друштво види споља, што се уклапа у матрицу традиционалне представе о жени која искаче по било чему из сфере очекиваног и дефинисаног. Госпођица у друштву има статус хтонског бића. Њено понашање, облачење и кретање не улази у сферу очекиваног, одређеног, договореног чиме изазива подозревање, исмевање, страх, избегавање... То што она напушта женску улогу у друштвеном схватању тог појма, не значи да се код ње не да препознати и пратити еротско у виду сексуалне енергије која је сублимирана кроз новац и штедњу. Њена љубав према новцу заиста поприма готово све одлике еротске љубави, чак екстазе. То је карактеристично за лик тврдице у светској књижевности (од Плаута, Држића, Молијера, Стерије). Нарочито би била занимљива паралела са Држићевим *Скујом* – шкртост им је на истом нивоу морбидности.

Кључне речи: дефеминизација, улога мушкарца, плаутовски мотив, мотив шкртице, ерос и танатос, сублимација.

* fataeganovic@yahoo.com

I

Роман Иве Андрића под насловом *Госпођица*, као и његова истоимена јунакиња Госпођица (Рајка Радаковић) представља предмет живог интересовања и бројних истраживања у књижевно-научним круговима од свог настанка до данас. Без обзира на то што се о главној јунакињи Рајки Радаковић писало много до сада, ипак се чини да увек остаје неки нов, неосветљен угао сагледавања или приказивања књижевног лика ове тако необичне госпођице.

У овом раду ћемо покушати да се главна јунакиња романа, госпођица Рајка Радаковић истражи са становишта потенцијалног напуштања женске улоге, након чега следи питање: да ли би та потенцијална дефеминизација могла бити Андрићев уметнички, приповедачки поступак како би конструисао лик женског шкртице? Испитивали смо и место Рајке Радаковић међу најчувенијим шкртицама светске књижевности кроз упоредну анализу плаутовског мотива овог Андрићевог романа и чувене комедије Марина Држића под насловом *Скуј*.

Таква перспектива омогућила нам је да ово истраживање сагледамо и као обртање једног пешчаног сата. Тако је, са једне стране, почео да тече приказ Андрићеве реализације плаутовског мотива и преко њега откривање значаја и утицаја дубровачке књижевне традиције на токове модерне српске књижевности, а обртањем тог истог пешчаника, покренута је реактуелизација лика и дела Марина Држића кроз једну иновативну интерпретацију његове комедије *Скуј*, која је заснована на новом читању традиције.

II

Посматрајући сижејни склоп романа, пратећи јунакињу кроз њено делање, размишљања и осећања, може се претпоставити да је то напуштање женске улоге (дефеминизација) комплексан процес, како књижевни тако и психолошки.

Главну јунакињу Рајку Радаковић отац од најранијег детињства зове *синак*.¹ И то бисмо могли назвати почетним нивоом дефеминизације њеног лика, који се даље одвија кроз њено одбацавање естетских мерила женствености властитог доба (шминка и одећа); еротског усмерење на супротни (или исти) пол; удају; рађање... Рајки нимало није стало ни до каквог улепшавања и дотеривања. За девојку је то значајно, не само као естетско приказивање, већ и као знак њеног инкорпорирања у друштво. Начин одевања за девојку (жену), у многим случајевима може бити њена иницијација, показивање полне зрелости и спремности за брачни однос и репродукцију. Потпуном равнодушношћу према свему томе, Рајка се удаљава од своје женске стране. Она напушта женску улогу, у друштвеном поимању исте, чиме се као јединка ишчашује из друштва и позиционира као нека врста демонског бића:

„...У вароши, међу светом, Госпођица је имала већ утврђен глас, нимало леп и по свему необичан глас најпре настраног и наказног чудовишта детета, па затим глас госпођице зеленаша, створена без душе и поноса које је изузетак међу женским светом, нешто као модерна вештица.“ (Andrić 1977: 77)

Њу друштво на такав начин види споља, а та слика уклапа се у познату матрицу традиционалне представе о жени која по својој улози, односно специфичности искаче из сфере очекиваног и прећутно договореног. Госпођица овде има статус хтонског бића. Њено понашање, облачење и кретање не улази сферу очекиваног, одређеног, договореног, па самим тим ни људског и одатле ова карактеризација *вештица*² добија своје оправдање.

-
- 1 Ово бисмо могли тумачити кроз неостварену жељу оца за мушким дететом. Друга претпоставка, која се чини вероватнија, јесте та да Рајкин отац одраз њене интелигенције види као мушку црту ума, што није нимало необично у традиционалном поимању жене.
 - 2 Вјештица се зове жена која (по приповјеткама народнијем) има у себи какав ђаволски дух, који у сну из ње изиђе и створи се у лептира, у кокош или у ћурку, па лети по кућама и једе људе, а особито малу дјецу; када нађе човјека где спава, а она га удари некаквом шипком прко лијеве сисе, те му се оотворе прси док извади срце и изједе, па се онда прси опет срсту. Тако изједени људи одмах умру, а неки живе више времена: колико је она одсудила кад је срце јела; и

Не сме се, међутим, занемарити ни епитет *модерна*. Радња романа *Госпођица* постављена је у почетак двадесетог века и одиграва се у два урбана епицентра Балкана тога доба, а то су Сарајево и Београд. Само то време, када га посматрамо из данашње перспективе, чини се да представља прелаз из једне традиционалне патријархалне заједнице у једно модерно грађанско, европско друштво и суочава се с првим ударима културних утицаја са Запада.³ Тако можемо са становишта временско-просторне димензије поделити радњу романа на два дела: први део представља Рајкин живот у Сарајеву, и то у предратно време, за време атентата, током Првог светског рата и малог временског периода након рата. Други део би се односио на њено пресељење са мајком у послератни Београд, где остаје до смрти. Тај цео период сам по себи је граничан, зато што стари систем вредности још није сасвим напуштен, а нов није још сасвим довршен.

Оно што Рајки, као жени, допушта њено карактеристично понашање и кретање делом је везано управо за ту просторно-временску лиминалност у којој се народи Балкана, још сасвим неуједињени, тада налазе. Према схватању традиционалног човека, гранични простор је колико опасан, толико и пун потенцијала за остваривање многих жеља. То се лепо види из пишчевог коментара:

„Нечега од бујности и хаоса златоносне земље Елдорада било је у животу и изгледу те престонице једне велике државе која још није имала ни одређених граница ни унутарњег уређења ни коначно утврђеног имена. У свему је владао неки богат

онаквом смрти умру на какову она буде намијенила. Вјештице не једу бијелога лука, и зато се многи о бијелим и божићним покладама намажу бијелим луком по прсима, по табанима и испод паздуха, јер кажу да оне на покладе највише једу људе. – Ниједној младој и лијепој жени не кажу да је вјештица, него све бабама. Кад се вјештица једном исповједи и ода, она више не може јести људе, него постане љекарица и даје траву изједенима. Кад вјештица лети ноћу она се сија као ватра. Највише се скупљају на гумну... (Вук С. Караџић, *Животи и обичаји народа српској*, Матица Српска, Нови Сад, 1969, стр. 328)

3 Грамофони, блуз и џез музика, плес, стил поезије, начин дружења младих (ђускање у мрачној соби где грамофон свира буги-вуги)....

и топал неред, велики, духовни и материјални неред у оној првој фази у којој се још нико не буни против њега, јер свак у њем налази свој комад и црпе наду да може наћи још већи. Живот тога новог Београда није још нико описао, нити га је лако описати, али они који су тада живели могу и данас да га изазову у сећању и осете свим чулима као нарочит климат или одређено годишње доба. У том Београду, са том бујицом света, гази калдрму и госпођица Рајка Радаковић из Сарајева.“ (Andrić 1977: 151)

Иако се о положају жене у Андрићевом роману не може говорити потпуно у категоријама традиционалне културе, пошто је радња смештена у време када се оне видно и драстично мењају, то нас ипак не спречава да се према тим категоријама оријентишемо, или да се на њих позивамо, зато што оне, ипак, не нестају у потпуности као категорије друштва. И зато синтагма *модерна вешишца*, коју је Андрић употребио да би описао одраз Рајкине личности у очима друштва, истовремено говори и о друштву самом. У традиционалној заједници широко је распрострањена представа о жени као нечистом бићу, односно, бићу које поседује и опасна својства. „Веровање у ритуалну нечистоћу жене проистиче из две врсте чињеница: биолошких и социјалних.“ (Bandić 1980: 321) Биолошка чињеница односи се на женино тело и његове функције, које су повезане са животом врсте, па жену смештају ближе природи, насупрот физиологији мушкарца, која овога потпуније ослобађа како би се латио пројеката културе (о томе видети: Ortner 1983: 126). Социјалне чињенице као да проистичу из биолошких, и то можда зато што жену тело и његове функције стављају у друштвене улоге које се сматрају нижима у односу на мушкарчеве. Традиционалне друштвене улоге жене, наметнуте због њеног тела и његових функција, онда жени дају друкчију психичку структуру, која се, попут њене физиолошке природе и њених друштвених улога, сагледава као ближа природи (видети: Ortner 1983: 126). Пошто мушкарцима недостаје природна основа (дојење, уопштавањем проширено на бригу о деци) за усмереност на породицу, њихова сфера делатности дефинише се, у домену културног закључивања: мушкарци су природни

власници религије, ритуала, политике и других подручја културног мишљења и делања у којима се обликују универзалистички искази духовне и друштвене синтезе (видети: Ortner 1983: 127).

Приказ друштва у роману поклапа се са овом теоријом о доминантној улози мушкарца у култури и подређеној улози жене, која се сматра ближа природи. Роман је постављен на темељима историјских догађаја који су битно одредили судбину балканских, односно јужнословенских народа с почетка двадесетог века, али, истовремено, традиционално виђење улоге жене још увек непромењено траје. У таквом свету креће се Рајка Радаковић из Сарајева, за коју се каже:

„Откако се Сарајево закопало, нико не памти да је икад женско створење било послован човек који ради новцем и хартијама од вредности, и то овакав титиз и каматник. Никад се то није видело ни у једној вери.“ (Andrić 1977:71)

Није било немогуће, али је било потпуно неприродно, да жена има било какву друштвену улогу осим уобичајених: кћерка, удавача, супруга, мајка, удовица, распуштеница, уседелица, стара девојка (баба девојка), љубавница, проститутка... А природа тих улога се, у суштини, своди на присуство или одсуство одређене улоге мушкарца у животу жене. Неке од улога маркиране су као позитивне, а друге као изразито негативне. Ипак, све су прихватљиве, зато што су заједници одувек добро познате.

Проблем, међутим, настаје када се појави жена у друштвеној улози за коју се не памти да је икада преузета од стране жене; а то је у овом случају *послован човек, камаџиџић*. Својим активностима у пословном свету Госпођица исказује своју „мушку“ улогу у друштву, до које је дошла кроз процес дефеминизације путем одбацивања атрибута женствености. Та дефеминизација лика Рајке Радаковић није извршена само кроз одбацивање атрибута женствености (иако то доста доприноси психичкој мотивацији њеног лика); она је употпуњена и кроз мотив шкртости.

III

Шкртост је оно што доприноси да лик Госпођице не остане само још један пример реалистично продубљеног и психолошки мотивисаног лика манијакалне уседелице.¹ Доказ за то јесте други женски лик из романа, који је описан као манијакалан, а то је Јованка. Лик Јованке, иако се може тако чинити на први поглед, није београдски пандан Рајке Радаковић по нивоу неуротичности. Она је чист пример патолошког случаја, а њен лик је описан као психолошки феномен:

„Овакви насртљиви и злоћуди манијаци редовно су дрски и упорни људи. (А дрскост и упорство су брат и сестра.) И кад вам нанесу неку штету или срамоту, они редовно успевају да убеде најпре себа а затим и већину света да сте ви сами одговорни за своју незгоду. Тако ви имате две штете, а њихова сујета два успеха. Један, кад су вас наговорили на погрешан корак. Други, кад су успели да одговорност за то скину са себе и пребаце на вас. Зато се дрски и упорни људи никад не могу поправити у својим манама и слабостима, јер они, не осетивши никад рђаве последице својих мана на себи, и не примећују да их имају. И стога треба од таквих људи бежати што даље, па ма како добра и на изглед привлачна била својства која они иначе имају.“ (Andrić 1977: 199)

Функција Јованкиног лика јесте да буде контраст Госпођици, која је чист књижевни лик, у стварности готово непредстављив. Јованка је тип саздан у реалистичком маниру, а Госпођица је јединствен књижевни лик, модернистички конструисан. Мотив шкртости доприноси употпуњавању дефеминације Рајкиног лика, чини се, на веома оригиналан начин. Лик шкртице је део дуге књижевне традиције почевши од Плаутове *Aulularije*, потом Држићевог *Скуја*, Молијеровог *Тврдице*, Стеријиног *Кир Јање...* У наведеним (репрезентативним) обрадама такозваног плаутовског мотива може се приметити да је лик шкртице по правилу доминантан, главни лик, мушкарац, старац, богат, настран. Потом, може се још приметити да се за обраду плаутовског мотива узима драмска форма и то комедија.

1 Отуд се чини да управо лик Госпођице задаје најтежу муку приликом покушаја драматизације овог Андрићевог романа.

Андрић узима традиционални образац лика тврдице, трансформише га жанровски претачући га у приповедну форму и представља тај лик кроз жену. Да би то било успешно, он мора интервенисати на њеном родном идентитету, то јест, мора је маскулинизовати. То се реализује Рајкиним одбацивањем атрибута женствености, најпре естетских (шминка, одећа, фризура), а потом и полних, биолошких (брак, рађање). С ликом шкртице Рајку спаја читав низ одлика: недостатак емпатије и опсесивна љубав према новцу, који за њу као да је живо биће, вредно сваке жртве да би се сачувало нетакнуто и неначено:

„Ту леже те скупе швајцарске новчанице у слковитом нeredу, поред растресених банкота од пет и десет фунти, белих као љубавна писма. Сви су једнаки: широки, тешки, некако топли и меснати, као да животни сок кружи у њима, као да дишу и расту.“ (Andrić 1977: 208-209)

Госпођица као лик шкртице, поред сличности са другим ликовима шкртица из светске књижевности, највише сличности дели са најнетипичнијим, а то је Скуп, из истоимене комедије Марина Држића. И Марину Држићу и Иви Андрићу главни лик шкртице помаже да прикажу и изнесу суптилну критику времена, друштва и околности у којима живе. Само што Држић, желећи да говори о похлепи и неморалу својих суграђана Дубровчана, граду из комедије даје име Њарњас (чиме постиже додатни комични ефекат, али и загуљује оштрицу сатире да не би угрозила његов сопствени врат).²

Када се, међутим, зна да је Иво Андрић итекако добро познавао старију књижевност и дубровачке писце, о чему је писала Злата Бојовић (Бојовић 2010: 133-151), онда ова веза не изненађује, иако смо, и сами у почетку били затечени успостављањем релација између ерудитне комедије 16. века и модерног романа 20. века. Али, тиме се још једном

2 Андрић, назвавши Рајку Радаковић Госпођица, ствара изванредан комичан ефекат помешан са иронијом. Она се сматра госпођицом, иако се тај појам најчешће повезује са младом и неударом женском особом, тако да практично представља изругивање.

потврдила теза да је бављење књижевношћу пуно изненађења и да се интертекстуалне везе крију у готово сваком литерарном тексту, те да ови новији, попут палимсеста, садрже наслаге вишестолећних „прећутних цитата“ како се још у Држићево време говорило за онај поетички поступак који данас познајемо као „метатекст“.

Након што је Плаут написао *Аулуларију*, главни мотив ове комедије – тврдичлук, постао је један од чувенијих мотива европске књижевне традиције, подражаван у каснијим епохама. Марин Држић написао је комедију *Скуи*, у којој је обрадио овај плаутовски мотив и она је постала део баштине наше националне књижевности на којој ће неколико столећа касније понићи и сам Иво Андрић и написати роман *Госпођица*.

Тако је Андрић, намерно или случајно³, потврдио Елиотову тезу да: „Писац не треба писати прожет само својом генерацијом, већ са осећањем да читава европска литература, и у оквиру ње литература његове земље истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак“ (видети: Елиот 1991).

Живко Поповић, у својој студији у којој пореди драмске приче о тврдици више аутора: Јована Стерије Поповића, Плаута, Марина Држића и Молијера (видети: Поповић 2006) уочава постојање заједничког именитеља, то јест оног што се понавља у комедијама, а то је увек иста прича, испричана на различите начине, коју он назива *йраиричом*. У Плаутовој комедији *Ђуи са златом*, Држићевој ерудитној комедији *Скуи* и Молијеровој и Стеријиној комедији *Тврдица*, основни елементи радње понављају се на истоветан начин: отац обећава ћеркину руку старом просцу зато што овај не тражи од њега мираз; убрзо ћерку проси младић и долази до неизвесне ситуације за којег од двојице просаца ће се девојка удати; тврдица прикрива своје благо, али бива покраден упркос мерама опреза, те се на крају бори да га поврати.

Та праприча састоји се из два релативно независна догађаја: двоструке просидбе тврдичине ћерке и крађе његовог блага.

3 Рећи ћемо то условно, иако је Андрић био писац импозантне ерудиције.

Молијерова комедија *Тврдица* и Стеријина комедија *Кир Јања* представљају репрезентативне интерпретације плаутовског мотива. Живко Поповић у наведеном раду открива да се Стерија и Молијер⁴ у највећој мери удаљавају од праприче о тврдици, док су Држић и Плаут прапричи знатно блискији.

Иво Андрић прикључује се, као трећа карика, управо Плауту и Држићу на тај начин што узима традиционалан образац лика тврдице, трансформише га тако што га жанровски „претаче“ у приповедну форму, а главни лик постаје жена⁵. Тиме што је лик тврдице приказао кроз жену, начинио је интересантну и неочекивану инверзију елемената наведене праприче о некоме кога је надвладала екстремна шкртост. У двострукој просидби тврдичине кћери, код комедиографа имамо, дакле, оца тврдицу који влада субином своје кћери (и свих укућана) и кћи према којој су те намере усмерене. У Андрићевој *Госпођици* такође су присутни отац и кћерка, отац је тај који управља њеном судбином, судбином укућана и све усмерава ка ћерки Рајки. Он пак, за живота није био тврдица, али сматрамо да је то само зато што његов тврдичлук није био оживотворен. На самрти се, међутим, догодило нешто неочекивано – ту своју особину предао је кћерки као аманет. Условно речено, овај поступак можемо тумачити као једну врсту инверзије у односу на наведене елементе праприче.

Оно што највише спаја Госпођицу и Скупа, поред фанатичне љубави према новцу, која поприма одлике еротске екстазе,⁶ јесте танатолошки аспект који та љубав са собом

4 Узрок те диференцијалности може бити класицистичка поетика која ипак није пуко копирање античких поетских принципа. Није то ни ренесанса, али је Држићев Скуп по мотивској структури ипак сличнији Плаутовој Аулуларији.

5 Да би то било успешно, он мора интервенисати на њеном родном идентитету, то јест, мора је маскулиновати. То се реализује Рајкиним одбацивањем атрибута женствености, најпре естетских (шминка, одећа, фризура), а потом и полних, биолошких (брак, рађање).

6 Amor nije amor, zlato je amor. (Marin Držić, Djela, Skup, priredio Frano Čale, 1974)

носи. Скуп свој тезоро (благо), крије у гробу, међу људским костима. Нарочито је упечатљива сцена када панично преттура по костима у гробу тражњи тезоро које су му украли. Ова два лика спаја снажна угроженост коју константно осећају, а која потиче из околине у којој живе и одупирући јој се свом силом.⁷ Танатолошки аспект код Госпођице присутан је кроз смрт оца и ујака (даице Владе). Рајкино напуштање женске улоге у друштвеном схватању тог појма не значи да се код ње не може препознати и пратити еротско у виду сексуалне енергије која је сублимирана кроз новац и штедњу. Љубав према новцу коју она испољава заиста оприма многе одлике еротске љубави, а у неким моментима чак и одлике екстазе. Смрт оца је окидач те њене љубави. Приликом посете очевом гробу Рајка осећа једнаку нежност:

„Оштро, дуго и нетремице гледа Госпођица у тај натпис, све док јој не заблеште очи и сва се слова испретурају и претворе у златне искре, помешане са сузама. Тада склопи очи. Потпуно је утонула у себе. Сва су чула затворена и неприступна спољним утисцима. Изгубљена за цео свет, Госпођица разговара са гробом. Из тог повијеног и згрченог тела навире у незадрживим таласима силине женске нежности, те чудне снаге која, невидљива а свемоћна, живи у тим slabим створењима, избија из њих у најразноличнијим облицима, и ствара и раствара животе и судбине око себе.“ (Andrić 1977: 78-79)

Једини предмет њене нежности јесте отац, а отац је мртав. Отац својим заветом који јој упућује, а потом и смрћу, активира њен емоционални апарат и усмерава његово функционисање. Госпођица је ипак жена, упркос одбацавању атрибута женствености, писац њеном лику не одузима женскост која се огледа кроз „силну женску нежност“, а која је упечатљива диференцијална црта, највећа снага тих „слабих створења“ (синтагма која говори о положају жене у мушком

7 „У Држићеву предлошку по којем се организовала представа из 1555. Инсистирало се највише на линији Скупове опсједнутости тезором, а на страху, а не на заплету који би младића и дјевојку, усупрот дундових сметњи, привео матримонизацији.“ (Slobodan Prosperov Novak, *Skup ili proizvodnja ugroženosti*, U: *Planeta Držić, centar za kulturnu djelatnost, Zagred, 1984, str. 111.*)

свету). Можда је њена опсесивна љубав према новцу једини начин да искаже своје емоције, зато што новац има највише сличности са мртвим оцем, има високу вредност у њеном емоционалном систему, потпуно је пасиван (зато што је нежив), и не жели да га размеђује и троши, удаљује од себе, јер такво скрнављење може бити узрок великог психичког бола.

У Рајкином животу постоје још двојица мушкараца који су изазвали осећаје најближе нежности или љубави: даица Владо и Ратко Ратковић, који се јавља као „реинкарниран“ даица Владо, уплиће у њен живот, изазива матерински осећај и велики душевни бол услед разочарења. Сва ова три мушкараца, Рајкин отац, даица Владо и Ратко Ратковић, предмети су њене љубави, са запреченим циљем (видети: Frojd 1988), али су истовремено, сва тројица, и предмет њеног највећег емоционалног бола. И љубав и бол кроз које због њих пролази, највећи су доказ да госпођица Рајка Радаковић у суштини жена, и да дефеминизација њеног лика није апсолутна. Она јесте извршена кроз друштвену (маскулинизирајућу) улогу коју она узима у заједници, али не и кроз улогу коју узима пред тим мушкарцима. Однос са оцем би се могао објаснити кроз неразрешен електрин комплекс, са даица Владом доживљава нешто што личи на инцестуозни платонски љубавни однос, док Ратко Ратковић представља предмет њеног материнског осећаја. Према својој мајци, која чини једину особу која је ни једног момента у животу не напушта (без обзира на злостављање које до самог краја живота трпи), Рајка је потпуно и апсолутно емотивно хладна.

У раду смо истраживали лик Госпођице (Рајке Радаковић), односно њену улогу у друштву која се реализовала кроз њену дефеминизацију. Дефеминизација лика Госпођице је извршена кроз њено одбацивање атрибута женствености (одевања, улепшавања, брака, рађања). Мотив шкртости, такође има значајан утицај на учвршћивање њене маскулинизирајуће улоге у друштву конципираном на доминантној улози мушкараца у сферама свих облика културе. Мотив шкртости, или плаутовски мотив, јунакињу додатно онеобичава и сврстава у ред шкртица светске књижевности. Нарочиту везу она остварује са Држићевим Скупом, због

љубави према новцу која у појединим моментима поседује одлике еротске екстазе и снажног танатолошког аспекта који је присутан код оба лика. Тај танатолошки аспект, даље, представља кључ Рајкиног ероса. Њена опсесивна љубав према новцу почиње смрћу оца који је пре тога био и донекле остао предмет њене највеће љубави и нежности. Смрт оца утиче на то да предмет њене истинске љубави може бити само нешто што има сличност за мртвацем или гробом. Из тога прои-зилази њен страх од трошења новца, који за њу нема робну него емоционалну вредност.

То нас доводи до закључка да упркос одбацивању атри-бута женствености, код Госпођице не можемо констатовати потпуну дефеминизацију. Она је извршена само ка споља, кроз друштвену улогу која никада до тада није била намењена жени, а коју Рајка успешно заузима и захваљујући шкртости чврсто задржава готово до краја живота. Рајка Радаковић представља једну од најинтровертнијих јунакиња у српској књижевности, и то не без разлога. Испод маске друштвене улоге, крије се жена са интензивним осећањима нежности и љубави. Комплексан је једино начин на који она та осећања испољава, а који је потпуно невидљив свету. А изношење на видело осећања је једини начин да она буду перципирана од стране друштва. Свет и новине нису могли никада знати праву причу Рајке Радаковић, то је могао знати само припо-ведач, једини носилац истине која осветљава и омогућава да се кроз лик ове специфичне жене и њене улоге огледа читаво једно друштво и историјско доба.

Посматрање лика Рајке Радаковић као једне перле у низу шкртица европске књижевне традиције, а нарочито њено стављање у релацију са Држићевим Скупом требало би да укаже на како је литература је вечна, увек актуелна – било да је називамо старом, новијом или савременом – оно-лико колико су вечне и актуелне теме и мотиви којима се осликавају тананим потезима људски пориви, мане и слабо-сти. Тиме се наглашава да стара књижевност није завршен процес и да није систем затворен сам у себи, па самим тим ни књижевност искључиво погодна за истраживања типа „рестаурација“ и „балсамовање“. Стара и нова књижевност,

мишљења смо, претачу се једна у другу до бескраја. И ако се угаси једна, утихнуће и друга, и биће потпуно неважно са које стране нестанак посматрамо.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Andrić, Ivo. *Gospođica*. Sarajevo: Svjetlost, 1977.
- Bandić, Dušan. *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*. Beograd: BIGZ, 1980.
- Бојовић, Злата. „Занимање Иве Андрића за дубровачке теме“. *Стиари Дубровник у српској књижевности*. Београд: Службени гласник, 2010.
- Дамјанов, Сава. *Ново читање традиције: изазови историје српске књижевности*. Нови Сад: Дневник, 2002.
- Držić, Marin. „Skup“. Frano Čale (prir.). *Djela*. Zagreb: Školska knjiga, 1974.
- Eliot, T. S. *Ogledi*. Beograd: Novo Pokolenje, 1974.
- Караџић, Вук. *Животи и обичаји народа српског*. Нови Сад: Матица српска, 1969.
- Milosavljević, Petar. *Teorijska misao o književnosti*. Novi Sad: Svetovi, 1991.
- Orter, Šeri. „Žena spram muškarca kao priroda spram kulture“. *Antropologija žene*, prevod sa engleskog Branko Vučićević. Beograd: Prosveta, 1983.
- Поповић, Живко. *Стеријино обликовање архетипског лика тврдице*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2006.
- Prosperov Novak, Slobodan. „Skup ili proizvodnja ugroženosti“. *Planeta Držić*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1984.
- Frojd, Sigmund. *Nelagodnost u kulturi*. Beograd: RAD, 1988.

Fata Eganović

SKUPOV TEZORO IN RAJKA RADAKOVIĆ'S ROOM
(DEFEMINIZATION OF THE CHARACTER
OF GOSPOĐICA AS ANDRIĆ'S POETICAL PROCEDURE
FOR CONSTRUCTION OF WOMEN-MISER)

Resume

Rajka Radaković should be explored through her potential abandonment of the female role. She is a woman, her father calls her – son, refuses the aesthetic criteria of the femininity of her age (makeup and clothes); erotic orientation on the opposite (or same) sex; marries; birth ... In other words, she abandons the female role (in the social perception of this role), which, as an individual, goes out of society and in that same society, positions itself as a kind of demonic being (“... a creature without soul and pride, which is an exception between the female world, something like a modern witch”). It is exactly what society sees from outside, which fits into the matrix of the traditional notion of a woman who jumps out anything from the sphere of what is expected and defined. Miss in society has the status of a Htonian being. Her behavior, dressing and movement does not enter the sphere of the expected, specific, agreed, thus causing ridiculing, fear, avoidance... The fact that she abandons the female role in the social understanding of the term does not mean that she can not recognize and follow erotic in the form of sexual energy that is sublimated through money and savings. Her love for money really takes on almost all the features of erotic love, even ecstasy. This is characteristic of the figure of miser in the world's literature (from Plaut, Držić, Moliere, Sterija). Particularly interesting would be parallels with Držić's *Skup* – their stinginess is at the same level of morbidity.

Л. ТОЛСТОЈ У ЕМИГРАНТСКОМ ЧАСОПИСУ *РУСКИ АРХИВ* (1928–1937)

Лаву Николајевичу Толстоју је у часопису *Руски архив*, који је од 1928. до 1937. излазио у Београду, посвећено 10 прилога, проистеклих из пера сталних сарадника периодичког издања. Они су углавном били подстакнути пригодним датумом. У *Руском архиву* је посвећена пажња и Толстоју уметнику и Толстоју мислиоцу. Сарадници београдског часописа настоје да у својим прилозима покажу, анализирајући функционисање његових дела у оквирима књижевности, али и ван ње, да је битно интегрално читање опуса Лава Николајевича.

Кључне речи: емигрантски часопис, *Руски архив*, Л. Толстој, М. Слоњим, М. Шварц, П. Митропан, А. Ремизов, М. Хофман, Ј. Љацки.

Лав Николајевич Толстој (1828–1910) писац је коме је поред А. Пушкина и Ф. Достојевског у београдском часопису поклоњено највише пажње. Толстоју је у *Руском архиву* посвећено 9 прилога, од којих је већи део био подстакнут пригодним датумом. Тако се већ први прилог посвећен Лаву Николајевичу појављује у II свесци периодичног издања 1928. године поводом 100-годишњице пишчевог рођења. Овај јубилеј није био пропраћен, како наводи М. Слоњим у свом прилогу *Јединство Толстојевој дела*, ни „похвалним говорима“, ни „звучима фанфара“¹. Стогодишњица Толстојевог рођења обележена је у многим земљама штампањем „књига, чланака, чак и целих зборника посвећених великану“ (II, 3). Међутим, поред

* bojana.sabo@gmail.com

1 *Руски архив*, 1928, број II, 3. У даљем тексту ће се сви примери из часописа наводити само са назнаком броја и странице у тексту рада.

похвала упућених на пишчеву адресу, чули су се и гласови против њега.² Сви су признавали и ценили његове књижевне заслуге: „његов стил, његов апсолутно истинољубив опис осећања и поступака великог броја руских типова и одвојених личности“.³ Главна полемика се водила око „Толстојеве личности, његових идејних позиција и његовог уметничког стварања, пре свега сукоба између етике и естетике“.⁴

Осим у дијаспори, 100-годишњица пишчевог рођења обележена је и у Совјетском Савезу, углавном тако што су зидане нове куће, јавни објекти, па је побољшан и материјални положај житеља Јасне Пољане, што је било у духу Толстојевих хуманистичких учења. Многе васпитне и образовне установе понеле су име великана руске књижевне класике, његова дела су преведена и објављена на свим језицима совјетске уније, штампана у огромним тиражима и екранизована.

Слоњимов прилог *Јединство Толстојеве дела*, којим је у *Руском архиву* обележена 100-годишњица Толстојевог рођења, јавља се као одговор на полемику око пишчеве личности, његових идејних позиција и уметничког стваралаштва.

-
- 2 Оно што је изазивало двојак однос према Толстоју у емиграцији било је, макар је тако деловало на први поглед, негирање околности или деловања такозваних чврстих историјских закона. Али, Толстојево стваралаштво је имало и другу страну медаље, а то су били идеализација сељаштва и проповед анархизма и непротивљења. Свакако да је овакав Толстојев став био непривлачан за емигранте, будући да су они на сопственој кожи осетили испољавање анархије и снаге. Многи су чак сматрали овог великана руске књижевне класике кривим за револуционарне догађаје, с обзиром на то да су Толстојеви идејни и религиозни погледи утицали на способност интелигенције да се супротстави рату и насиљу карактеристичним за Лењина и бољшевице. Током јубилеја 1928. године Толстој је у емиграцији посматран углавном као генијални писац, док су његови политички погледи остали по страни.
 - 3 „Его стиль, его абсолютно правдивое описание чувств и поступков огромного числа русских типажей и отдельных личностей“ – М. Раев, *Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919–1939*, Москва, Прогресс–Академия, 1994, 127.
 - 4 Б. Ђурић, *Слоњим – сарадник „Руског архива“*, у: *Часопис Руски архив (1928–1937) и култура руске емиграције у Краљевини СХС/Југославији*. Зборник радова, уреднице В. Матовић, С. Бараћ, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2015, 269.

Аутор износи став о јединству Толстоја уметника и Толстоја мислиоца: „Он је имао искључив, моћан и стваралачки дар, оживљавао је људе и природу, ствари и догађаје с таквом јасношћу да је достигао врхунац у уметности – потпуну илузију живота. Али Толстој се није обраћао само нашој машини или нашим осећањима; он се обраћао целој нашој духовној личности, а задатак његове уметности био је исти као и задатак његовог филозофског и проповедничког рада, и то да узвиси човека, да у њему пробуди тежњу за моралним усавршавањем и да му помогне у тражењу закона живота“ (II, 4).

Исти свој став о органском јединству Толстојевог стваралаштва Слоњим ће поновити и 1935. године у свом прилогу *Враћање Толстоју*, објављеном у *Руском архиву XXXIV–XXXV* поводом двадесетпетогодишњице смрти Лава Николајевича. Повод за поновно обраћање Толстоју је поред јубилеја био и његов утицај на руску књижевност 20-их година XX века: „Ми се одједном уверавамо да је Толстојев утицај данас <...> очигледнији и јачи него у последњим годинама његовог живота <...> баш данас ми осећамо ону непрекидну струју, која полази од Толстојевих дела“ (XXXIV–XXXV, 50). Како би доказао да се совјетска књижевна школа психолошког реализма ослања на стваралаштво руског класика, Слоњим посебну пажњу у поменутом прилогу поклања Толстојевом уметничком методу, који се пре свега огледа у сликању „живог човека“, „са индивидуалним доживљајима“ (XXXIV–XXXV, 51). Као најзначајније настављаче Толстојеве традиције књижевни историчар издваја Фадејева и Шолохова.

Поред тога што је Лав Николајевич био учитељ „совјетским“ писцима, Слоњим га види и као учитеља „пролетерских“⁵ писаца, будући да они задатак књижевности схватају у духу Лава Николајевича: „Они од књижевности захтевају да служи, да користи, да морално утиче“ (XXXIV–XXXV, 55). По Слоњимовом мишљењу, довољно је Толстојеве

5 У прилогу *Струје савремене руске лијераиуре*, објављеном у I и II свесци *Руској архива*, Слоњим у руској књижевности јасно разликује појмове „совјетска“ или „идеолошка“, односно „пролетерска“ или „комунистичка“ књижевност.

појмове добра и царства Божјег на Земљи заменити појмовима социјалне правде и социјалистичког друштва да би се постигла совјетска концепција ангажоване књижевности. Пролетерски писци деле и Толстојево мишљење да у књижевности главни јунак мора бити народ.

Будући да је, сматра Слоњим, Толстој у својим делима изразио све оно што је својствено руској књижевној традицији, не чуди што се совјетска књижевност враћа класику. „Може се дискутовати о оним идејама које совјетска књижевност покушава данас да оваплоти у својим делима, али несумњиво је да је она национална у својим стремљењима, и да њено враћање Толстоју није случајна појава“ (XXXIV–XXXV, 55).

Много више пажње у београдском часопису поклоњено је 25-годишњици Толстојеве смрти. Она је обележена у двоброју XXXVI–XXXVII *Руској архива*, објављеном 1936. године. У овој свесци часописа објављено је 5 прилога посвећених Лаву Николајевичу, који показују разноврсност интересовања и различит приступ Толстоју и његовом стваралаштву.

У поменутој свесци Слоњим се јавља и с прилогом *Крајцорова соната*, посвећеним историји настанка Толстојевог дела. Књижевни историчар посматра ову пишчеву приповетку као одређену врсту исповести великог писца, расветљавајући његов приватни живот са Софијом Андрејевном, као и његове погледе на брак, љубав, страст.

Поред Слоњимових текстова посвећених класику, посебну пажњу у *Руском архиву* XXXVI–XXXVII привлачи прилог филозофа М. Шварца *Лав Толстој као мислилац*, у ком се, већ по називу, види да његов предмет није Толстојево књижевно дело, него његово учење.

У својој расправи Шварц доноси преглед Толстојевог интересовања за филозофска и религиозна питања од почетка његовог стваралаштва, па до краја живота. Еволуцију Толстојеве религиозно-филозофске мисли и његових ставова сарадник београдског часописа дели на три фазе, које доводе до посматрања хришћанства као новог схватања живота, „чија је суштина у проповеди моралног самоусавшавања“ (XXXVI–XXXVII, 23). Толстој на том путу, како

наводи Шварц, одбацује „догматско благостање“, мистицизам и долази до „иманентне религије“ (XXXVI–XXXVII, 24), негирајући идеју „о будућем блаженству на небу и на земљи“ (XXXVI–XXXVII, 24). Залог вере, по Толстоју, јесте садашњи живот, али „не лични, већ општи везан за садашњим, прошлим и будућим животом целог човечанства“ (XXXVI–XXXVII, 24). Зарад тога класик тражи да се људи одрекну личног живота и „морално споје са животом целог човечанства“ (XXXVI–XXXVII, 24).

У развоју свог учења Толстој, посматрајући теоријски свет, полази од социолошке периферије живота да би стигао до његовог моралног, метафизичког корена.

Писац наводи да је цела савремена култура заснована на двострукој неправди: психолошкој и друштвено-моралној, чији се извор налази пре свега у социолошкој подели рада. Овакву поделу рада Толстој у свом учењу замењује новим идеалом радног живота, који се огледа у физиолошкој расподели између различитих човекових способности, утемељујући на тај начин „систем социјално-етичког идеализма“.⁶ Толстојево учење се базира на разликовању емпиријског „ја“, пролазног и релативног, и „ја“ које је изнад конкретности и које је вечно и повезује нас са „божанским умом васионе“ (XXXVI–XXXVII, 28). Свој физички део личности појединац савлађује потчињавајући је закону разума, под чијим руковођењем се ми, посматрајући захтеве емиријског „ја“ као привидне, везујемо за божанство. Кад успемо да се ослободимо физичког живота и потчинимо се Божјој искри у себи, долазимо до тога да је наша делатност руковођена божанском љубављу.

Шварц види Толстоја пре свега као „религиозно-моралног мислиоца и филозофа културе“, будући да се „његова стваралачка мисао није толико усредсређивала на одгонетање смисла постојања света“ (XXXVI–XXXVII, 29). И управо као такав мислилац, Лав Николајевич ће ући у пантеон руске филозофије. Прилогом у *Руском архиву* Шварц

6 Т. Јовићевић, *Рецејција Толстоја у „Руском архиву“*, у: „Часопис *Руски архив* (1928–1937) и култура руске емиграције у Краљевини СХС/Југославији“. Зборник радова, уреднице В. Матовић, С. Бараћ, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2015, 430.

доказује да се Толстој може посматрати као мислилац и да се његово стваралаштво може тумачити у наведеном кључу и независно од уметничке књижевности.

Ову тему наставља текст Петра Митропана *Душевне кризе Л. Толстоја*, објављен у истом тематском броју XXXVI–XXXVII 1936. године. У прилогу, прожетом истинском емаптијом за раздор у души великана руске књижевности XIX века, сарадник београдског часописа доводи у везу Толстојеву биографију⁷ с његовим духовним лутањима и тежњама. Пишчева трагедија води порекло од велике разлике између онога што је био „по свом животном положају, по својој улози, и оног што је мислио, проповедао и чинио“ (XXXVI–XXXVII, 31). Управо је због те разлике читавог живота био принуђен да води борбу против свог стаљежа, државе, цркве, породице. Овај антагонизам је, сматра Митропан, одиграо битну улогу и у тумачењу Толстојевог учења, које је се базирало „на парадоксу одрицања од ’виших’ културних стремљења да би се ступило на пут духовног уздицања“ у идеолошком смислу и „у методолошком на парадоксу рационалистичког доказивања нужности вере и одбацивања <...> земаљских добара”⁸.

Будући да је посебну пажњу посвећивао новом читању руске књижевне класике, А. Ремизов није заобишао ни Лава Николајевича. У IV свесци *Руској архива* он Толстоју посвећује есеј *Божанско код Толстоја*. Овај текст Алексеја Михајловича преведен је на српски језик са рукописа и први пут је објављен управо на српском. У овом импресионистичком есеју аутор сврстава Толстоја у писце који умеју „да чују и испричају оно што је безгласно“ (IV). Сарадник београдског часописа класика види као некога ко је у безнадежан

7 О биографији Лава Николајевича пише у поменутој свесци *Руској архива* и М. Слоњим у прилогу *Како је живео Толстој*, у ком доноси мање познате детаље и анегдоте из Толстојевог живота, који показују пишчеву природу, као и надмоћ његових принципа и ставова у одређеним ситуацијама. Једина мана овог прилога је што нису наведени извори из којих Слоњим преузима податке. О улози биографског метода у проучавању стваралаштва Лава Николајевича пише и Д. Мерешковски у својој књизи *Толстој и Достоевски*, објављеној 1902.

8 Т. Јовићевић, *Наведено дело*, 431.

земаљски свет „донео своју проницљивост, своју смелу и праву реч и своју веру у божанско у овом свету и у човеку“ (IV, 96). Управо то „божанско“ својство обележава и издваја Толстојева дела. Основни идеја његовог стваралаштва огледа се у позиву људима да се „зауставе и прекину са тим животом што га воде на земљи, који је основан на лажи и насиљу“ (IV, 95) и да својом вољом преокрену животни поредак.

Ремизов се у неколико наврата обраћа сновима Толстојевих јунака, пошто се његова визија живота „неограниченог свакодневним догађајима“ шири у сферу сна, али се не бави њима детаљно.

Текст у ком је најјасније повучена граница између Толстоја уметника и Толстоја мислиоца и проповедника је приказ Модеста Хофмана⁹ књиге преписке Лава Николајевича и књижевног критичара В. В. Стасова, објављен у двоброју V–VI *Руској архива* 1929. године. Похваливши „беспрекоран рад“ В. Д. Комарове и Б. Л. Модзалевског на приређивању књиге, Хофман се обрушава на предговор проистекао из пера једног „политрука“, који *Прейиску* користи зарад идеолошке пропаганде.

Хофман у свом приказу води оштру полемику са аутором предговора, обарајући његове ставове. Ово се пре свега односи на период „Толстојевог генијалног уметничког стварања и формирања његовог учења“ (V–VI, 222). Наиме, по потписнику предговора, овај период се код Лава Николајевича протеже од 1861. до 1905. а преписка обухвата време 1878–1906. Хофман ово демантује и, позивајући се на Толстојева дела, најплодоноснији уметнички период

9 Овај прилог је у *Руском архиву* потписао М. Л. Хофман. Према нашим сазнањима, иза иницијала се крије име пушкинисте, сарадника београдског часописа Модеста Људвиговича Хофмана (1887–1959). Ауторке *Библиографије „Руској архива“*, као и Т. Јовићевић у свом раду *Рецејција Толстоја у „Руском архиву“*, објављеном у *Часопису „Руски архив (1928-1937)“ и култура руске емиграције у Краљевини СХС/Југославији*. Зборник радова, уреднице В. Матовић, С. Бараћ, пак наводи да је реч о Мартину Хофману, чије име се не појављује у списковима проучавалаца руске књижевности. До овога је вероватно довело различито потписивање прилога објављених у часопису од стране сарадника.

омеђује годинама 1852. до 1876. после чега по приказивачу уметничка дела код Лава Николајевича настају ретко, што значи да он на тај начин не признаје уметничку вредност Толстојевој приповеци „Смрт Ивана Иљича“, на којој је писац радио 1882–1886. а којом је Стасов усхићен: „осетио сам да ништа слично нисам прочитао у своме животу“ (V–VI, 223). Овде је заправо посреди оспоравање приказивача Толстојевог уметничког стваралаштва не на основу његовог домета, него његовог грађења на одређеној идеологији. По овој периодизацији, преписка спада у домен друге фазе Толстојевог стваралаштва: а то је проповеднички период и, по Хофману, на тај начин га треба и посматрати. Подела на „два Толстоја“, заснована на овим тежњама, доводи то тога да се његово целокупно стваралаштво не може интерпретирати на прави начин.

Посебна пажња у *Руском архиву* посвећена је и разматрању функције појединих мотива у Толстојевим делима, као и карактеристичним за његова дела уметничким поступцима. О овоме у својим обимним студијама *Толстој и природа*, објављеној у два наставка у двобројима XXVIII–XXIX (1934) и XXX–XXXI (1935), и *Два светиа у Толстојевим уметничким њосџуйцима*, објављеној у свесци XXVI–XXVII (1934), пише стални сарадник београдског часописа Јевгениј Александрович Љацки.

У првом поменутом прилогу аутор систематично доноси мотивско-тематске јединице повезане с природом и њеном улогом у Толстојевим делима, што даје у семиотичком кључу. Тако ће Љацки у својој студији обратити пажњу на везу између мотива неба и звезда са идејом о „човековој божанствености“, која се постиже потчињавањем „једној хармонији, једној вољи“ (XXVIII–XXIX, 25), као и на симболику облака, кише, Сунца, као и на однос према смрти, која је страшнија уколико се појединац налази у оковима цивилизације и њеног напретка и уколико је удаљенији од природе.

За разлику од ове, друга Љацковљева студија, нешто мањег обима, посвећена Лаву Николајевичу: *Два светиа у Толстојевим уметничким њосџуйцима*, доноси поглед на уметничке поступке које Толстој користи у свом роману

Васкрсење. Љацки посебну пажњу посвећује управо овом Толстојевом делу, пошто, како наводи у уводу, „роман *Васкрсење* критика је недовољно разјаснила“ (XXVI–XXVII, 53), будући да „је много више говорила о теми <...> неголи о уметничкој вредности“ (XXVI –XXVII, 53). На то је утицала идејна борба коју је Толстој повео против „најосетљивијих страна руске државне власти“ (XXVI–XXVII, 53). Љацки, као што већ сам наслов његове студије указује, уочава контраст у основи структуре Толстојевог романа који се и огледа у приказивању слике света, али и на плану сижеа романа.

У *Руском архиву* је посвећена пажња и Толстоју уметнику и Толстоју мислиоцу. Сарадници београдског часописа настоје да у својим прилозима покажу, анализирајући функционисање његових дела у оквирима књижевности, али и ван ње, да је битно интегрално читање опуса Лава Николајевича.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Раев, М. *Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919–1939*. Москва: Прогресс–Академия, 1994.

Руски архив. Часопис за политику, културу и привреду Русије, 1928–1937.

Часопис Руски архив (1928–1937) и култура руске емиграције у Краљевини СХС/Југославији. В. Матовић, С. Бараћ (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 2015.

Bojana Sabo

L. TOLSTOY IN THE EMIGRANT JOURNAL
RUSKI ARHIV (1928-1937)

Resume

In the journal *Ruski arhiv*, which was published in Belgrade from 1928 to 1937, 10 attachments derived from the pens of regular associates of the periodical, were dedicated to Leo Nikolaevich Tolstoy. They were mostly encouraged by specific date. In the *Ruski arhiv*, attention was given to Tolstoy as an artist and as a thinker. The collaborators of the Belgrade journal try to show in their contributions, analyzing the functioning of his works within the framework of literature, but also beyond, that it is important integral reading of Leo Nikolaevich's opus.

ВРЕМЕ И ВЕЧНОСТ У ПРИПОВЕЦИ „ПУТ КА СЕМЕНУ“ АЛЕХА КАРПЕНТЈЕРА

Алехо Карпентјер у свом делу „Пут ка семену“ обрађује универзалну тему времена и вечности кроз призму митолошког контекста. Поступком приповедања уназад представљен је људски живот од тренутка смрти све до момента зачећа. Карпентјер испитује борбу између линеарног историјског и митолошког цикличног времена и поставља питање постојања временских категорија прошлости, садашњости и будућности. „Пут ка семену“ нам приказује пут ка вечности који почиње након краја овоземаљског времена, у тренутку када се човек сети својих корена.

Кључне речи: Алехо Карпентјер, „Пут ка семену“, време, вечност, мит, приповедање уназад, циклично време.

Сви смо ми семе и њојомсјиво вечностии.
Бјорнстјерне Бјорнсон

Једна од најплоднијих тема у стваралаштву Алеха Карпентјера (Alejo Carpentier), истакнутог кубанског писца XX века, несумњиво је тема времена и вечности. Читава збирка приповедака овог аутора под називом *Борба времена* (*Guerra del tiempo*, 1958) посвећена је проучавању различитих перспектива времена, а међу тим приповеткама налази се и дело „Пут ка семену“ („Viaje a la semilla“) објављено први пут још 1944. године. Занимљиво је да Карпентјер мотив времена ставља у контекст мита и на овај начин додаје нову димензију посматрања концепта времена. Такав поступак

* jovana.vulic.bg@gmail.com

приметан је и у приповеци „Пут ка семену“ где се митолошко циклично време преплиће са историјским линеарним временом у тежњи да се исказе комплексна темпорална димензија стварности. Карпентјерова иновативност у приказу времена различитим техникама и методама огледа се и у чињеници да његова концепција времена трансцендира строго схваћене границе књижевног дела. Битно је истаћи да ово дело настаје у периоду у ком Карпентјер још увек није био изнео своју теорију о чудесном реализму, али анализом садржаја текста уочавамо да приповетка представља нацрт по коме ће се касније ова теорија формирати.

У раду Румеларе (Rommelaere 2009: 28) наилазимо на став да Карпентјер у свом стваралаштву посвећује највише пажње теми „eterno retorno“¹ коју развија кроз биографију маркиза Капељанијаса (Capellanías). Гонсалес Ернандес (González Hernández 2017: 8) објашњава ток радње ове приповетке:

El relato “Viaje a la semilla” (1944) comprime en un cuento toda la vida de don Marcial, Marqués de Capellanías, con la peculiaridad de que la narración comienza con el día de su muerte y a medida que avanza la historia, recorre todas las etapas de su vida hasta llegar al momento de la gestación, de ahí el título del cuento, viaje a la “semilla”, al origen, a lo primigenio. Al transcurrir el tiempo de atrás hacia adelante, también las etapas de maduración del protagonista van decayendo, hasta el punto de encontrarse en el vientre materno.²

Тема вечног повратка организована је у тринаест поглавља. Регресивно време уочава се, међутим, само у централним поглављима (II-XII). Такав поступак никако се не може сматрати случајним јер се на тај начин време повратка у прошлост приказује унутар циклуса који почиње првим

1 „вечни повратак“ Сви преводи су ауторски осим када је другачије назначено.

2 „Приповетка ‘Пут ка семену’ (1944) сажима у једну причу цео живот дон Марсијала, маркиза Капељанијаса са специфичном нарацијом која почиње са даном његове смрти и како одмиче прича тако се смењују етапе његовог живота до тренутка зачећа, одакле потиче наслов, пут ка ‘семену’, пореклу, ономе што је било првобитно. Како време протиче од позади ка напред, тако етапе сазревања опадају све док се не нађе у мајчиној утроби“.

поглављем, а завршава се тринаестим, на истом месту где је радња почела. (Altenberg 2007: 3)

Улога приповедача

Карпентјер несумњиво користи технику приповедања уназад, али то сазнање не расветљава све наративне аспекте „Пута ка семену“. Једно од суштинских питања односи се на могућност постојања само једног приповедача који једноставно одлучује да обрне след догађаја, или два приповедача који формирају више временских и просторних димензија.

Карпентјер комбинује свезнајућег приповедача и приповедача у улози сведока догађања који користи субјективну перспективу. Да је Карпентјер своје приповедање свео само на свезнајућег приповедача, живот дон Марсијала (don Marcial) не би ни по чему био посебан ни магичан. Међутим, увођењем субјективног приповедача-сведока у дело, резултат постаје поново проживљени живот који наступа после смрти.

En “Viaje a la semilla”, con todo, no se produce una simple alteración de los acontecimientos por parte del narrador. No se trata tan sólo de que don Marcial haya vivido su vida y el narrador la presente al revés, comenzando por la muerte y avanzando hacia el nacimiento. Por el contrario, don Marcial *vuelve* a vivir su vida hacia atrás después de muerto, por lo que el narrador respeta en lo esencial el orden de los acontecimientos de la historia.³ (Martín Jiménez 1994: 316).

Потребно је нагласити да прича о животу дон Марсијала не почиње његовом смрћу, већ тренутком у коме радници руше маркизову вилу у којој је провео цео живот, да би се завршила не тренутком зачећа маркиза у утроби мајке, већ описом природе која се такође враћа у првобитно стање. За овакав приказ радње неопходан је свезнајући приповедач,

3 „У ‘Путу ка семену’, не долази до обичне замене тока догађаја од стране наратора. Не ради се само о томе да је дон Марсијал живео живот а приповедач га приказао уназад почевши од смрти и крећући се ка рођењу. Насупрот овоме, дон Марсијал поново проживљава свој живот уназад, након смрти, што приповедач поштује тако што оставља основни распоред догађања у причи.“

неко ко је изнад времена, ко није само маркизов савременик и сведок његовог живота, већ неко ко разуме законе природе и порекло свега земаљског. Свезнајући приповедач, дакле, опи-сује повратак природе својим коренима, док приповедач-све-док говори о животу дон Марсијала од тренутка његове смрти па до детињства. Када смо утврдили постојање два при-поведача, можемо говорити о два различита протока времена, па тако примећујемо да се време приповедања убрзава сваки пут када се описује промена стања предмета или ствари.

“Los cuadrados de mármol, blancos y negros volaron a los pisos, vistiendo la tierra. Las piedras con saltos certeros, fueron a cerrar los boquetes de las murallas. Hojas de nogal claveteadas se encajaron en sus marcos, mientras los tornillos de las charnelas volvían a hundirse en sus hoyos, con rápida rotación. En los canteros muertos, levantadas por el esfuerzo de las flores, las tejas juntaron sus fragmentos, alzando un sonoro torbellino de barro, para caer en lluvia sobre la armadura del techo. La casa creció, traída nuevamente a sus proporciones habituales, pudorosa y vestida. La Ceres fue menos gris. Hubo más peces en la fuente. Y el murmullo del agua llamó begonias olvidadas. /.../ Los cirios crecieron lentamente, perdiendo sudores. /.../ Las mechas blanquearon, arrojando el pabulo. /.../ Confusas y revueltas, las vigas del techo se iban colocando en su lugar. Los pomos de medicina, las borlas de damasco, el escapulario de la cabecera, los daguerrotipos, las palmas de la reja, salieron de sus nieblas. /.../ Ya brillaban, muy claras, las arañas del gran salón. Las grietas de la fachada se iban cerrando. El piano regresó al clavicordio. Las palmas perdían anillos. Las enredaderas saltaban la primera cornisa. Blanquearon las ojeras de la Ceres y los capiteles parecieron recién tallados. /.../ Los muebles crecían. /.../ Los armarios de cornisas labradas ensanchaban el frontis. /.../ Las butacas eran más hondas y los sillones de mecedora tenían tendencia a irse para atrás. /.../ Cuando los muebles crecieron un poco más /.../ Las aves volvieron al huevo en torbellino de plumas. Los peces cuajaron la hueva, dejando una nevada de escamas en el fondo del estanque. Las palmas doblaron las pencas, desapareciendo en la tierra como abanicos cerrados. Los tallos sorbían sus hojas y el suelo tiraba de todo lo que le perteneciera. El trueno retumbaba en los corredores. Crecían pelos en la gamuza de los guantes. Las mantas de lana se destejían, redondeando el velón de carneros distantes. Los armarios, los vargueños, las camas,

los crucifijos, las mesas, las persianas, salieron volando en la noche, buscando sus antiguas raíces al pie de las selvas. Todo lo que tuviera clavos se desmoronaba. Un bergantín, anclado no se sabía dónde, llevó presurosamente a Italia los mármoles del piso y de la fuente. Las panoplias, los herrajes, las llaves, las cazuelas de cobre, los bocados de las cuadras, se derretían, engrosando un río de metal que galerías sin techo canalizaban hacia la tierra. Todo se metamorfosaba, regresando a la condición primera. El barro, volvió al barro, dejando un yermo en lugar de la casa.”⁴ (Carpentier 2001:45-62).

- 4 „Четвртасти блокови црног и белог мермера полетеше на спратове, облачећи земљу. Каменови, сигурним кораком учинише да нарасту зидови. Оковани листови ораха утиснуше се у своје оквири док се шрафови шарки брзим окретањем уврнуше у своје рупе. По мртвим травњацима црепови саставише своје крајеве подижући шуман вртлог блата, да би као киша пали на арматуру крова. Кућа је нарасла, поново доведена у своје уобичајене размере, стидљива и обучена. Церес постаде мање сива. Би више риба у језерцету. А шапат извора позва заборављене бегоније. /.../ Свеће полако нарасташе, преставши да капљу. /.../ фитиљи побелеше одбацивши огореле крајеве. /.../ Помешане и испретуране, греде таванице су се полако враћале на своја места. Флашице са лековима, ресе од дамаста, перваз око узглавља, бакрорези и палме са решеткама изађоше из измаглице. /.../ Већ су се блистали лустери у великом салону. Пукотине на фасадима су се затварале. Клавир се претворио у клавсен. Палме су губиле прстенове. Пузавице су стизале до пераза на првом спрату. Побелеше подочњаћи богиње Церес а стубови се учинише свеже исклесани. /.../ Намештај је растао./.../ Ормани са изрезбареним ивицама су се ширили. /.../ Фотеље су биле дубље а столице за љубање су се много више нагињале уназад./.../ Када је намештај још мало порастао /.../ У вихору перја, птице се вратише у јаја. Рибе се претворише у икру, остављајући за собом облак крљушти у рибњаку. Палме скупише своје велике листове и несташе у земљи као склопљене лезе. Стабла и гране су ублачили своје листове а земља је вукла све што јој је припадало. Гром је одјекивао по ходицима. Расле су длаке на кожи рукавица. Вунени покривачи су се парали попуњавајући руна далеких оваца. Ормани, комодe, кревети, распећа, столови, жалузине, одлетеше у ноћ тражећи своје старе коренове у подножју шума. Све што је имало ексерe распадало се. Један теретни брод, укотвљен ко зна где, ужурбано је однео мермер са подова и из фонтане. Оружје и оклопи, гвозђурија, кључеви, бакарне посуде, демови из коњушњица топили су се уливајући се у реку метала која се разним каналима сливала у земљу. Све се преобразио у свој првобитни облик. Благо се вратило блату остављајући пустару на месту где је била кућа.“ (Карпентјер 2011: 125-140)

Претходни пример смо обликовали изузимајући из приче све што се тиче живота дон Марсијала, и тако смо стигли до закључка да „Пут ка семену“ није само прича о човеку који се враћа свом пореклу. Тема „Пута ка семену“ много је универзалнија, толико да можемо рећи да је реч о алузији на библијску причу о Постању. Ова библијска прича приповеда како је Бог прво створио природу, па тек онда човека. Вративши се тако уназад порекло човека не завршава се зачећем појединачног људског бића већ Постањем. По хришћанској догми, наш живот не започиње зачећем, већ стварањем првог човека кроз кога касније настаје свако појединачно људско биће.

Уколико се вратимо времену о коме говори свезнајући приповедач, увиђамо да је реч о Историји целокупног човечанства, времену које обухвата векове и миленијуме. Румеларе (Rommelaere 2009: 50) ово потврђује у свом истраживању: „/.../ es la corporización de su mirada cósmica, que entrecruza lo temporal y lo intemporal, lo concreto y lo arquetípico, un momento y toda la Historia“.⁵ Управо из овог разлога Карпентјеру је био потребан свезнајући и свеприсутни приповедач који је ту од Постања времена. Са друге стране, наратија приповедача-сведока обухвата много мањи временски период – један људски век.

Док свезнајући приповедач убрзава време тиме што користи једноставну синтаксу, свршена глаголска времена и систем набрајања, те изоставља непотребне описе, када на ред дође приповедање маркизовог живота, радња и време се успоравају. Износе се бројни биографски елементи живота дон Марсијала, допуњени описима његовог физичког и психичког стања. На овај начин Карпентјер час убрзава, час успорава проток времена, постижући на овај начин динамичну атмосферу приповетке. Ако изузмемо поступак убрзавања, радња дела тече без било каквих измена, по обрнутом хронолошком редоследу, односно Алтенберговим (Altenberg 2007: 2) речима: „Resulta incluso ser una narración

5 „/.../ његово стварање космичке перспективе је заслужно за спој пролазног и непролазног, конкретног и архетипског, једног тренутка и читаве историје“

bastante convencional sin anacronías ni otras particularidades discursivas que llamen la atención“⁶.

2. Реверзибилност времена (приповедање уназад)

Поступком приповедања уназад Карпентјер нам кроз биографију маркиза Капељанијаса указује на блискост која постоји између првих и последњих тренутака људског живота, док Румеларе (Rommelaere 2009: 33) Карпентјеров поступак реверзибилности објашњава речима: „de esta manera embarca lo que hay entre la nada y la nada.“⁷ Карпентјер на овај начин жели да пружи читаоцима паралелу између рођења и смрти, догађаја који, као што видимо из дела, наликују један на други: човек након смрти прелази у неки облик небића, као што пре рођења исто тако представља небиће. Међутим, можемо се запитати колико тачно траје путовање од смрти до зачећа. Мартин Хименес (Martín Jiménez 1994: 319) дао је следећи одговор: „El proceso en el que se desarrolla en sentido inverso la vida del protagonista transcurre en el corto espacio de una noche del tiempo real.“⁸ Ипак, чини се немогућим да се људски век може сместити у једну ноћ. То би значило да смо ми као човечанство у заблуди да наш живот траје много дуже него што то стварно јесте, те бројимо године и месеце, а заправо имамо на располагању нешто мање од дванаест сати у овом свету. Намеће се питање зашто је ноћ та која означава живот човека, посебно имајући у виду уобичајено виђење да је живот човека као најсавршенијег бића светла тачка овога света, а не тама и помрачина. Све ово Карпентјер приказује кроз биографију једног маркиза, уважене личности, а не обичног човека.

Радња дела обухвата један затворени простор, маркизову вилу и њену ближу околину, што доприноси утиску о

6 „Произилази да је приповедање чак доста уобичајено без анахронија и осталих дискурсивних особености које би привукле пажњу.“

7 „на овај начин приказује оно што се налази између ничега и ничега.“

8 „Процес у којем се развија обрнутом смислу живот протагонисте протиче у кратком временском периоду од једне ноћи стварног времена.“

краткоћи и сведености људског живота (Martín Jiménez 1994: 325). Ово ограничено и кратко време људског века најбоље можемо сагледати у речима: „Пробудили су се из небића и поново утонули у сан“ (Карелин 2014: 16). Карпентјер (Carpentier 2001: 61) сликовито наглашава да је на нашем рођењу присутна и смрт: „Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría.“⁹ Овај сегмент, иако на први поглед не изгледа тако јер је у питању реверзибилност догађаја, истовремено представља рођење маркиза и смрт његове мајке. Отуда јасно видимо Карпентјерову намеру да споји смрт и рођење не само у спољашњој структури текста, већ и у појединим епизодама биографије дон Марсијала. Ову приповедачку слику можемо проширити Карелиновим (2014: 26) виђењем човека: „Умирао је од првог дана свог рођења“. Посматрајући ову тврдњу постављамо питање на које ћемо се вратити на самом крају рада: Ако кретањем од рођења ка смрти умиремо, да ли то значи да вративши се уназад од смрти ка рођењу заправо живимо?

Очигледно је да реверзибилност времена поништава смрт и поново оживљава маркиза, али питамо се из ког је разлога Карпентјер применио тај поступак. Враћајући време уназад Карпентјер не само да поништава смрт, већ и тежи потпуном ослобађању човека од друштвених норми и свођењу на његову првобитну природу. Карпентјер мотив поновног стицања слободе до те мере вешто укључује у радњу дела да то читаоцу личи на потпуно природан процес: „La Marquesa trocó su vestido de viaje por un traje de novia, y, como era costumbre, los esposos fueron a la iglesia para recobrar su libertad“¹⁰ (Carpentier 2001: 51). Маркиз, дакле, током реверзибилности времена излази из цркве слободан, као што је једном раније изашао из цркве као ожењен човек.

9 „Онда је затворио очи, које су само разликовале магловите цинове, и утиснуо се у једно топло, влажно и мрачно тело које је умирало.“ (Карпентјер 2011: 139)

10 „Маркиза је своје одело за пут заменила невестинском хаљином, и по обичају, супружници су отишли у цркву да би поново постали слободни.“ (Карпентјер 2011: 130)

Још један пример налазимо у титули коју аутор додаје лику Марсијала. Карпентјер назива Марсијала маркизом од тренутка његове смрти, па све до поглавља у ком је Марсијал поново постао адолесцент. Од тог тренутка Карпентјер одбацује титулу главног лика и просто га зове само именом. (González Hernández 2017: 11). Јасно видимо ауторову намеру да и на овај начин ослободи свог протагонисту друштвених формалности, и закључујемо да повратак уназад служи да би се човек ослободио свог пређашњег живота и ушао у нови живот потпуно очишћен и ослобођен од свега земаљског.

3. Књижевни лик као покретач реверзибилности времена

Чини се да Карпентјеру нису довољни само приповедачи како би реверзибилношћу времена приповедања ослободио човека од свог пређашњег живота, већ у те сврхе користи и једног од ликова у приповеци. Тренутак у коме време креће уназад означен је присуством старог црнца: „Entonces el negro viejo, que no se había movido, hizo gestos extraños, volteando su cayado sobre un cementerio de baldosas. /.../El viejo introdujo una llave en la cerradura de la puerta principal, y comenzó a abrir ventanas“¹¹ (Carpentier 2001: 47). Чином откључавања браве Карпентјер нам отвара врата новог универзума, света где је све наопачке и тежи својим коренима. Међутим, намеће се питање зашто је Карпентјеру био потребан старац, и то црне пути, да би подстакао кретање времена уназад. Лик црнца представља спону између магије и стварности. Гонсалес Ернандес (González Hernández 2017: 9) објашњава улогу овог лика: „No puede pasarse por alto, por tanto, la utilización del realismo mágico, que supone una conexión entre la realidad y la fantasía del relato. Para ello, Carpentier toma como apoyo la reversibilidad del tiempo, que es encarnada por el negro viejo“¹²

11 „Тада црни старац, који се није био померио, поче да прави чудне покрете, бацивши свој штап на гробље од керамичких плочица./.../ Старац завуче кључ у браву главних врата, а затим поче да отвара прозоре.“ (Карпентјер 2011: 126)

12 „Због тога се не може занемарити употреба магичног реализ-

Лик црнца отелотворава жељу аутора да задржи веродостојност тиме што његовим стварањем повезује стварност и магију (González Hernández 2017: 9). Постоји, међутим, још један разлог који оправдава ауторову одлуку да уведе лик црнца јер појавом старог црнца писац у ствари алудира на утицај афроамеричке митологије и магијских веровања присутан на Куби и у XX веку. Луис (Luis 1991: 155) допуњава ову тврдњу речима: „Obviamente, el negro viejo es un cura de una religión africana.“¹³. Исти аутор (Luis 1991: 155) додаје да „Пут ка семену“ заједно са Карпентјеровим делом *Краљевсџиво овој светиа* (*El Reino de este mundo*) чини спој европске и афричке перспективе стварности. Овакав спој најбоље илуструје пример из романа *Краљевсџиво овој светиа* када Макандалово (Makandal) спаљивање белци виде као смрт, док црнци у том истом догађају виде почетак новог живота (Luis 1991: 153). На исти начин у „Путу ка семену“ радници не осећају проток времена уназад, док управо стари црнац симболише магију која обрће временски проток. Гонсалес Ернандес (González Hernández 2017: 9) користи интересантан назив да означи улогу црнца у причи: „el testigo del tiempo“¹⁴.

Занимљиво је да Карпентјер спомиње старог црнца само на почетку приче и да се ту завршава његова улога. Непознат нам је чак и његов идентитет, што је посебно необично имајући у виду да је његово присуство у делу нужно како би време променило свој правац (Altenberg 2007: 16). Верујемо, пак, да у Карпентјеровом делу ништа није случајно, те да се аутор на овај начин игра са читаоцима јер нам сâм аутор, можда ипак открива идентитет старог црнца, премда не експлицитно. Већ у IX поглављу у ком пролазимо кроз Марсијалово детињство, увиђамо појаву једног новог лика који је у том периоду био веома битан за протагонисту дела: „Tuvo ganas de llorar, pero en ese momento apareció el

ма који подразумева везу између стварности и фикције приче. Карпентјер као средство за повезивање узима повратак времена који је отелотворен кроз лик старог црнца.“

13 „Очигледно је да стари црнац представља шамана неке афричке религије.“

14 „сведок времена“

calesero Melchor, luciendo sonrisa de dientes /.../¹⁵ (Carpentier 2001: 57). У наставку текста читамо:

/.../La vida no tenía encanto fuera de la presencia del calesero Melchor. Ni Dios, ni su padre, ni el obispo dorado de las procesiones del Corpus, eran tan importantes como Melchor. Melchor venía de muy lejos. Era nieto de príncipes vencidos. En su reino había elefantes, hipopótamos, tigres y jirafas. (Carpentier 2001: 58)¹⁶

Карпентјер на тај начин индиректно наглашава Мелхиорово афричко порекло. Над овим одељком Вилијам Луис (Luis 1991: 155) се пита није ли црнац са почетка приче заправо Мелхиор (Melchor), из далеке земље побеђених принчева. Ипак, питање је зашто се Мелхиор јавља као лик тек у Марсијаловом детињству. Претходно смо већ навели да се старац црнац јавља у улози сведока времена. Са друге стране, познато је да одрастао човек окован нормама и правилима није свестан протока времена, што можемо видети и у примеру из приповетке:

Una noche, después de mucho beber y marearse /.../ Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media/.../Fue una impresión fugaz, que no dejó la menor huella en su espíritu, poco llevado, ahora, a la meditación.¹⁷ (Carpentier 2001: 51)

15 „Дошло му је да плаче, али у том тренутку се појавио кочијаш Мелхиор, показујући кроз осмех блиставе зубе/.../“ (Карпентјер 2011: 135)

16 „/.../живот није био нимало занимљив без присуства кочијаша Мелхиора. Ни бог, ни његов отац, ни епископ у позлаћеној одори за време ускршње процесије, нису били тако значајни као Мелхиор. Мелхиор је био пореклом из далека. Био је нећак побеђених принчева. У његовом краљевству било је слонава, тигрова, нилских коња и жирафа. /.../ Мелхиор је знао песмице које су се лако училе јер речи нису имале никакво значење и много су се понављале.“ (Карпентјер 2011: 136-137)

17 „Једне ноћи, после много пића и ошамућености /.../ Марсијал је добио чудно осећање као да сатови избијају пет, затим пола пет, па четири, затим пола четири. /.../ Био је то краткотрајан утисак који је у његовој глави, неспремној за медитације, није оставио ни најмањи траг.“ (Карпентјер 2011: 130)

Карпентјер овим објашњава да одрастао човек тек у полусвесном стању примећује проток времена, и то не било каквог времена, него оног које тече уназад. Насупрот томе, живот детета се заснива на чулним утисцима и због тога је оно свесно времена. Могли бисмо чак рећи да једино што дете поседује а одрастао човек нема, јесте управо време. Из овог разлога запажамо блискост Мелхиора са малим Марсијалом кога учи песмицама налик бајалици и питамо се да ли то Мелхиор открива малом Марсијалу магију којом се време враћа, исту ону коју видимо на почетку дела када почиње да прави чудне покрете руком и време почиње да се враћа у прошлост. Јасно је да дете може осетити време, али чак и тада дете наликује одраслом човеку по томе што мисли да је оно господар времена: „Comenzaron a jugar al ajedrez. Melchor era caballo. Él, era Rey“¹⁸ (Carpentier 2001: 57).

4. Мотив *regressus ad uterum*

Стари црнац у „Путу ка семену“, дакле, наликује шаману неке непознате религије и његово враћање времена представља магијски ритуал. Мирче Елијаде (Eliade 2004: 85) објашњава значај повратка уназад у религијама неразвијених друштава и повратак у време зачећа назива *regressus ad uterum*. О особинама и улози ове врсте повратка Елијаде говори следеће: „U svim se tim slučajevima regressus ad uterum provodi u cilju porađanja novog člana u novi oblik življenja ili preporođaja. S gledišta strukture, povratak u matericu odnosi se na vraćanje Svemira u „kaotično“ ili embrionalno stanje. Pretporođajna tmina odnosi se na Noć prije Stvaranja i na mrak inicijacijske kolibe“ (Eliade 2004: 87). Дакле, аутор „Пута ка семену“ се не враћа у време у коме је Марсијал зачет, већ његове тежње путују много даље, по Елијадеовом мишљењу (Eliade 2004: 88), чак до Ноћи пре Стварања света. На питање зашто Карпентјера занима повратак у време када свет још није био створен, Елијаде (Eliade 2004: 88-89) нуди одговор: ради излечења, односно коначног ослобођења, „izlečenja čoveka od

18 „Почеше да играју шаха. Мелхиор је био коњ. Он је био краљ.“ (Карпентјер 2011: 135)

boli postojanja u Vremenu“. Читав овај процес садржи више фаза: „Riječ je o tome da se krene od nekog preciznog trenutka koji je najbliži sadašnjem, te da se vrijeme prijeđe unatrag /.../ kako bi se stiglo ad originem, kada je prvo postojanje, 'pojavitivši se' u svijetu, pokrenulo Vrijeme. Time dolazi do spajanja tog paradoksalnog trenutka izvan kojega Vrijeme nije postojalo, budući da se ništa nije pokazivalo“ (Eliade 2004: 93). На основу овога закључујемо да Карпентјер тежи избављењу од времена које за човека представља највећи терет. Ослободивши се времена човек би могао да досегне вечност. Према томе, Карпентјер не враћа време узалуд јер његово путовање ка семену има циљ: прећи у вечност.

Постоји нешто магично у повратку коренима које модерно друштво није спремно да прихвати јер се труди да живи у садашњости, или речима Елијадеа (Eliade 2004: 37) „Povratak podrijetlu /.../predstavlja iskustvo od bitnog značaja za arhaična društva“. Чини се, међутим, да Карпентјер у свом делу сједињује модерно и архаично друштво означавајући себе као универзалног представника људске врсте. „Poznavanje podrijetla i povijesti stvari kao primjera, pruža neku vrstu magične moći nad stvarima. /.../“ (Eliade 2004: 97). Ова моћ задобија се једноставним чином, само треба „сјетити се“, како каже Елијаде (Eliade 2004: 97), онога што је било на самом почетку пре постања света. Вечност се, дакле, не достиже размишљањем да је све од нас почело, већ да је и пре нас постојао читав један универзум цивилизација и древних култура који нам је у облику мита оставио у наслеђе сећање на Почетак.

5. Прошлост, садашњост, будућност или циклично кретање

„Пут ка семену“ представља пут у прошлост који Карпентјер трасира техником приповедања уназад. Међутим, питамо се какав је ауторов однос према садашњости и будућности, те какво је време изван живота које Карпентјер испитује повратком у мајчину утробу.

Када смо говорили о структури приповетке, споменули смо да је повратак у прошлост приказан од II до XII

поглавља, док у I и XIII поглављу аутор приказује садашњи тренутак. Треба истаћи да иако између првог и последњег поглавља следи читав низ реверзибилних догађаја, Карпентјер директно повезује ова два поглавља тако што се радња првог поглавља наставља у последњем. На крају првог поглавља налазе се следећи редови: „Dieron las cinco. Las cornisas y entablamentos se despoblaron. Sólo quedaron escaleras de mano, preparando el salto del día siguiente. /.../ Un marco de puerta se erguía aún, en lo alto, con tablas de sombras suspendidas de sus bisagras desorientadas“¹⁹ (Carpentier 2001: 46). Затим, занемаривши следећих једанаест поглавља, у последњем одељку видимо речи: „Cuando los obreros vinieron con el día para proseguir la demolición, encontraron el trabajo acabado. Alguien se había llevado la estatua de Ceres, vendida la víspera a un anticuario“²⁰ (Carpentier 2001: 62). Иако је читава прошлост једног маркиза стала између ова два поглавља, стижемо до закључка да време није престало да тече ка будућности (González Hernández 2017: 12). На овај начин Карпентјер организује време приповетке у два смера: од садашњости ка будућности и од садашњости ка прошлости (видети слику 1).



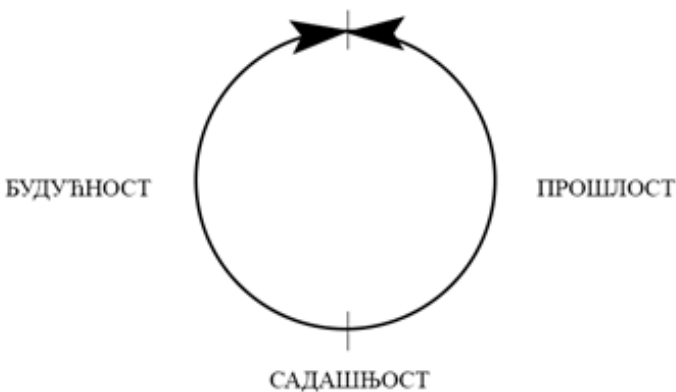
Слика 1.

Међутим, ова једноставна шема не може у потпуности приказати сложено кретање времена у „Путу ка семену“. Наиме, у XIII поглављу у коме аутор радњу поново премешта у садашњост која се креће ка будућности, читамо

19 „Одзвонило је пет. Корнише и симсови се срушише. Само су остале мердевине, припремајући скок наредног дана. /.../ Један оквир од врата још увек се горе уздизао, док су даске тмине висиле на његовим дезорјентисаним шаркама.“ (Карпентјер 2011: 125-126)

20 „Када су се радници сутрадан вратили да наставе са рушењем, нашли су на завршен посао. Неко је однео статуу Церес, продату синоћ једном антиквару.“ (Карпентјер 2011: 140)

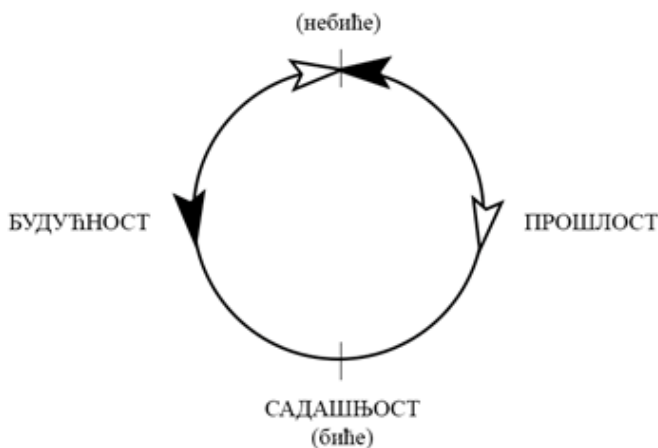
следеће: „Pero nadie prestaba atención al relato, porque el sol viajaba de oriente a occidente, y las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por la pereza, ya que son las que más seguramente llevan a la muerte“²¹ (Carpentier 2001: 62). Карпентјер нам, дакле, поручује да пут ка будућности води у смрт или, другим речима, у небиће. Са друге стране, и прошлост нас води ка истом циљу, враћању у време када човек још није постао човек, већ обитава у облику небића. Намеће се питање да ли се будућност и прошлост срећу у још једној тачки, али овог пута ван времена (видети слику 2).



Слика 2.

Ако имамо у виду да структура дела открива да се у овину садашњег времена (I и XIII поглавље) налази прошлост (II-XII поглавље), долазимо до закључка да ове две временске равни не само да се сусрећу у једној тачки, већ се и преплићу. На слици 3. добићемо најприближнији приказ времена који преноси његову комплексност.

21 „Али нико није обраћао пажњу на причу јер је сунце ишло са истока на запад, и часови који расту на десној страни часовника треба да се продуже лењошћу, јер су они ти што најсигурније воде у смрт.“ (Карпентјер 2011: 140)



Слика 3.

На основу оваквог приказа увиђамо да ће се будућност у неком тренутку претворити у прошлост, као и да ће оно што је у прошлости достићи тренутак кад ће се звати будућност. Дакле, пошавши од претпоставке о реверзибилности времена, долазимо до закључка да је кретање времена заправо циклично. Румеларе (Rommelaere 2009: 59) наглашава да је Карпентјерова намера била да споји прошлост, садашњост и будућност у једно трајање.

Карпентјер брише границе између временских категорија чинећи кретање времена цикличним, али не и уједначеним, јер даљом анализом „Пута ка семену“ увиђамо да се време креће различитим брзинама. У првом поглављу наилазимо на речи: „Para la casa mondada el serúsculo llegaba más pronto“²² (Carpentier 2001: 46). Аутор нам на овај начин наговештава да како се ствари, предмети, па и сами људи приближавају свом крају тј. смрти, тако време протиче све брже и брже. Питамо се, ипак, да ли је тако само када се ближимо смрти, или време протиче брже и након повратка у мајчину утробу. Одговор налазимо у XII поглављу: „Entonces cerró los ojos /.../ y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría. /.../ Pero ahora el tiempo corrió más

22 „За очерупану кућу вече је брже долазило“ (Карпентјер 2011: 126)

pronto, adelgazando sus últimas horas. Los minutos sonaban a glissando de naipes bajo el pulgar de un jugador“²³ (Carpentier 2001: 61). Након преображавања у небиће време се толико брзо обрће да је тешко опазити његово кретање, те се чини да је оно непомично и статично. Николсон (Nicholson 1983: 19) овакво кретање пореди са обртањем точка који када се креће великом брзином изгледа као да се не помера. Чини се да је Карпентјер враћајући се у прошлост док се истовремено кретао ка будућности, успео у њиховом пресеку да пронађе вечност. Ако је заиста тако, онда је Карпентјер коначно решио мистерију преласка из времена у вечност.

6. Крај времена и нови живот у вечности

Карпентјер нам не нуди само нове погледе на концепт времена, већ нам даје и одговоре на питања шта је вечност и како је достићи. „Пут ка семену“ приказан је кроз биографију појединца која симболише човекову самоћу на животном путу. Поред тога, „Пут ка семену“ има такозвани отворени крај, па је самим тим време у њему ослобођено од сваке врсте коначног одређења. Карпентјер препушта читаоцима тумачење концепта времена које је створио, и на тај начин се временске перспективе умногостручују. У „Путу ка семену“ представљена је људска тежња ка ослобађању од Времена и достизању вечности. Управо је регресивно време послужило као метафора за ослобађање човека и његову припрему за нови живот у облику небића које обитава у вечности. Да би се створили услови за нестанак Времена, цео свет се мора вратити на почетак, у време пре Постања, како каже Елијаде (Eliade 2004), у тренутак када Свет и Време још нису били створени. На основу овога закључујемо да „do pravog početka ne može doći bez stvarnog kraja“ (Eliade 2004: 79).

Карпентјер нам је кроз више примера у „Путу ка семену“ наговестио да човек од рођења до смрти заправо умире јер

23 „Онда је затворио очи /.../ и утиснуо се у једно топло, влажно и мрачно тело које је умирало. /.../ Али, сада је време брже летело скраћујући његове последње часове. Минути су одзвањали као пребирање карата испод коцкарског палца.“ (Карпентјер 2011: 139)

се тако човек удаљава од Постања, од првобитног времена и Вечности. Насупрот томе, што је човек ближи Постању, то је све живљи, те закључујемо да је истински живот само онај који води путем ка семену. Напоменули смо и да се време креће све брже и брже како се човеков живот приближава небићу. Свако биће, дакле, тежи оном првобитном стању безвремености и вечности у коме бива ослобођено од свега земаљског. Напослетку се питамо да ли ово дело представља крај Времена или нови живот у Вечности. Алехо Карпентјер, међутим, мотив времена у свом делу није учинио једнодимензионалним. Он је кроз „Пут ка семену“ сјединио и пове- зао крај Времена са новим животом у Вечности.

„Пут ка семену“ подсећа на најдубље животне заблуде људи. Карпентјерово дело нам приказује сличност између рођења и смрти и преиспитује нас да ли смо живели или пак умирали док смо мислили да имамо времена. Аутор нам још објашњава да окуви времена везују човека и оптерећују га, и показује нам разлог због чега је то тако: Човек је заборавио да је некад био слободно биће, да је пре настанка Времена био вечан. Према Карпентјеру, највећа трагедија за човека је заборављање сопствених корена. Због тога он креће на пут ка семену, ка добу пре Постања, када су сви људи били једно и када је то једно чинило цео свет. На неки начин, време је казна за човека јер је некадашње безвременно биће кажњено пролазношћу и константним пропадањем. Човек је изгубио вечност и кажњен је временитошћу јер је одлучио да буде сам, јер се у доба пре стварања Времена одвојио од заједнице и живота у хармонији. Човек који је изабрао самоћу, изгубио је истовремено и вечност и љубав, а живот је претворио у смрт. Карпентјер у „Путу ка семену“ кроз поништавање овоземаљског живота враћа човеку вечну природу, а Октавио Пас (Octavio Paz 2007: 195) овом процесу, поредећи га са љубавним чином, даје потпуно нову димензију: „Creación y destrucción se funden en el acto amoroso: y durante una fracción de segundo el hombre entrevé un estado más perfecto.“²⁴

24 „Стварање и уништавање се сједињују у чин љубави: а у току једног делића секунде човек назире савршенство.“

Алехо Карпентјер нам је открио да само привидно живимо у историјском времену, јер нас је чудно понављање историје заробило у магичном временском кругу из кога се можемо избавити тек када се сетимо наших корена и вратимо у нашу безвремену и вечну природу.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Altenberg, Tilmann. "Alejo Carpentier o las trampas de la memoria: Tiempo regresivo y referencias al pasado en "Viaje a la semilla". *Iberoromania*, 64.2 (2007): 67-86. *ResearchGate*. Web. 07.06.2018.
- Carpentier, Alejo. "Viaje a la semilla". *Guerra del tiempo y otros relatos*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Eliade, Mircea. *Aspekti mita*. Prevela Nataša Pejović. Zagreb: Demetra, 2004.
- González Hernández, Carla. "El tratamiento del tiempo en *Guerra del tiempo y otros relatos* de Alejo Carpentier". Trabajo de fin de grado inédito. Universidad de la Laguna, 2017. *Universidad de la Laguna*. Web. 01.06.2017.
- Luis, William. "Historia, Naturaleza y Memoria en Viaje a La Semilla". *Revista Iberoamericana*, 57.154 (1991): 151-160. *Revista Iberoamericana*. Web. 08.06.2018.
- Martín Jiménez, Alfonso. "La estructura temporal de "Viaje a la semilla" de Alejo Carpentier". *Draco: Revista de literatura Española*, 5-6 (1994): 311-326. *UVaDoc*. Web. 01.06.2018.
- Nicholson, Irene. *Mexican and Central American Mythology*. Middlesex: Newnes Books, 1983. *Archive*. Web. 25.05.2018.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2007.
- Rommelaere, Joke. "Mitología y tiempo mítico en *Guerra del tiempo y otros relatos* de Alejo Carpentier". Tesis de máster inédita. Univesidad Gent, 2009. *Ghent University library*. Web. 07.06.2018.
- Карелин, Рафаил. *Умеће умирања или умејносиј живљења*. Будва: Манастир Подмаине, 2014.
- Карпентјер Алехо. „Пут ка семену“. *Вечитија смрт од љубави јача*. Бојана Ковачевић Петровић (ур.). Превео Радоје Татић. Београд: Танеси, 2011. 125-140.

Jovana Vulić

THE TIME AND ETERNITY IN “JOURNEY
BACK TO THE SOURCE” BY ALEJO CARPENTIER

Resume

Alejo Carpentier, a Cuban writer of the twentieth century, in his work “Journey back to the source” deals with the universal topic of time and eternity through the prism of a mythological context. The process of a reverse narrative presents human life from the moment of death until the moment of conception. Carpentier examines the struggle between linear historical and mythological cyclical times and raises the question of the existence of time categories of the past, the present and the future. Carpentier’s “Journey back to the source” shows us the path to eternity that begins after the end of the mortal time, at the moment when a man remembers his roots.

ЈЕЗИК
/
LANGUAGE

ЈЕЗИЧКА НАРАТИВНА И АРГУМЕНТАТИВНА
ОБЕЛЕЖЈА У ТЕКСТУ
„ЈАЗАВАЦ ПРЕД СУДОМ“ П. КОЧИЋА

Обележја наративног и аргументативног често су испреплетана у различитим текстовима па и у овом: „Јазавац пред судом“ Петра Кочића. У анализи овог дела Петра Кочића уочава се специфичан распоред наративних и аргументативних сегмената, а посебну пажњу посвећујемо исказима које сматрамо обележјима наративног и аргументативног типа.

Кључне речи: наративна обележја, аргументативна обележја, лингвистика текста.

Увод. У лингвистици текста се одавно поставља питање типова текста. Иако се могу нашироко наводити расправе о разврставањима и критеријумима за различита класификовања, за потребе овог рада указаћемо само укратко на чињеницу да се и лексеме/термини: *џиџи*, *врста*, *жанр*, и слични њима, врло често употребљавају синонимно, те се нпр. говори о наративном жанру или наративном типу или врсти текста или дискурса, итд. Примера ради, врсте текста могу бити и: уредба, закони, рецепти, упути, извештаји, новински текстови, постови на фејсбуку, честитка, и могло би се дуго још набрајати. Такве су врсте историјске категорије, културно обележене, имају своје прототипичне форме (Костић-Томовић 2016), и као што је имплицирано овим списком, углавном се односе на целину текста. Стога би их други лако могли назвати некњижевним жанровима, за разлику од књижевних жанрова: драме, епике, романа,

* polovinav@fil.bg.ac.rs

приповетке и сл. Све ове „врсте“ текста имају своја типична обележја, рекосмо, али је исто тако чињеница да ретко можемо наћи примере који су искључиво, и доследно, по свим својим обележјима само један тип или врста текста.

У анализи „Јазавца пред судом“ Петра Кочића као основу нашег приступа под типовима текста подразумевамо: наратив, опис, и аргументативни текст. Они су минимално дефинисани према томе да ли се ради о „стањима“ (опис), „промени стања“ (наратив) или о „логичко-семантичким односима“ (аргументативни текст) (Caranza 2015). Семантичка и текстуална језичка анализа тиме бивају релативно ограничене, али допуштају да се на сегменте текста, односно мање или веће скупове реченица гледа из перспективе наративности односно аргументативности, а из перспективе лингвистике текста утврде неке позиције, дистрибуција и комбиновање ових типова текста унутар целине дела.

Док је релативно лако утврдити дескриптивне и наративне сегменте текста, аргументативни сегменти у неком чистом виду ретко се могу наћи, јер се и сви остали типови текстова, опис, нарација, или рецимо објашњења, илустрације и сл. могу наћи као делови аргументације. Штавише, често су критеријуми сврхе или улоге неког текста или дискурса примарни у оцењивању да ли је он аргументативан или не (Fludernik 2009). У сваком случају, типична је употреба аргументативних текстова у ситуацијама као што су судски процеси, а управо је та ситуација тема Кочићевог дела. Претпоставља се да свака од страна има одређено стајалиште, позицију коју жели доказати другим ставовима, за или против онога који има супротна страна. У Кочићевом „Јазавцу пред судом“ два стајалишта доминирају: „Јазавец је учинио криво и треба га казнити“, и ово стајалиште бива прихваћено од стране суца, и „Свет (царевина) како га види Давид није исти каквог га виде цареви чиновници“, стајалиште које, чини се, Давид и не очекује да они прихвате, али ипак има потребу да изнесе све доказе који га потврђују.

Наш циљ у овом раду је да анализирамо како језичким путем писац распоређује и комбинује ове типове текста стварајући кохерентно дело.

Дескриптивни и наративни искази на почетку и крају целине. Дело Петра Кочића „Јазавац пред судом“, у целини, отпочиње уласком главног јунака Давида Штрбца у судницу и завршава се његовим изласком. Две су ствари интересантне у погледу типа текста и језика: 1. У почетној дидаскалији налазимо „опис“ главног јунака, прво без глагола: *мален, низак, сув као љрана, лајан као љерце*. Затим са глаголима у презенту којим се означавају сталне особине јунака: *Лијева му је ноћа мало краћа од десне, ње се љеја кад иде. Очи му се свијећиле и љрелијевају као у мачке из мрака...* да би, пред крај ове прве дидаскалије, следиле две реченице са правим презентом: *Улазећи у судницу, крсѝи се и држи јазавца свезана у врећи. У јазавца вири само њушка из вреће*. Насупрот томе последња дидаскалија у драми је далеко краћа, и садржи опис промене изгледа Давидова, са глаголима у аористу: *Исѝрси се, заѝррейѝа очима, у којима се засвијећилише сузе неизмјерне мржње и љакосѝи*. 2. Док на почетку драмског дијалога прве реплике Давидове садрже само поздраве на које судица и писац не обраћају пажњу, те се он обраћа свом јазавцу, и тиме је његов низак социјални статус као мале и неважне особе утврђен, у последњој реплици којом се закључује драма Давид каже: *у мени има милијун срца и милијун језика, јер сам данас љред овим судом љлако исѝред милијуна душа које су се од силној добра и милине умрѝвиле ља једва дишу!* Тако, употребљени аорист у последњој дидаскалији и перфекат у наведеној реченици на самом крају целог дела представљају „промену стања“ и тиме потенцирају идеју да је Давид дошао да „исприча“ све муке које тиште народ, те је, иако драмски, дијалогски текст у питању, или „еглен“ како каже Давид, његово било све по реду да каже шта мисли о царевини.

Сегменти и целина. Цео текст би се могао условно поделити на неких петнаестак краћих или дужих сегмената: Упознавање и представљање Давида суцу, Најава тужбе против јазавца, Образложење Давидово да он (а и његова

жена) познаје царске законе, Најава излагања тужбе уз пуштање јазавца из вреће, Казивање о царској „правди“, О страху од жене и о жени, О газдама, О писарчићевом имену, О јазавчевим „генералијама“, Пресуда јазавцу, Позив доктору, Докторов „преглед“ Давидове главе, Окончање дијалога. Језичка обележја и функционалност појединих сегмената се доста разликују, иако би се могло свима приписати истицање Давидовог лукавог вођења дијалога и исмевање царских службеника. Тако, на пример, један део: о жени (и женидби Давидовој) представља типичан пример хумора базираног на вишесмислености, лексичкој и синтаксичкој, датог лексичког поља: *оженити се удовицом, женићи жену, дјевојком оженити* и сл. Овај део може имати само улогу приказивања Давидове вештине да збуни саговорника, али не доприноси битно ни основној причи нити аргументацији о страдањима српског народа. Навешћемо само две реплике да то илуструјемо:

ПИСАРЧИЋ: Па добро, кад је тако млада, онда си је мора дјевојком оженити.

ДАВИД: (*ујрејасиши се од чуда*): Ама, шта је теби?! Како ћу ја жену дјевојком оженити? Шта би то онда било? Бога ми, дијете, ја би реко да ти нијеси саставио око лијеске... Што ћу ја жени дјевојку доводити!...

Очигледна је игра речима. Синтагма *дјевојком оженити* може се синтаксички тумачити на два начина: „оженити се дјевојком“ и „оженити њу дјевојком“, али културолошки ово друго тумачење је неразумно, те управо том чудном интерпретацијом Давид и исмева саговорника.

Наративни сегменти и аргументативни тип текста.

Многи су у лингвистици текста тврдили да се наративом могу сматрати и веома кратки текстови од по једне, две реченице. Практично би онда и следећа реченица из текста: *Тужим ја славном суду јер ми је изио чишаву њиву куруза*, са глаголом у прошлом времену могла бити проглашена наративом, или бар најавом наративног текста. Ипак се у већини анализа наратива очекује и одговарајућа структура,

какву, на пример даје Лабов (1967): апстракт, оријентација, компликација, евалуација, резолуција и кода (наравно, ово није једина могућа и постојећа класификација структуре наратива, али то тренутно није предмет овог рада). У том смислу, наративни тип текста налазимо на више места у тексту овог дела, и њихова функција је изразито аргументативна. Навешћемо пример једне краће нарације:

Нећу љреко закона, ја уди ме!... Неке љодине, док још нисам био свјешћиио вашеј закона, удио сам у тој истој њивици једној јазавца. Биће ваљда браћ овој лојова. Уваћии ме царски шумар и ојлоди с љећ воринћии. Кад мећну љаре у љећ, ошћиро ми зајријетћии: „Не смијеш то више чинићии, јер и јазавца данашњи закон брани“ Е, кад ја брани, нек му и суди кад шћетћу љочини!...

Иако нису сви горе наведени структурни сегменти присутни у овом наративу (а и иначе није нужно да сваки наратив има све сегменте), ипак је већина присутна: оријентација, којом се уводи актери, време и физичко окружење – *„Неке љодине... у тој истој њивици једној јазавца“*, компликација – *Уваћии ме царски шумар и ојлоди с љећ воринћии...*, резолуција која показује како се разрешио проблем – *Кад мећну љаре у љећ, ошћиро ми зајријетћии: „Не смијеш то више чинићии, јер и јазавца данашњи закон брани.“* као и евалуација са становишта наратора, Давида – *Е, кад ја брани, нек му и суди кад шћетћу љочини.* Тиме је експлицитно исказана и аргументативна позиција овог наратива: *„Ако закон брани јазавца, онда закон може и да казни истог“.* Можемо рећи да ово стајалиште у аргументацији, које би се простом заменом лексеме „јазавца“ неком уопштенијом речју, нпр. *некоја*, могло уобличити у исказ о апстрактном логичко-семантичком односу, типичном за аргументативни тип текста.

Други уочљив тип наратива у Кочићевом делу, јесу наративи у коме доминирају препричавања, односно цитирања дијалога међу актерима. Такви су наративни текстови о разговору са женом и припреми за долазак у суд, расправама са газдама Србима, где се прошлим глаголским временом и адвербијалима даје оријантација на почетку, а на

крају евалуира: *да њи се којом срећом, јујѝрос било оклен ѝрикрасѝи... зайањио се ја од чуда, или Поче ме жена једном ѝшући... и ја се сѝасо; Неки ме дан, баш ће биѝи у ѝрошли ѝазар, ѝиѝа ѝазда Сѝево и сл.* Тако се и препричавања дијалога из неких сусрета уобличавају у наративни догађај.

Ипак, најдужи монолог и најдужа реплика у драми садржи причу, или боље рећи четири кратке приче које илуструју како је „славни суд ослободио“ Давида од четири „напасти“ – сина, краве, коза, и прасца:

ДАВИД: Да, да, од многе ме је биједи и напасти ослободио. Све ћу вам, господини моји, казати по реду и закону. Имо сам **сина**. Снажно, младо и витко момче ко јела. Није био нимало на ме налик. Бацио се био на ђеда, мога оца, што је у пошљедњој буни у Црним Потоцима погино. Снажно и витко момче, али наопако и злочесто да бог милостиви сачува! Узеше га у војску, послаше га у Грац и ја дану душом. Лани, око Часни верига, донесе ми кнез црну књигу и *ѝри воринта*: „Давиде, умро ти син, па ти царство шаље три воринта. То ти је награда.“ „О, добре царевине, крст јој љубим!“ *лијејо ја јакну од радосѝи, а жена и дјеца зайлакаше.* „Брате, кнеже, врати ти та три воринта царевини. Право ће бити и богу и људима да то царевина узме себи ко, рећемо каз’ти, неку награду, јер она је мене од напасти ослободила.“ – Онда сам имо једну **краву**, добру, дебелу краву. Од уста сам своји откидо па сам њој даво. Кажем вам, добра, дебела крава, али зијанћараста, да бог заклони! Прескочити преко плота и ограде куд занесе! Сатра ми сваке године љетину. Дочу то некако славни суд. Ето ти једног дана оног шикуције што купи мирију и порез: „Давиде, вели, дочуо суд да те снашла биједа, па ме је посло да... Како би било да ми ту несретну краву претеслимимо царевини, па нек се она тамо ш њом мучи и девера?“ „*Вала, велим ја, царевини која се ѝолико за ме дрине!* Води, брате, води одма!“ – Онда сам имо **четри козе**. За турског суда мирне ко овчице, а кад заступи укопација, ошјетише и оне слободу, бог и’ убио, па се не дају сносити! Почне и’ она моја крезуба бабетина мусту, а пошљедња ногом у кабо, па пролије варенику. Дочу јопе некако царевина. Ето ти шикуције: „Помози бог, Давиде! Здравно, мирно?“ „Добро, вала богу, како си ти?“ Туј се упитасмо за здравље, док шикуција поче: „Тебе, Давиде,

зар јопе снашла напаст: немирне ти козе, па пролијевају варенику? Како би било да и' предамо порезном уреду, па нек се он ш њима мучи?" „О, да добре царевине, милостиви боже!“ занесо се ја и лијејо јакну' од некакве силне милине, а жена и дјеца од велике радосћи зајецаше. „Гони, брате, љубим ти стопе твоје, гони!“ И, богами, чојек – вала му, вала и њему и премилостивој царевини! – оћера несретнице и опрости ме напасти. – Од свега мала и имаћа остаде ми још један **прасац**, добар, дебо прасац, али зијанћараст и несрећа једна! Потра курузе, поједе тикве и мисираче, све поједе и пождера, да опростите, ко какав шикуција. Направим му жармац и метнем вако ко сад теби (склаја руке и йоказује на Писарчићу), не буди примијењено, око врата, али не помаже. Скочио свијет на ме ко на бијелу врану: „Твој прасац, Давиде, упропасти и тебе и нас!“ Од уста до уста, док и царевина не дочу. Ето ти шикуције: „Е, баш си, вели, Давиде, баксус! Ни у чем ти се не да!“ „Доста, брате! Зна!“ викну ја, па га загрли и пољуби. „Доста! Гони! Вала йици, вала и йшеби и йремилосћивој царевини која се она за ме йолико брине? Вала вам ће чули и не чули!“

Као што се види, структурни наративни сегмент – апстракт је дат уопштено, уз то је још и најављена нарација „йо реду и закону“. Прве три нарације почињу сличном оријентацијом. – *Имо сам сина. Онда сам имо једну краву. Онда сам имо четири козе*. Следе обавезно позитивне особине тих „јунака“, да би непосредно пред наративну компликацију за сваког од њих истакао да су: *наојако и злочестіо* (момче), *зијанћарастіа, да бої заклони* (крава), *ја се не дају сносійи* (козе). И то је „компликација“ коју „разрешава“ увек чиновник државни, славног суда, и то тако што син гине, а краву и козе му одузимају, уз смешно мало накнаду. Једино се последња од ове четири нарације разликује. Најдужа је компликација као део наратива, једино ту Давид покушава сам да разреши ситуацију, чак се и „свијет“ буни због његовог прасца. И ту се једино евалуација као наративни сегмент јавља већ као део разрешења, те чиновник ни не мора да каже да му одузима прасца већ сам Давид говори: „*Досіа, брайше! Зна!*“ *викну ја, ја ја заїрли и йољуби*. „*Досіа! Гони!*“.

Мора се ипак истаћи да су евалуативне реченице, које смо подвукли у овом тексту посебно значајне за целину Кочићевог дела, којима се такође и завршава свака прича, иронично захваљивање царевини на неделима, а поготово хиперболичне и саркастичне реченице: *лијејо ја јакну од радосџи, а жена и дјеца зајлакаше; лијејо јакну' од некакве силне милине, а жена и дјеца од велике радосџи зајецаше*. Управо ти језички склопови – плакања од силне „доброте“ цареvine провлаче се кроз цео текст, углавном у вези са „добрим“ које је искусио Давид, да би на крају текста уопштио и казао да је „плакао за милион душа које су се од добра умртвиле“.

Овај наратив, не само да је истакнут по својој дужини и ритмичкој структури, по семантичком контрасту и сарказму, већ представља и снажан доказ који појединачном животном причом Давидовом доказује став да је уопште „Свет цареvine каквог га види Давид“ сасвим супротан од онога како га виде судаци и писарчић.

Аргументативна ситуација и односи моћи.

Обраћања. Иако у формалној ситуацији какво је суђење и комуникација у суду један саговорник, судаци, увек управља комуникацијом, има права и дужност да даје и одузима реч тужитељу и другим учесницима, па и да инсистира шта ће се рећи и како, итд., у Кочићевом тексту постоје варијације на пример, у обраћању: од *јосјодини* до *будале*, *марве*, обраћања само по имену, па све до анализе имена (*...јоћеш ли доље кроз Лијевче, исјод Бање Луке, сваком је јошјово друјом чојеку име Ђејоје или Нејо. Поћеш ли јоре Гламочу, ја срејнеиш чојека, вичи: „Помози бој, Сава!“ Горе ји је све јоли Сава. Нанесе ли ше јуји јојмо врлејној и каменијој Лици, скидај кају и вичи: „Добар дан, Дане!“ или „Добар дан, Мане!“*). Обраћа се често и Давид самом себи и јазавцу, па и другима у дијалозима које препричава, али је са становишта аргументационог типа текста, посебно важно истаћи однос његов и суца. Тако је уочљиво да се Давид најчешће обраћа са *јосјодине* (и варијацијама:

велевлажни, славни, љаваји...) суцу (52 пута), а овај њему са Давиде (51 пут), док је млади писар назван и *дијетије* и *вузле вузласѿо* и сл.

Међутим са становишта аргументативног текста још је интересантнија употреба лексема којима се не обраћају директно Давиду ни судач ни писар осим изнимно, али које квалификују саговорника: *будала*, *дена*, *дленѿа*. Док је примереније такву реч чути у неформалним ситуацијама (попут разговора са женом, која га подучава како се понашати и шта рећи у суду, па му каже: *Најѿрије ајде доље у 'нај наш мали, сељачки суд, будало једна будаласѿа!*), такве речи нису примерене судници.

Дакле, рећи су моменти када се ове лексеме користе директно, кроз вокативни облик, и то углавном на почетку драме, када се судач тек упознаје са Давидом. Након необичног обраћања Давиду, у ситуацији када их Давид више пута ословљава и пита за здравље фамилије, а то није уобицајено у суду, судач га први пут ословљава са *будало*:

СУДАЦ: Ама, шта је теби, *будало*? Оклен си? Како се зовеш?

Много се чешће дешава да приписују особину „будале“ Давиду кроз реченице типа: „Ти си будала“ или „Он/ово је будала“, нпр. *Јазавца ѿужийи! Е, ово је ѿрава будала, будала над будалама*. Међутим, нешто пре кључне нарације, отприлике у четвртом делу драме, наилазимо на промену у ставу суца. Навешћемо одломак значајан за нашу анализу (Давид је уз дозволу суца пустио јазавца из вреће):

ПИСАРЧИ

будала и ниси будала.

Пример са употребом речи *маѿарче* уводи нас у понављање као средство контрирања. У прве две наведене реплике понавља се реч *маѿарче*. Зарез у Давидовој реплици испред *маѿарче* може бити синтаксички двосмислена – вокатив се одваја зарезом, али и пауза испред цитата се може тако одвојити. Да то није случајно показују и две

друге сцене касније где се сличан поступак експлицитније приказује. Једна је:

СУДАЦ: Шути, марво једна!

ДАВИД: Шути, марво једна! То је лако рећи. Ето и ја велим.

А још јаснији је следећи пример, у коме сучева последња реплика показује да је схватио да Давидово понављање тих исказа има и потенцијално исто увредљиво и потцењујуће значење:

СУДАЦ: Ти си, Штрбац, права правцата будала. Јазавца осуђивати! Ти си луд, божји човјече!

ДАВИД (*Као увријеђен, љућииио*): Немој ти, господине, тако! Док јадни тежак свјешти ваш ред и закон, а ви одма: ти си луд, ти си будала...

СУДАЦ: Ти то, Давиде, показујеш руком на ме: Пази–де се!...

У другом делу горе наведеног одломка, након Давидовог подсећања да је пуштање јазавца одобрио судица, овај по први пут закључује да Давид и није можда будала. И овај став се до краја понавља, на пример у сегменту текста који је тематски везан за погађање имена писара:

ПИСАРЧИЋ: Ја би река, господин судица, да је он бена?

ДАВИД: (*гледа ја љрезриво*): А ја би јопе река да он није бена! Како ти, болан, мореш рећи да сам ја бена? Ја за тебе нијесам никад чуо нити сам те до данас својим очима видио, па јопе знам како ти је име. Оћеш да се окладимо; о главу да се окладимо?

Након Давидовог излагања о типичним именима, и наравно, након што је погодио име писарчића, судица закључује, и то супротно ономе што је до тада говорио, и супротно начину на који се до тада обраћао Давиду:

СУДАЦ: Па ти, Давиде, ниси, како видим, будала?

ДАВИД: Ко каже да сам будала?

СУДАЦ: Не каже нико, него... Како ти можеш, божји човјече, тужити јазавца?

Да би пред сам крај драме, рекао доктору који ће прегледати Давидову главу:

СУДАЦ: То је тај сељак што тужи јазавца. Молим Вас, господине докторе, да га прегледате. Сад ми се чини будала над будалама, сад опет врло бистар и паметан. Чудновато и загонетно створење!

Иако ови искази не доприносе аргументативном дискурсу на начин на који то чине наративни сегменти текста, они ипак јасно указују на промену односа моћи која се мења и увећава како одмиче драма. Док је судица на почетку јасно и без ограда казивао да је Давид будала, луд и сл., касније све више ублажава и модификује такве квалификације модалним исказима: *Како видим, чини ми се*.

Управљање разговором. Са становишта моћи, давање и одузимање речи, право да прекида саговорника у судници се сигурно може приписати суцу. Ипак, чини се да је управо у том аспекту Давид способан да преузме контролу. Тако опомиње суца за начин на који говори: *Ама, што није у најмању руку у реду да рече један, рећемо каз'ши, царски службеник, писарчића неколико пута опомиње да га не прекида својим упадицама. Дијете, молим те ко што се бој и старији моле, не прекидај ме у ријечи! Не прекидај ме у ријечи, иако ти царској крува!...* Посебно у изрицању пресуде јазавцу, Давид после сваке реченице суца прекида га и сам говори. Нпр.

СУДАЦ: (*ушлага*): Давиде, чуј сад! Закон осуђује...

ДАВИД: А камо оно: У Име Његово? А, не, господине! То ништа не припознајем! ... (Следи подужи пасус у коме инсистира на исправном изрицању пресуде)

И не само то, више пута унутар својих реплика, Давид се са доказивања својих уверења везаних за недела царевине према народу, враћа на суђење јазавцу, на „конкретну“ ствар, на пример:

Зар да се ја дигнем у буну? Болан, болан, ја би главу своју положио за 'вај суд!... Него, преклињем те, главати господине, да овог лопова што теже осудиш.

На тај начин главни јунак показује своју надмоћ и у судници, мада, као што смо већ напоменули, резултат његове аргументације у вези са два стајалишта, првим у односу на јазавца кривца бива успешан, док важније, друго стајалиште остаје, бар у односу на саговорнике, суца и писарчића, ипак само исказано, што судећи и по последњој реплици у драми, и беше основни циљ Давидов.

Закључак. Као основа за ову анализу издвојена су два стајалишта као елемената аргументативног типа текста, и утврђено је да неки наративи у оквиру целог текста битније доприносе подржавању тих ставова него други наративи, али и да је њихова дистрибуција значајна. Осим тога, битна је и лексика и структурирање разговорних корака који указују не само на међусобне односе међу ликовима драме, односе моћи и потчињености, већ и на динамику развоја аргументативног дискурса.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Carranza, I.E. „Narrating and Arguing: From Plausibility to Local Moves“. De Fina A. and Georgakopoulou, A. (eds.) *The Handbook of Narrative Analysis*. John Wiley & Sons, Inc, 2015. 57-75.
- Kostić-Tomović, J. „Obrasci tekstualizacije – jezička i kulturna uslovljenost na primeru porodičnih oglasa“. Kostić-Tomović, J. et al. (ur.). *U carstvu reči – jezici i kulture, Zbornik u čast prof. dr Jovanu Đukanoviću povodom 85. Rođendana*. Beograd: Filološki fakultet, 2016. 122-153.
- Labov, W., and J. Waletzky. „Narrative Analysis: Oral versions of personal experience“. J. Helm (ed.). *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Seattle: University of Washington Press, 1967. 12–44.
- Norrick, Neal R. *Conversational Narrative: Storytelling in Everyday Talk*. Amsterdam: John Benjamins B.V, 2000.
- Polovina, V. *Semantika i tekstlingvistika*. Beograd: Čigoja štampa, 1999.

Vesna Polovina

LINGUISTIC NARRATIVE AND ARGUMENTATIVE
FEATURES IN “JAZAVAC PRED SUDOM” BY PETAR KOČIĆ

Resume

The linguistic features of narrative and argumentative types of texts often appear in combination, and an interesting mixture can be found in “Jazavac pred sudom” by Petar Kočić. Our analysis of this text shows a specific arrangement of these two textual types and a number of specific linguistic expressions being used in developing the argumentation and narration.

НЕКОЛИКЕ НАПОМЕНЕ О ЈЕЗИЧКОЈ И СТИЛСКОЈ ВРЕДНОСТИ ПРЕЗЕНТА

О значењу и употреби презента, као и о осталим личним глаголским облицима, у науци о српском језику писали су компетентни стручњаци, и то довољно опширно, због тога се ми не усуђујемо своје судове назвати друкчије него 'напоменама'. Основни и теоријски најинтересантнији облик у том корпусу заправо је презент, те одгонетање његове језичке и стилске природе представља кључ за разумевање категорије личних облика уопште.

Кључне речи: презент, перфект, аорист, индикатив, релатив, модус, дескриптив, локутив.

1. Увод

1. А. Белић – доминантна личност у српској науци о језику XX века – значајан део свог опуса посветио је речима, њиховим облицима и начину комбиновања у 'синтагме и реченице'. У свом централном делу о језичкој природи (1998: 68 и д.) он овако суди о глаголу уопште, и презенту посебно:

Лични глаголски облици *феро*, *bharami*, *fero*, *ношу*¹, *носим* и сл. [...] представљају реченице у којима се радња као особина приписује лицу које говори, исто онако као што би се у њима глаголска радња могла приписивати и осталим лицима разговора, или каквом лицу или предмету уопште. Ако узмемо *је parle, tu parles, il parles* за *parle*, које гласи на исти начин у свим лицима једине, јасно је да не може значити радњу [по себи] јер би се тада његови облици морали и самостално употребљавати; међутим, они се тако не употребљавају. Очигледно је да се тиме приписује радња

* vasdejks@gmail.com

1 Старословенски облик презента из техничких разлога заменили смо руским.

као особина: ја (сам) онај што говори, ја који говори итд. Наравно овде треба узети у обзир и временски моменат: ја (сам онај што сада) говори или сл.; али треба знати да се то време добија из саме ситуације, да се, дакле, засебно не обележава. Јер презент глагола не значи радњу која се објављује као да вреди за садашњост, већ он значи радњу која се врши напоредно са тренутком говора који се сматра за садашњост. „Ја пишем (док говорим)“, а време „док говорим“, које се подразумева, јесте садашњост. Дакле, 'пишем' је садашње време само зато што се објављује самим фактом говора да се врши док се говори.

а) 'Приписивање' подразумева удруженост назива од којих један самостално упућује на садржај, а други се односи на неки саставни елеменат названог 'појма' тј. чињенице о којој је заправо реч, и по правилу обличким средствима обележава такав статус, који се сматра зависним. У Белићевој теорији, по којој је обавезан тип реченице вишечлана структура са субјектом као управним и предикатом као зависним чланом – предикат је окарактерисан као зависна јединица.

б) Белић, даље, изражава уверење да је презент временски неутралан, а временско значење добија од своје предикатске функције као зависног члана реченице, дакле: од услова употребе, одн. од контекста.

в) Примери које аутор наводи, међутим, представљају једночлане форме. Но Белић на неки начин и њих тумачи као зависне делове замишљених вишечланих формација, што у његовом тумачењу омогућава њихово схватање као сложеница. Ипак, сложеница није ни обавезно, ни у принципу посматрана, зависна од контекста, јер представља 'самосталну реченицу'?

2. Неспорно је да 'носим' и сл. може имати статус самосталне форме са вредношћу реченице (Белић 1998: 73):

Облик староиндијски *bharami* или индоевропски **bhero* значио је *носим*, тј. *ја носим*, без истицања самога носиоца. То је већ у индоевропском била реченичка сложеница. Од времена Ф. Бопа наука се труди да објасни шта је у тој сложеници глагол а шта је лична заменица, и до данас – узалуд. Чак не можемо сасвим поуздано утврдити да ли је у заменичком делу некадашњи прилог 'овде', као што би се морало претпоставити и што је врло вероватно, или на неки начин већ створена лична заменица. Велики значај правих сложеница,

реченичних као и свих других, у томе је што се њихови делови слабо распознају. То и долази отуда што се основно значење целог израза обично помера: 'који носи овде' (тј. који носи је онај што говори овде) = 'носим' = 'носи (овај) овде (што говори)'. Од једне локалне реченице добили смо реченицу којаом се упућује на лице које говори као на радника. Према томе, овако нешто морало је помрачити саму композицију глагола и прилога, али је утолико више она била слободна да буде носилац значења која су ушла у ову конструкцију.

3. Друкчије мишљење заступају Симић и Симић Јовановић (2017: 73, 284, 288):

'Језичка форма' снабдевена 'лингвистичким обележјима' реферативности или предикативности – одн. говора о постојећем или непостојећем у датим околностима – јесте у ствари предикативна форма, а то је [...] посебан лични глаголски облик.

2. Преглед грађе

1. Није нам потребна даља расправа о овоме проблему, него ћемо само утврдити да лични глаголски облик – посебно презент као једноставна јединица – будући обавезни конституент реченице, са могућношћу самосталне употребе, без пратње других елемената, у својој функцији конституисања реченице

1.1. Презент уз то влада способношћу да упути на 'радњу', стање итд. истовремену са временом говорења:

– [...] али много волим оне што умеју да наређују. – „Видим“ ДЂ Кор 38; – Не смирујући руке, она му окрену лице: „Зна ли он?“ – „Зна“ ДЂ кор 72; – Он скиде лампу са зида, принесе је оцу и пружи му легак у коме су либерали исмевали Аћима због Вукашинове женидбе. – „Мијат га је нашао прилепшеног на нашој вратници“, приближи лампу очевом лицу. „Знам“, Аћим згужва хартију [...]; – Сви сте исти бездушници! – рече Адам и натече ибрик са ракијом. „Схваћам [...]“ ДЂ Вр. власти 184.

– Ја... сиромах ко сирће. Нико ми ништа не може. Ни бог, ни зима, ни ракија, ни хајдуци, ни ти [...] *Ђушим* ДЂ Кор 21; – У свим књигама *йише* оно што нисте. (Ђосић 83)

а) Облици 'видим', 'зна' и сл. односе се на 'радње' истовремене са говором о њима. Упућују индиректно и на говорно лице као 'вршиоца'. Питање је само на који начин се презентом 'обављају' те две значајне функције. Одговор је: помоћу личног наставка. Дакле само уз помоћ ознаке те функције, без икаквог ослонца на контекст. Презент је способан да сам обележи две поменуте релације: радње према говорној активности у којој је настао, и према говорнику као носиоцу. То значи да је презент, када је самостално употребљен, способан да обави функцију за коју је оспособљен ознакама које носи.

б) Презент 'ћутим' има чудно значење. Он је у својој функцији ослоњен на околности: односи се на 'радњу' која је по сили контекста искључена из времена када се о њој говори. Тола не 'ћути' док говори, али ћути у широј временској ситуацији која чини садашњост, и у чијем се једном 'одсеку' дешава говор.

в) За разлику од претходно анализираних, презент 'пише' односи се додуше на ширу ситуацију садашњости, али укључује и време говорења.

г) И један и други и трећи презент сматрају се облицима за садашњост, али је она једном схваћена као време говорења, а други пут као време у које пада време говорења.

1.2. Друкчије ствар стоји у следећем исечку Ћосићевог текста:

Што игда могу *йрчим* кроз кукурузе зеленог пепела, док ме ресе и лишће *засийају*; *уйрчим* у шљивар и *слоним* неколико шљива пепела, на гробљу *сам*. Стајем уз прво спомен-камење: тишина је камена; људи су сигурно у ракама. *Вичем* из све снаге, *не чујем се*. *Зајрлим* спомен-камен: пуно је наручје каменог пепела, *йадам* с њим на камену плочу пепела и *смирујем се* уз хризантеме засађене на гробу јединца. Дуго *не смем* да проверим цвеће; *йроверавам* имена, речи, слова на камену: *чиийам* их, она су стварна. Али ако дуне ветар, ако почне киша, хоће ли и тада постојати речи у камену. Треба проверити све речи: *иййкам* их, *дришу се*; *дришем* реч по реч записа: без људи нестаће и речи. А шта ће бити с цвећем. *Миришем* га: *нема* никаквог мириса. *Ойкидам* хризантеме, пуне су ми шаке белог пепела. *Усийајем*, *идем* гробљем раширених руку,

дозивам, само тишину чујем; ѿазим свеже гробове земљаног пепела, ломим крстаче пепела, ѿређурам споменике мермерног пепела: дуго се не видим од каменог дима, па уїледам у долини реку. (ДЂ 'Бајка' 13)

а) И овде се обележеним облицима упућује на радњу у ситуацији на коју се односе. Само је та ситуација различита од времена говорења и садашњости, већ се из смисла текста разуме да је реч о прошлости.

б) У питању је приповедачки презент.

1.3. Сличне су прилике и у следећем одломку Ћосићевог текста, али ипак мало друкчије:

Узимам велики комад хлеба: просу се бео пепео; узимам сир: задими се бело; укључујем радио да чујем шта се у свету догађа; случајно ударам челом у скалу, ѿродијам је, рушим лампе, пуна ми је коса пепела, па јурнем кроз зид напоље и ѿочнем да трчим годинама пепела, летима пепела, зимама пепела, пролећима пепела, јесенима пепела; кроз куће, краве коње, кроз тракторе, камионе и вршалице, рушећи капије, кола и косачице од пепела, газећи живину и јагњад пепела, газећи зелене детелине и шарено цвеће пепела, црвену и жуту паприку и сивозелен купус пепела; видим виноград, уђем, радостан сам: пуни чокоти зрелих гроздова – дренак, белина, рскавац; кидам дренак – сруши се.

а) Презент је ту комбинован са аористом, који својим означавањем одређене прошлости заправо уоквирава време догађања, у које презент смешта свој садржај.

б) У оба случаја очекивали бисмо да је низовима презентата приказан низ догађаја у односу сукцесије. Донекле је то и остварено, али утисак уоквиреног времена даје и опису смисао слике, дакле описа слике у којој се додуше осећа унутрашње кретање, али је то кретање потчињено статисти слике.

2. Према томе, у развијенијем приповедном тексту нпр. уметничке литературе 'приповедачки презент' није облик који сугерира кретање, већ пре мирни угођај при којем презентисти стоје у односу планиметријских обрису.

2.1. Једна је представљена следећим исечком из приповедног дела Б. Станковића ('Стари дани'):

Дође и поп. Сви *сїоје* гологлави, он *чиїа*, *кади*, они *меїанишу*, *крстїе се*. Пресече се колач, и онда *настїаје* слава. Почну здравице. Чорба се по три пута *їојед*. Жене сав хлеб пред собом, штрипкајући, *їоједу*, и *засиїте се* чекајући док *дође* здравица 'за слатку вечеру', а онда вечера. Дође и она. Вечерамо. Чује се како кашике *звече* и *їуцају* вилице. Пред сваким 'сатлик' вина. Чим се *начне*, одмах се *доїуњује*. Сви *ућуїте*. Само тетка срећна, насмејана, онако исто засукана и улепљена тестом, *улази*:

- А, лале, – дира је њен брат, чича-Тома, – ово ти је јело загорело.

- Туго, туго! – *їреїада се* она. И мада *зна* да то *није* истина, већ да *се шале*, ипак *иде* до свакога, *їиїиа га*, *їробира* му из чанка најбоље и *нуди га*, *куми да једе* [...]

Пред нама је класичан приповедни текст са описом слике догађања и дијалогом. Презенти '(сви) стоје', 'чита' итд. – сада у низу обележавају догађаје како се крећу у самој слици. Све је везано за прошлу ситуацију чији скелет описују презенте, а споредни детаљи названи су именичким и другим речима. Постоји, међутим, једна ствар која омета да до краја разумемо текст: да ли је слика једнократан скуп догађаја, или се понавља 'кад се слави'. Симптом који би нам могао помоћи да се одлучимо налази се у облику 'дође (поп/она)'. Ако је то аорист, онда се описује један случај; а ако је презент, што је много вероватније, онда се ситуација понавља.

2.2. Но један случај опоменуће нас да уметност има универзалну способност да апсорбује и поново активира све животне манифестације језика, и да под руком уметника облици излагања задржавају и старе обресе, али их тако преуређују да делују логиком стилски свежих симбола. Узимамо почетак 'Бајке' Д. Ћосића, који гласи:

Не знам у којој **сам се** ноћи **загубио**, под чијим **сам** кровом **заноћио**, од ког **сам** умора **заспао**. А **пробудила** ме тишина; огромна стена тишине.

Није ни дан, ни ноћ. *Подижем* ћебе, *диже се* облачић пепела; *їодижем се* на латове, лактови *уїадају* у јастук и душек који *се дими* пепелом; *усїајем* из постеље, она *се одлама* за мном

и *дими*; *йрилазим* прозору, *йовлачим* завесу да видим где сам, *ойкида се* комад пепела; *желим* да отворим прозор, он *се* нечујно *скрши*, *йридржавам се* за зид, *йробијам* га, једва *се задржавам* да не испаднем напоље. *Вичем* из све снаге; *не чујем се*, ништа *не чујем*; опет *дозивам*, нигде никог. *Прилазим* огледалу да се проверим: *јесам* ја. Шаком *йрийиснем* свој лик у огледалу и *йробијем* га; сад *је* у огледалу уместо главе рупа шаке. *Ойварам* врата, *ломи се* пепелна квака на пепелним вратима, која *се руше* и диме за мнош; на степеништу *дозивам* људе, *не чујем се*, ништа *не чујем*. (Гос 9)

а) У почетном пасусу аутор (употребом перфеката) обавља временску оријентацију догађаја, које описује као прошлост ('у којој сам се ноћи изгубио, под чијим сам кровом заноћио'; 'Пробудила ме тишина').

б) Други пасус замишљен је као приповедни пасаж; прва реченица оцртава време збивања, чиме је серија догађаја ухваћена у оквир попут слике: – *Није* ни дан ни ноћ. – Презент сугерира статику описа, и појачава осећај слике.

в) Статиком – стварном или привидном – обележене су и неке нарацијске секвенце унутар пасажа ('желим да отворим прозор', 'јесам ја', 'сад је у огледалу рупа шаке', па у неку руку и поновљено 'не чујем се, ништа не чујем').

г) Остали простор овог текста запремају искази засићени глаголима кретања. Раздељени су сваки у два дела. Први истиче неки покрет или поступак јунака, а други његову последицу. Занимљив је и однос перфективних и имперфективних глагола.

(г1) Углавном су употребљени имперфективни презент ('подижем', 'диже се', 'подижем се', 'упадају', 'устајем...'), али неки су перфективни ('скрши се', 'притиснем', 'пробијем').

(г2) Уместо перфективних, сасвим добро функционишу имперфективни парњаци (желим да отворим прозор, он *се* нечујно *крши*; – Шаком *йрийискам* свој лик у огледалу и *йробијам* га). Али и место имперфективних могу стајати перфективни (– *Подийнем* ћебе, *диине се* облачић пепела; *йодийнем се* на лактове, лактови *уйадну* у јастук и душек који *се задими* пепелом...). Следи да у оваквим приликама приповедачки презент по правилу може бити узет и од перфективног

и од имперфективног глагола, а у оба случаја означава перфективну радњу: – Шаком *йрийискам/йрийиснем* свој лик у огледалу и *йродијам/йродијем* га.

(2.3) Приповедна нит у уметничкој прози по правилу се разилази у мреже облика који више сликају него што опричавају догађаје:

А вечерас, ево, цело вече *седе* на капији и пред том истом Зорком дискутују о његовом чланку. Његов главни противник је говорљиви и борбени Херак, који све *йосмайџра* и *крийикује* са ортодоксног социјалистичког гледишта. Остали *учестивују* у дебати само с времена на време. А две учитељице *ћуше* и спремају невидљив венац победнику. Стиковић *се* слабо *драни*; прво, што сада одједном и сам *види* многе слабости и нелогичности у своме чланку, иако то нипошто не би пред другима признао; друго, што га *мучи* сећање на данашње слеподне у прашној и спарној школској соби, на сцене које му сада *долазе* и смешне и ружне а које су дуго биле предмет његових највредијих жеља и најживљих настојања око лепе учитељице (Она сада *седи* ту у летњем мраку и *йосмайџра* га својим сјајним очима). *Осећа* се као дужник и као кривац и много би дао да данас није био у школи и да она сада није овде. У таквом расположењу овај му Херак *долази* као нека насртљива зоља од које ће се тешко одбранити [...]. (Андрић 280)

Презенти се углавном односе на унутрашња преживљавања ученика у разговору, тако да се догађања стварно разгранавaju у виду мреже која просто прекрива време не инсистирајући на покрете или сукцесију дешавања.

3. Презент приповедачки често је комбинован са перфектом, по чему се препознаје његово значење прошлости, али и са презентом других значења.

3.1. Пример из *На Дрини ћуџије* у којем се описује понашање званичника у време епидемије куге прожет је унутрашњим:

[...] на пустој капији **седела је** опет, као и у време буна и ратова, стража од неколико заштија. Они **су заустављали** путнике који су долазили од Сарајева и **враћали** их махањем пушакa и гласним повицима натраг. **Примали су** пошту од коњаника... Али главни посао **није био** са писмима, него са

живим људима. Сваки дан *наиђе* по неколико њих, путника, трговаца, писмоноша, скитница. Код самог прилаза мосту *дочекује* га заптија и већ издалека *гаје* руком знак да се даље не може. Путник *застаје*, али *йочиње* да преговара, да се правда и објашњава свој случај. А сваки од њих *смашра* да је неопходно потребно да га пуне у варош, и сваки уверава да је здрав као дрен и да нема никакве везе са колером која је – 'далеко јој лијепа кућа' – тамо негде у Сарајеву. У тим објашњењима путници *дођу* мало-помало до половине моста и *йримакну се* капији. Ту *се* у разговор *умешају* и остале заптије, и како *разговарају* на одстојању од неколико корака, сви *йоворе* гласно и *машу* рукама. И *вичу* већ и стога што седећи на капији заптије по вас дан *йијуцкају* ракију и *једу* бели лук; њихов службени посао *гаје* им право на то, јер *се верује* да су обе те ствари добре против заразе: и они *се* тим правом обилно *служе*. (Андрић 111)

Перфекти отварају наративни низ, а на ове се затим временски ослањају презенте градећи необичну слику разноврсних збивања – од пресретања путника преко разговора с њима, до демонстрирања права оних који чувају мост. Но ове чињенице и нису најбитније, већ је најбитније да се у оквиру оцртане слике догађаји заправо понављају: путници су виšekратно заустављани и враћани, сваки пут су с њима вођени разговори итд.

3.2. И следећи пример садржи комбинацију презенте и перфекта, али нешто друкчије распоређених, и са нешто друкчијим односима:

[...] Свет *ради* по околним њивама. Сунце **припекло** да мозак проври, радници **се повили**, *раде* и *ћуше*. Он *сйане* крај пута па их *довикне* у намери да пита за Косово; а радници, кад га *уילהају*, *дрекну* од страха, па *йрсну* куд који из њиве. *Срећине* се с неким у путу, а онај *сйукне* и *сйане* као укопан, *избечи* очи од страха, *обазре се* лево, десно, па као смушен *смукне* преко врзине или јендека. Што га Марко више *йризива* да се врати, овај све жешће *дежи*. Наравно да сваки од поплашених *одјур*и праву среску канцеларију и *шуж*и 'за покушај убиства'. Пред среском кућом *закрчио* народ да се не може проћи. *Вришће* деца, *куцају* жене, **узбунили се** људи, *йишу* адвокати тужбе, *куцају се* депеше, *шумарају* полицајци и жандарми, по

касарнама трубе *грече* на узбуну, *звоне* црквена звона, *држе* се по црквама молепствија да се та беда отклони од народа. Проструја глас кроз масу да се повампирио Краљевић Марко, те се од те страхоте *йоилаше* полицајци и жандарми, па и сами војници. Доман 31-32

Перфекти 'припекло (је)', 'повили се', 'узбунили се' не уоквирују ситуацију како бисмо очекивали, већ означавају додуше прошлост у односу на одговарајуће презенте, али у истој ситуацији: радња претходи презентској, али не ван опште ситуације, већ у њеним оквирима. Тако се постиже живост приповедања. Утисак живе смене догађаја појачава перфективно значење употребљених глагола.

3.3. Могућа су и друга нијансирања, која у ствари служе диференцијацији и наглашавању стилских нијанси у приповедном тексту.

Једна од нијанси позната је под називом драматског презента (*praesens dramaticus*), и право јој је место у драмским дидаскалијама, нпр.:

Стана: Бато!
Стојан: Иди!

Стана *одлази* плачући.

Стојан (*ћиии*): Циганка! [...]

Улази Ката.

Ката (*ирилази Стојану*): Сине, болан си? Шта ти је?

Стојан (*неугодно се измиче*): Ништа, ништа ми није! (Станк 230).

Посебно издвојене и у загради косим словима штампане ауторове напомене обично су у презенту, и обично имперфективном ('ћипи', али 'одлази', 'прилази', 'измиче се'), али своје значење добијају од чињенице да се драмски текст понавља при свакој представи – да према томе у суштини упућују на поновљене догађаје.

4. Као што је 'драматски' презент по правилу имперфективан по виду, тако је и са футурским: и он је имперфективан кад је слободан, а кад је блокиран контекстом, може бити и перфективног вида:

– Ја *идем*. – И ја ћу с тобом [...]. (Весел 184)

– Добро, да идем! Хајде и ти са мном, попо! – А што сам *не идеш*? (Весел 225)

– *Дајеш?* – викну Алекса. – *Дајем*. (Весел 228)

Сутра навече *долазе* просиоци (Весел 177)

– Док ти *рашчисџиши* рачуне са свима који ти дугују, много ће воде Дрином протећи. (Весел 183)

– Ти знаш да ћу се ја убити кад твоју милост *изјудим!* (Весел 205)

– Док два-три пута *подвићнем*, док *укинем* једну непослушну главу, видјећемо онда. (Весел 215)

– И ево, док ово мало *рашчисџимо* од Турака, оженићу те. (Весел 311)

а) Презенти 'идем', 'дајеш', 'дајем' имају облик имперфективних глагола, али у суштини значе свршену радњу. Они додуше значе будућност у односу на време говорења, али се догађаји односе на садашњу ситуацију, одн. њен 'одсек' који следи непосредно за говорном активношћу.

б) Облик 'долазе' такође је имперфективан вид а значи свршену радњу, но разликује се од претходно анализираних по томе што има будуће значење, одн. обележава радњу ван садашње ситуације.

в) Последња четири примера у основи имају перфективни глагол, и означавају радње које се дешавају у будућој ситуацији, а ван садашњости, у време које је одређено временском реченицом.

3. Закључне напомене

1. После горњих напомена можемо се још једном осврнути на значење презента. Он се – у слободној употреби – односи на садашњост. Садашњост је најчешће одређено временом говорења, одн. садашњошћу. По правилу обухвата и

време говорења, али се дешава да је време говорења искључено, па презент обележава неодређени, али каткада и одређени 'одсек' после говорења. Сем тога, када је блокиран контекстом, презент може означавати радњу која се дешава у прошлости – тзв. приповедачки презент – или у будућности – футурски презент.

2. Накнадну напомену заслужују стилске вредности презента. Заправо смо имплицитно водили расправу и о 'начинима излагања' или уже схваћено: о типовима индикације у којима учествује презент – о приповедању и опису. Назваћемо их, први 'енунцијатив' (према лат. *enuntiatio* 'изјава, став, суд'), а други 'локутив' (лат. *loquor* 'говорити, рећи, казати'). Осим ова два, постоје и други типови. Један је нпр. обавест, вест (нунцитив – према лат. *nuntio* 'јавити'), други савет, конзилијатив (према лат. *consilior* 'већати, саветовати се; размислити'), трећи изјава, пропозитив (према лат. *proporo* 'смислити, напоменути, изјавити'), који описује оно што је у плану, што ће бити, затим експонатив (лат. *expono* 'предочити, приказати, описати'), који се тиче саопштавања унутрашњих стања и сл., експанатив (лат. *explano* 'разјаснити, изложити'), инструктив (лат. *instruo* 'упутити, поучити'), директив, хортатив (лат. *hortor* 'подстаћи') итд. Посебно место међу говорним чиновима припада констативу (фр. *constater* 'утврдити, утврђивати, закључити, закључивати') – који се односи на утврђивање „да нешто јесте..., да постоји, дешава се, траје итд.“ (Симић и Јовановић 2002: 113), на истицање конкретне чињенице (конкретних чињеница) у дато време и њиховог приказа као очигледних факата.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Белић 1988: Белић, А. *Ойшѳа линѳвистѳика*. Изабрана дела I. Београд: Завод за уѳбенике, 1988.
- Симић и Јовановић Симић 2017: Симић, Р. и Јелена Јовановић Симић. *Срѳска синѳтакса*, 1-7. Београд: НДСЈ и Јасен, 2017.

Ivana Jovanović

SOME INFORMATION ON THE LANGUAGE
AND STYLE VALUE OF THE PRESENT

Resume

The basic and theoretically most interesting personal verbal form is actually present because it includes the widest range of usable types. Therefore, the elucidation of his nature is the key to understanding the category of personal shapes in general. We briefly looked at the present for the present, the past and the future, as well as the stylistic values of the analyzed forms.

КУЛТУРА
/
CULTURE

КУЛТУРНА МАНИФЕСТАЦИЈА
„ЛИПАРСКЕ ВЕЧЕРИ – ЂУРИНИ ДАНИ“ –
традиција дуга више од пола века

Јавне библиотеке као центри културе у локалној заједници имају пред собом одговоран задатак: да допринесу ширењу културе и да стално раде на развијању и проширењу културне понуде. У местима где постоји традиција одржавања неког културног догађаја, на библиотекама је да ту културну традицију из прошлости негују и у садашњости и да је доследно сачувају и у будућности. Народна библиотека „Ђура Јакшић“, једна од свега неколико установа културе у Општини Нова Црња, организатор је културне манифестације „Липарске вечери – Ђурини дани“ које се одржавају од 1962. године и у оквиру којих се од 1986. године додељује књижевна награда „Ђура Јакшић“. Ова културна манифестација постала је препознатљив симбол Српске Црње и Народне библиотеке „Ђура Јакшић“.

Кључне речи: Ђура Јакшић, Културна манифестација „Липарске вечери – Ђурини дани“, Награда „Ђура Јакшић“, Народна библиотека „Ђура Јакшић“, Српска Црња.

Увод

Народна библиотека „Ђура Јакшић“, једна од свега неколико установа културе у Општини Нова Црња, организатор је културне манифестације „Липарске вечери – Ђурини дани“. Манифестација је ове године одржана по 57. пут у знак сећања на најпознатијег становника Српске Црње и једне од најзначајнијих личности српског романтизма: песника, сликара и драмског писца – боема Ђуру Јакшића.

* gordana.nedeljkov06@gmail.com

Прве „Липарске вечери“ одржане су октобра 1962. године, две године пре него што је основана Библиотека, а организатор је био Дом културе у Српској Црњи. Из њега је касније настала и Народна библиотека „Ђура Јакшић“ која је се од 1967. године укључила у организацију „Липарских вечери“. Године 1982. обележена је стопедесетгодишњица рођења Ђуре Јакшића и од те године организација „Липарских вечери“ у потпуности је поверена Библиотеци. Од 1986. године у току трајања „Липарских вечери“ додељује се књижевна награда „Ђура Јакшић“ за најбољу књигу поезије објављену на српском језику у претходној години.

„Липарске вечери“ које се одржавају у Српској Црњи одавно су већ постале традиција и једна од првих асоцијација која се веже за име овог малог банатског места.

1. Организатор манифестације – Народна библиотека „Ђура Јакшић“

Народна библиотека „Ђура Јакшић“ библиотека је општине Нова Црња. Састоји се из централне библиотеке која се налази у Српској Црњи и четири огранка у селима на територији општине.



Слика 1. Споменик Ђури Јакшићу и зграда Библиотеке

Прва библиотека и читаоница у Српској Црњи отворена је 1919. године у родној кући Ђуре Јакшића, а у периоду између два рата радила је са прекидима. Године 1945. у родној кући Јакшића основан је Дом културе и при њему библиотека. У наредном периоду библиотека је често премештана и припајана различитим установама: Културно-уметничком друштву, Земљорадничкој задрузи, итд. Дом културе који је поново у једном периоду у свом саставу имао и библиотеку почео је да ради као самостална установа 1962. године. Две године касније, фебруара 1964. године, основана је у саставу Дома културе општинска народна библиотека под називом Матична библиотека „Ђура Јакшић“, која је поред централне библиотеке у Српској Црњи у свом саставу имала и шест огранака у сваком насељеном месту у општини. Јуна исте године савет Дома културе у Српској Црњи донео је одлуку о издвајању библиотеке и читаонице из свог састава, а као разлог за то наведено је оснивање Матичне библиотеке Општине Нова Црња са седиштем у Српској Црњи као самосталне установе (Фаранов 1996: 9).

Од 1967. године Народна библиотека „Ђура Јакшић“ укључила се у организацију културне манифестације „Липарске вечери – Ђурини дани“, када је организовала књижевне вечери у Српској Црњи и Тоби и приредила тематску изложбу посвећену Ђури Јакшићу (Фаранов 1996: 11). Највећи напредак у раду Матичне библиотеке забележен је у периоду од 1978. до 1982. године: проширене су просторије у којима је смештена Библиотека, направљена је нова организациона структура, повећан је књижни фонд, а утицај Библиотеке на културни живот у општини је порастао. Године 1982. обележена је стопедесетгодишњица рођења Ђуре Јакшића и од те године целокупна организација „Липарских вечери“ поверена је Библиотеци.

Од 1990. године у Народној библиотеци „Ђура Јакшић“ води се завичајна збирка у којој се прикупља и чува материјал који се пореклом или тематиком односи на територију Општине Нова Црња и на њене завичајне ауторе. Део завичајне збирке чини и документација о „Липарским вечерима“ – програми, плакати, брошуре, позивнице, фотографије и исечци из новина.

Матичност над библиотеком 1992. године преузима Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“ у Зрењанину. Данас је Народна библиотека „Ђура Јакшић“ једна од свега неколико институција културе на територији општине Нова Црња. Као таква, своју делатност усмерила је ка задовољавању културних потреба својих корисника и целокупног становништва локалне заједнице. Библиотека нуди приступ различитим врстама публикација, чију набавку планира и врши у складу са својим могућностима. Поред основне улоге омогућавања приступа знању и информацијама, Библиотека обавља и друге културне делатности, као што су организација књижевних вечери, радионица, секција, гостовања позоришних представа, успостављање сарадње са образовним установама (предшколском установом, основном и средњом школом) и другим установама културе (културним центрима, библиотекама, књижевним и уметничким удружењима). Народна библиотека „Ђура Јакшић“ наставила је да негује културну традицију и одржала континуитет у организовању културне манифестације „Липарске вечери – Ђурини дани“.

2. Историјат „Липарских вечери“

Ђура Јакшић рођен је у Српској Црњи 27. јула 1832. године. Детињство је провео у родном месту, а школовао се у Црњи, Жомбољу, Сегедину, Темишвару, Пешти, Бечу. Живео је и радио у Подгорцу, Пожаревцу, Сумраковцу, Крагујевцу, Сабанти, Рачи, Јагодини и Београду. Од марта 1862. године па све до своје смрти 1878. године Ђура није долазио у своје родно место; међутим, равница је често била тема његових песама и приповетки и мотив његових слика. Није заборавио Црњу и Црњани нису заборавили њега. На иницијативу Културно-просветне заједнице Општине Нова Црња октобра 1962. године, на 130. годишњицу рођења Ђуре Јакшића, у Српској Црњи је у знак сећања на најзнаменитијег Црњанина покренута културна манифестација „Липарске вечери“ која се од тада одржава у континуитету.



Слика 2. Родна кућа – спомен музеј Ђуре Јакшића

Манифестација је име добила по Ђуриној песми „На Липару“, а у Српској Црњи су приликом отварања првих „Липарских вечери“ посађене липе. Назив се неколико пута мењао, уз њега је у различитим варијантама додавано и одузимано име Ђуре Јакшића, да би њен назив данас званично гласио: „Липарске вечери – Ђурини дани“.

Прве „Липарске вечери“ одржане су од 18. до 25. октобра 1962. године на иницијативу Културно-просветне заједнице Општине Нова Црња у Српској Црњи и у свим насељеним местима општине Нова Црња: Хетину, Радојеву, Војвода Степи, Тоби, Великим Ливадама и Новој Црњи и, како у својој књизи посвећеној овој манифестацији каже Небојша Фаранов, дугогодишњи управник Народне библиотеке „Ђура Јакшић“ и њен завичајни аутор, „био је то изузетан догађај, не само за Српску Црњу, већ и за сва места општине“ (Фаранов 2001: 5). Током првих „Липарских вечери“ публика је могла да ужива у изложбама слика, књижевним вечерима, позоришним представама, концертима културно-уметничких друштава, ђачким представама и другим разноврсним садржајима.

SRPSKA CRNJA		NOVA CRNJA	
Subota 29. septembar		Subota 29. septembar	
10 čas.	— otvaranje izložbe knjiga	10 čas.	— otvaranje izložbe knjiga
17 "	— otvaranje izložbe slika i slobodnom prostoru grupe serbena Bogdanih vajera	11 "	— otvaranje izložbe slika slikara Etanske kolonije
19 "	— otvaranje izložbe slika slikara Trivodra Vanjeka	19,30 "	— pozorišna predstava „Stoga Jernej“ gostuje narodna pozorišta iz Subotice
Nedelja 30. septembar		Nedelja 30. septembar	
10 čas.	— otvaranje izložbe slika Đure Jakšića	11 čas.	— otvaranje izložbe folklor radova
16 "	— završavanje spomen parka	17 "	— koncert radne pevača Novog Sada
19,30 "	— revijska glazbeno-plesna 130 god. rođenja Đure Jakšića. Učestvuju: Veljko Gligorić, Miroslav Čangalović, Rada Plavini, Radof Nemet, Ljubla Jovanović, Danica Bogoljević, Ise Percević i Delas Trbojević		
Ponedjeljak 1. oktobar		Ponedjeljak 1. oktobar	
19,30 čas.	— pozorišna predstava „Klopka“ gostuje Kikindsko pozorište	19,30 čas.	— izložbena veče
Utorak 2. oktobar		Ponedjeljak 1. oktobar	
19,30 čas.	— Kikindsko veče — ulaznica: Pavo Ugrasov, Milan Terzić, Florina Stefan, Branislav Petrović i Marija Belković	Sreda 3. oktobar	
Sreda 3. oktobar		19,30 čas.	— Dramski recital „Lete godine“ gostuje amatersko pozorište „Mataš“ iz Zrenjanina
19,30 čas.	— Balistič divertisman — gostuje baletna škola N. Sad	Petak 5. oktobar	
Četvrtak 4. oktobar		19,30 čas.	— pozorišna predstava „Cvrtak na ognjiluzi“ — gostuje Kikindsko amatersko pozorište
19,30 čas.	— Filmsko veče		
Petak 5. oktobar			
15,30 čas.	— Pozorišna predstava za decu „Dugoća, Vidonja i Trbojka“ gostuje „Tola Jovanović“ narodno pozorište iz Zrenjanina		
19,30 čas.	— „Stave Gogolje“ gostuje „Tola Jovanović“ narodno pozorište iz Zrenjanina		

Слика 3. Део програма првих „Липарских вечери“

Од 1962. године „Липарске вечери“ се одржавају у континуитету, најпре у октобру, од 1971. године у мају, а последњих година у јуну. „Липарске вечери – Ђурини дани“ су „попуниле празнину у културном животу овога краја, и нису само успомена на Ђуру, већ много више од тога, добиле су трајни карактер културно-уметничке манифестације.“ (Фаранов 1996: 26) Од 1969. године организацију „Липарских вечери“ преузима Дом културе у Српској Црњи.

Povodom otvaranja ovogodišnjih

LIPARSKIH VEČERI U CRNJI

Odbor za proslavu

Vas poziva

20. maja 1972. godine

u SRPSKU CRNJU

Program:

- u 19,00 čas. — Otkrivanje spomen ploče Dragi Gavrilović
- u 19,30 čas. — Otvaranje Matične biblioteke
- u 20,00 čas. — Otvaranje XI. Liparskih večeri u Crnji. Ovogodišnje Liparske večeri otvoriće drug MILAN PRAŽIĆ, Predsednik Pokrajinske zajednice kulture.

SVEČANA AKADEMIJA, Program izvode hor i orkestar Opere Srpskog Narodnog pozorišta iz Novog Sada.

GRAFIKA — Kikinda — 1710-72.609

Слика 4. Позивница за отварање 11. „Липарских вечери“, 20.05.1972. године

Од 1986. године у току „Липарских вечери“ додељује се књижевна награда „Ђура Јакшић“ за најбољу књигу поезије објављену у претходној години. Усталио се обичај да се награда додељује на самом отварању манифестације уз свечану академију и пригодан програм, уз обраћање жирија и аутора.

ОД СУТРА ПА ДО 9. ЈУНА У СРПСКОЈ ЦРЊИ

НЕДЕЉА »ЛИПАРА«

у СРПСКОЈ Црњи ће сутра бити подигнута завеса на 29-им »Липарским вечерима, једној од најстаријих културних манифестација у Војводини, посвећеној лику и делу песника и сликара Ђуре Јакшића. Ово је несумњиво велики културни догађај за тако малу средину као што је новоцрњанска општина, тим пре што су »Липари« од прошле године смотра републичког ранга. Ђурини дани у Српској Црњи почеће, бар програмским делом у 19 часова, отварањем ликовног викенда и изложбе новоцрнског сликара и скулптора Косте Кузмановића. Ликовни викенд ће отворити академски сликар Стеван Грбић, прошле године пронађени, и трајаће до уторка 5. јуна.

Манифестација се у 20 часова сели у просторије Матичне библиотеке, где ће бити отворена изложба издавачке делатности градова учесника, која ће по свој прилици прерастати у традиционалну. У оквиру друштвене књијарке и издавачке биће промови-

Награде

»ЂУРА ЈАКШИЋ« — РАЈКУ НОГУ

ЈУГОСЛОВЕНСКА књижевна награда »Ђура Јакшић« за песничко остварење у 1989. години припала је београдском песнику Рајку Петрову Ногу за збирку »Лазарева субота« у издању Српске књижевне задруге. Ово је одлучно жири у саставу Милосав Буца Мирковић, Мирослав Еге-рић, Милорад Бленић и Мирослав Максимовић. Рајко Петров Ного је награду добио у изузетно јакој конкуренцији, јер су у ужи избор ушла још дела Радомира Андрића, Новице Тадића, Алена Вукјановића, Васе Павловића, Ненада Грујића и Миљурке Вукјановића. Високо књижевно признање биће Рајку Ногу уручено 2. јуна, у суботу, на свечаној академији приликом отварања културне манифестације »Липарске вечери«, која се већ 29-ти пут организује у Српској Црњи.

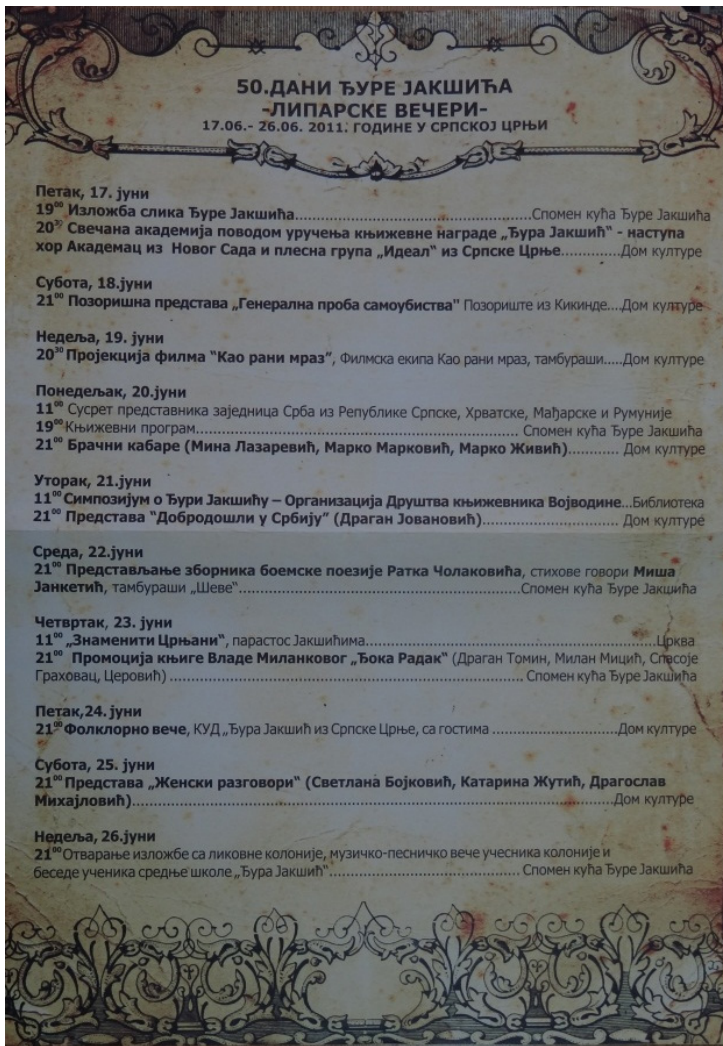
Петров Ного свечарску атмосферу употпуниће Театар поезије из Пожаревца реситалом »Ко је љубио тај не љуби више«. Недеља 3. јуна још једном је у знаку Пожаревљана. Градско позориште ће се црњанској публици представити командом »Самуоубица«, са почетком у 21 час.

Славоко Попов

Слика 6. Најава „Липарских вечери“ у листу „Зрењанин“, 01.06.1990. године

Током деведесетих година манифестација „Липарске вечери“ успоставља сарадњу са Србима из Темишвара, књижевницима, сликарима и просветним радницима, те и они учествују у програму. Године 1999. поново је покренута Ликовна колонија на „Липарским вечерима“ која је, са повременим паузама, одржавана неколико наредних година.

Године 2011. одржан је још један јубилеј „Липарских вечери“ – 50 година од оснивања. Програм је те године трајао 10 дана. Гостовало је више позоришних представа, одржано је неколико књижевних сусрета и изложба слика насталих током Ликовне колоније. Том приликом у галерији Родне куће Јакшића била је постављена изложба „Дела Ђуре Јакшића“ из колекција Галерије Матице српске – оригинални радови Ђуре Јакшића.



Слика 7. Програм 50. „Липарских вечери“

3. Организација „Липарских вечери“ и сећање на Ђуру Јакшића

„Липарске вечери“ су манифестација која иза себе има традицију дугу више од пола века. Њен програм је сваке године другачији, са циљем да буде разноврстан и актуелан,

али се држи устаљене шеме у организовању. Ђура Јакшић био је велики уметник и бoем, који је оставио трага у уметничком и културном животу свога доба и чији је утицај на стваралаштво других наставио да траје и након његове смрти. „Липарске вечери“ конципиране су тако да сваке године својим програмом обухвате дисциплине које су биле области Ђуриног стваралаштва: књижевност и сликарство.

3.1 Књижевни сусрети и награда „Ђура Јакшић“ (Ђура Јакшић – песник, приповедач, драмски писац)

Иако је Ђура Јакшић оставио трага у више области уметности, можда највише упамћен остао је по својој поезији. Ђура је писао љубавне, социјалне, родољубиве, мисаоне песме. Навешћемо само неколико најпознатијих: „Отаџбина“, „Поноћ“, „Мила“, „Вече“, „Кроз поноћ нему“, „Стазе“. Због тога, обавезан део програма „Липарских вечери“ су књижевни и песнички сусрети, округли столови, промоције књига који негују сећање на књижевно стваралаштво Ђуре Јакшића. Житељи Општине Нова Црња и гости „Липарских вечери“ имали су прилику током година да виде, чују и упознају: Десанку Максимовић, Миодрага Булатовића, Мирослава Антића, Матију Бећковића, Бранка Ћопића, Павла Угринова, Флорику Штефана, Бранислава Петровића и друге.

У склопу „Липарских вечери“ од 1986. године додељује се књижевна награда „Ђура Јакшић“ за најбољу књигу поезије објављену у претходној години. Првих неколико година награда се додељивала у неком од градова где је Ђура Јакшић живео, а од 1989. године додељује се у Српској Црњи. Конкурс за награду објављује се у првом тромесечју године. Услов је да књига буде написана на српском језику и да раније није објављивана.

Добитници књижевне награде „Ђура Јакшић“ су:

- Радослав Војводић за књигу *Драћи дeмон*, 1986. године
- Војислав Деспотов за књигу *Пад у дубок снeј*, 1987. године

- Братислав Милановић за књигу *Неман* и Слободан Костић за књигу *Жилишће: њесме*, 1988. године
- Горан Костровић за књигу *Мий о каменом уму*, 1989. године
- Рајко Петров Ного за књигу *Лазарева субоџа*, 1990. године
- Милутин Петровић за књигу *О*, 1991. године
- Јелена Ленголд за књигу *Сличице из живоџа кайел-мајсџора*, 1992. године
- Петар Цветковић за књигу *Песме*, 1993. године
- Тања Крагујевић за књигу *Дивљи булевар*, 1994. године
- Гордана Ђирјанић за књигу *Горка вода*, 1995. године
- Иван Негришорац за књигу *Везници*, 1996. године
- Бошко Ивков за књигу *Лейџисис*, 1997. године
- Живко Николић за књигу *Исџод љраха*, 1998. године
- Љубомир Симовић за књигу *Љуска од јајетџа*, 1999. године
- Новица Тадић за књигу *Неџџредни саџуџници*, 2000. године
- Радмила Лазић за књигу *Из анамнезе*, 2001. године
- Дејан Илић за књигу *Лисабон*, 2002. године
- Гојко Божовић за књигу *Архиџелаџ*, 2003. године
- Живорад Недељковић за књигу *Неџде близу*, 2004. године
- Саша Радојчић за књигу *Чейџири џџишња доџа*, 2005. године
- Марија Кнежевић за књигу *In tactum*, 2006. године
- Милан Ненадић за књигу *Камен са именов*, 2007. године
- Војислав Карановић за књигу *Наше неџо*, 2008. године
- Душко Новаковић за књигу *Клуџе ненаџрађених*, 2009. године
- Милена Марковић за књигу *Пџичје око на џараџи*, 2010. године
- Никола Вујчић за књигу *Докле џџлед доџири*, 2011. године
- Енес Халиловић за књигу *Песме из болесџи и здравља*, 2012. године

- Матија Бећковић за књигу *Каг будем још млађи*, 2013. године¹
- Бошко Томашевић за књигу *Нови њлодови њохода, одусџајања*, 2014. године
- Мирослав Цера Михаиловић за књигу *Длака на језику*, 2015. године
- Зоран Ђерић за књигу *Чарнок*, 2016. године
- Селимир Радуловић за књигу *Сенка осмој еона*, 2017. године
- Бојана Стојановић Пантовић за књигу *У обручу*, 2018. године²

Поред великог броја песама које је написао, Јакшић је за собом оставио и око 40 приповедака. У његовим причама често се јављају мотиви Баната и сеоског живота, као и слике из његовог детињства и родног села.

Ђура Јакшић оставио је трага и у драмском стваралаштву, написавши три драме: „Сеоба Србаља“, „Јелисавета, кнегиња црногорска“ и „Станоје Главаш“. Сећање на Јакшића – драмског писца у току „Липарских вечери“ негује се приказивањем позоришних представа. Најчешће су у Српској Црњи гостовали Народно позориште „Тоша Јовановић“ из Зрењанина, Позориште младих из Новог Сада, Југословенско драмско позориште, Народно позориште Кикинда, Суботичко позориште. Током манифестације приказују се представе за одрасле и за децу, тако да и најмлађи посетиоци имају прилике да уживају у чарима позоришта.

3.2 Ликовна колонија (Ђура Јакшић – сликар)

Организовање и одржавање Ликовне колоније током „Липарских вечери“ представља сећање на Ђуру Јакшића – сликара. Урођени таленат који је показивао још од детињства

1 Матија Бећковић, тада млади и још увек недовољно познати аутор, учествовао је на првим „Липарским вечерима“ 1962. године читајући своју поезију. Педесет година касније, на истој манифестацији додељена му је награда за најбољу књигу поезије.

2 Подаци су преузети са Завичајног одељења Народне библиотеке „Ђура Јакшић“ из Српске Црње.

и године изучавања сликарства у Темишвару, Пешти, Великом Бечкерек у и Бечу, допринеле су томе да Ђура Јакшић постане један од највећих српских сликара из периода романтизма. Неке од познатих Јакшићевих слика су „Девојка у плавом“, „Одмор после боја“, „Устанак Црногораца“. Ђура Јакшић је осликао иконостас у Храму Светог Прокопија у Српској Црњи са осамнаест икона, а неке од њих су: „Свети Никола“, „Богородица са Христом“, „Свети Сава“, „Свети Јован Претеча“ (Фаранов 2013: 12).

Прва Ликовна колонија покренута је као део „Липарских вечери“ 1978. године на иницијативу Центра за културу и његовог управника Владимира Миланкова. Учесници прве Ликовне колоније били су Милан Сташевић, Ратко Лалић, Љубомир Кокотовић, Весна Сташевић и Милорад Беландић (Фаранов 2001: 24).

Након прве одржане колоније требало је да прођу две деценије док није поново покренута 1999. године. Те године на Ликовној колонији учествовали су Васа Доловачки, Драго Драгић, Гига Ђурагић, Александар Качар, Лидија Маринков, Васо Милекић, Бранислав Мишић, Владимир Тодоровић, Флора Виорел и Биљана Царић (Фаранов 2001: 24). Након поновног покретања Ликовна колонија одржавала се у континуитету наредних неколико година, све до 2007. Неколико наредних година било је пауза у одржавању, са свега неколико одржаних колонија.

Сликари који учествују на Ликовној колонији током трајања „Липарских вечери“ бораве у Српској Црњи, прате програм који се одржава и раде на својим сликама. Последњег дана манифестације организује се изложба насталих радова, а слике се након тога излажу и чувају у Библиотеци. Ликовна колонија је прилика да сликари, професионални и аматерски, у аутентичном амбијенту током манифестације посвећене једном од највећих српских сликара међусобно размене искуства и пронађу инспирацију за стварање својих дела.

У годинама када се током „Липарских вечери“ нису одржавале Ликовне колоније организоване су самосталне или колективне изложбе слика, вајарских дела или фотографија, за које је публика показивала интересовање и које су биле

добро посећене. Изложбе су се одржавале у просторијама Библиотеке или у Галерији Родне куће – спомен музеја Ђуре Јакшића.

4. Промоција локалног стваралаштва

„Липарске вечери“ јесу настале као знак сећања на Ђуру Јакшића, али су одувек имале и тенденцију ка промовисању локалних аутора, у различитим областима њиховог стваралаштва. Већ у првих неколико година постојања „Липарских вечери“ дат је значај промоцији локалног стваралаштва у уметности и књижевности. Тако су се на овој манифестацији током година по први пут широј публици представили вајар Александар Зарин, песникиња Ивана Миланков, историчар Милан Мицић, књижевник Војислав Кузмановић и други аутори пореклом из општине Нова Црња.

Књижевни сусрети који се одржавају током „Липарских вечери“, осим тога што имају симболику сећања на Ђуру Јакшића – песника и приповедача, представљају могућност за промоцију локалних књижевних стваралаца и за развој интересовања за књижевност посетилаца, али и организатора. Бавећи се прво организацијом ове манифестације, Владимир Миланков у њој је пронашао инспирацију да истражује и пише о Ђури и другим Јакшићима, те као резултат тога настају његове књиге „Јакшићи из Српске Црње“ и „Белуш Ђ. Јакшић“. Миланков је објавио и монографију „Драга Гавриловић“, посвећену првој жени романописцу, рођеној у Српској Црњи, а на „Липарским вечерима“ у неколико наврата одржани су тематски скупови посвећени сећању на њу.

Традиција промовисања локалног стваралаштва негује се и данас. Последњих година све је више младих аутора који се баве сликарством, књижевношћу и уметношћу уопште и који се радо одазивају позиву да буду део програма „Липарских вечери“. Велики број локалних аутора показује да и у једној малој заједници постоје талентовани и надарени људи који у своме стваралаштву прате стазе Ђуре Јакшића.

5. „Липарске вечери“ као културно-туристичка манифестација

Манифестација „Липарске вечери“ иза себе има традицију која јој омогућава да буде препознатљива као јединствена културно-туристичка понуда Општине Нова Црња. Ипак, традиција сама по себи није довољна, већ се мора водити и рачуна о квалитету програма који се организује.

Ова манифестација прилика је за културну анимацију и привлачење поклоника културе и туриста у село. Културно-туристичка понуда током „Липарских вечери“ обухвата сарадњу више установа и туристичких места. Централни део одржавања манифестације и место које сваки посетилац „Липарских вечери“ прво обиђе је већ поменута Родна кућа – спомен музеј Ђуре Јакшића. Музеј је отворен 1952. године а стављен је под заштиту државе 1956. године. Током првих „Липарских вечери“ у Музеју је била изложена поставка Народног музеја из Зрењанина. Садашња поставка представља дух времена из доба када је ту живела породице Јакшић. Чињенице да је кућа у којој је рођен Ђура Јакшић претворена у меморијални музеј и да у њој постоји стална поставка привлачи пажњу туриста, а време одржавања „Липарске вечери“ су период када кроз Музеј Ђуре Јакшића прође највише посетилаца. У Галерији Музеја током „Липарских вечери“ постављају се изложбе слика и фотографија, у дворишту се организују књижевни сусрети, промоције књига, драмски програми и дружења уз гитару и тамбураше. Амбијент Музеја је такав да оживљава дух боемства и староградских кафана које је Ђура волео да посећује и представља аутентични доживљај Ђуриног лика и дела у његовој родној кући.

Културно-туристичка понуда у току „Липарских вечери“ укључује и Каштел *Banaterri*. Дворац Каштел изграђен је 1943. године и налази се на километар од граничног прелаза са Румунијом, на некадашњем имању грофа Чеконића (Фаранов 2013: 20). Године 1981. Дворац Каштел претворен је у мотел са рестораном и преноћиштем, а 2011. године завршено је реновирање овог здања и име му је промењено у Каштел *Banaterri*. Од када је поново покренута Ликовна

колонија у склопу „Липарских вечери“ успостављена је и сарадња између са овим туристичко-угоститељским објектом. Сликари који учествују на Ликовној колонији бораве и раде у Каштелу. Туристи који долазе у Српску Црњу за време „Липарских вечери“ такође често посећују Дворац Каштел.

С обзиром да се у Српској Црњи налази гранични прелаз са Румунијом, изван број странаца посећује Српску Црњу током „Липарских вечери“. Захваљујући томе „Липарске вечери“ промовишу се и даље од државних граница и анимирају културну публику и у иностранству.

Закључак

Манифестација „Липарске вечери“ одржавана је без прекида више од пола века, и током ратних периода и упркос другим проблемима на које је наилазила, понекад скромније него иначе, али увек поштујући традицију обележавања сећања на Ђуру Јакшића и доделе књижевне награде која носи његово име, уједно настојећи да промовише рад локалних стваралаца. Захваљујући културним манифестацијама попут „Липарских вечери“ одржава се културни живот локалних заједница и ради се на промовисању и развијању културно-туристичког потенцијала малих места.

Након завршених овогодишњих „Липарских вечери“ посетиоци су позитивно коментарисали одржану манифестацију, а такви утисци шаљу добру слику у јавност и представљају добру основу за анимирање публике за наредне године одржавања манифестације. Уједно, позитивни коментари постављају и изазов пред организаторе – да и наредних година квалитетом понуђеног садржаја оправдају традицију дугу више од пола века.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Завичајна збирка Народне библиотеке „Ђура Јакшић“ у Српској Црњи
Интернет презентација Народне библиотеке „Ђура Јакшић“ из
Српске Црње. Доступно на: <http://bibliotekasc.wordpress.com/>.
[Приступљено 06.10.2018]

- Миланков, Владимир. *Јакишићи из Српске Црње*. Нови Сад: Матица српска, 1997. Штампано.
- Фаранов, Небојша. *40 година „Липарских вечери“*. Српска Црња: Народна библиотека „Ђура Јакшић“, 2001. Штампано.
- Фаранов, Небојша. *Народна библиотека „Ђура Јакшић“ Српска Црња : (1964-1994)*. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“; Српска Црња: Народна библиотека „Ђура Јакшић“, 1996. Штампано.
- Фаранов, Небојша. *Сјоменичко наслеђе Српске Црње*. Зрењанин: Арт-пројект, 2013. Штампано.

Gordana Stančić

CULTURAL MANIFESTATION “LIPARSKЕ VEČERI – ĐURINI DANI” – A TRADITION THAT LASTS MORE THAN HALF A CENTURY

Resume

Public libraries as centers of culture in the local community have a responsible task: to contribute to the spread of culture and constantly work on the development and expansion of cultural offer. The National Library “Ђура Јакшић”, one of only a few cultural institutions in the Municipality of Nova Crnja, is organizing a cultural event “Liparske večeri – Đurini dani”.

This year’s event was held for the 57th time in memory of the most famous inhabitant of Srpska Crnja and one of the most significant personalities of Serbian romanticism: poet, painter and drama writer – Bohem Đura Jakšić.

The first “Liparske večeri” was held in October 1962, two years before the Library was established. Back then the organizer was the Cultural Center in Srpska Crnja, from which the National Library “Ђура Јакшић” was established. In 1982 the seventieth birthday of Ђура Јакшић was marked. From that year the organization “Liparske večeri” was fully entrusted to the Library. Since 1986, during the “Liparske večeri”, the literary award “Ђура Јакшић” has been awarded for the best poetry book published in the Serbian language in the previous year.

The “Liparske večeri” which are held in Srpska Crnja for a long time have become traditional event and one of the first associations that are related to the name of this small Banat town.

ИСТОРИЈСКЕ И МИТОЛОШКЕ ПРЕДСТАВЕ О ВАМПИРИМА У КОНТЕКСТУ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ

Мит о „живом мртвацу“ је вековима уназад служио као инспирација бројним уметницима чија су дела допринела генерисању одређене представе о вампирима у контексту популарне културе. Роман ирског аутора Брема Стокера колевку вампиризма неоправдано је сместио у суседну Румунију, иако је политеистичка позадина српске културне традиције у значајној мери допринела његовом формирању, а историјске хронике сведочиле о вампирским деловањима на подручју наше земље. Лик вампира у уметности и колективној свести већег дела популације и даље своје упориште проналази у српским фолклорним предањима, премда је на вишедеценијском плану претрпео драстичну трансформацију из антагонисте у протагонисту.

Кључне речи: вампири, вампиризам у Србији, вампири у популарној култури, вампири у књижевности, вампири на филму.

Савремене представе о вампирима као митолошким бићима обележиле су бројна уметничка остварења XX и XXI века. Њихова мистична, интригантна и необјашњива природа већ деценијама уназад инспирише тематику најпопуларнијих филмских и серијских садржаја који комерцијализацијом мита о вампирима трајно мењају његову традиционалну, изворну перцепцију. Сведоци смо чињенице да кинематографске визије вампиризма континуирано опстају у модерној поп култури дајући овом феномену нову и сасвим

* zorana.djukic92@gmail.com

другачију димензију која се постепено удаљава од првобитне. Истраживачке студије посвећене проучавању легенде о вампирима можемо окарактерисати као веома исцрпне, будући да обједињују неколико различитих аспеката, почев од историјског, преко етнолошког, све до савремених, литерарних и филмских представа о овим натприродним бићима које жанровски варирају од хорора до романтичне комедије.

Да бисмо прецизно утврдили улогу вампиризма у савременом културолошком контексту, најпре морамо открити колевку овог мита. С тим у вези, осврнућемо се на историјске изворе из XVIII века и до данас нерасветљене натприродне активности на територији наше земље које су под интензивним утицајем народне религије окарактерисане као вампирске. На тај начин, упоредићемо традиционалне српске митове о вампирима са њиховим актуелним виђењем у данашњој популарној култури и установити како је и услед чега суседна Румунија Србији „преотела“ вампирски бренд.

Бавећи се овом темом не можемо а да се не упитамо – *да ли је вампиризам мит или стварност?* Стиче се утисак да су вампири већ вековима међу нама. Веровање у вампире и њихова деловања распрострањено је широм света, има историју дугу чак 5000 година и чини део неких од најразвијенијих и најстаријих људских цивилизација, попут сумерске и акадске (McLeod 2010: 4). У том смислу, митови о вампирима се могу поредити са митовима о потопу. Штавише, верује се да је први писани документ пронађен у археолошким истраживањима била магијска бајалица написана 4000 п.н.е. намењена протеривању демона, односно вампира (Vane 2010: 7). Од тада, предање о „живим мртвацима“ и „крвопијама“ циркулише међу културама градећи инхерентну слику о злом демону који сеје смрт.

Међутим, вампири и њима слична демонска бића умногосте се разликују у зависности од културе у оквиру које их проучавамо. На територији Мексика митска слика о вампирима пренесена је из мајанске културне традиције која је неговала култ крвожедног и суровог бога слепих мишева, извесног Камазоца (Kamatzotz). Кинези, с друге стране, верују у Ђианг Шија (Jiang Shi), створење које ноћу напада

своје жртве, док се преко дана крије у пећинама и ковчезима, а Јапанци у Кјукецукија (Kyūketsuki). На тлу аустралијског континента распредане су легенде о Јара-ма-иха-хуу (Yarاما-ића-who) илити човеку-жаби, док се у традицији западне Африке, односно Гане, бележи постојање вампироликог натприродног створења по имену Сасабонсам (Sasabonsam). Ипак, деловање вампира какве популарна култура данас познаје у највећој мери је забележено на просторима Старог континента. Арапски хроничар Ал Масуди је још 950. године у својим списима описао ритуале јужноевропских паганских народа који укључују испијање крви жртвоване животиње (Kallen 2011: 5). Они који су практиковали овакве и сличне обредне ритуале, до почетка XI века сматрани су вампирима. Ипак, интересовање за вампиризам у Европи почело је нагло да се испољава тек у XVII и XVIII веку, што је уједно и временски оквир у који можемо сместити етнографску грађу домаћих извора. Бизарни смртни случајеви који су у том периоду потресали територију данашње Србије привукли су пажњу европских хроничара који су у жељи за сензационалним открићима путовали кроз наша села и записивали најразличитије појаве за које се веровало да су повезане са деловањем вампира. Захваљујући страним путописима дотадашња усмена народна предања била су систематизована и представљена као фолклорна атракција народа источне и јужне Европе. На тај начин, аустријске хронике, уз познати хорор роман *Дракула* (*Dracula*) ирског писца Брема Стокера (Bram Stoker) о вампирском лику румунског кнеза Влада Цепеша, постају основа за проучавање и испитивање вампиризма у свету. Из истих разлога се на европској мапи вампирских деловања посебно уцртавају границе ових двеју земаља.

Премда је савремено српско друштво наизглед у потпуности окренуто ка хришћанској православној религији, традиционална, древна предања, веровања и митови говоре супротно. Изузетно интензивна политеистичка прошлост нашег народа вековима се успешно одупире ригидном процесу християнизације о чему сведоче различити преживели магијски и природни култови, обичаји, обреди, фантастична веровања, приче и легенде. У оквиру традиције српске

народне религије посебно место заузима култ мртвих којим се уједно наглашава и њен анимистички карактер. Уверење да душе покојника након смрти настављају свој пут и враћају се у хтонски свет из кога су и поникле, генерисало је потребу за обављањем низа најразличитијих обреда чији је циљ коначно упокојење и проналажење вечног мира. Бојазан од безритуалних сахрањивања оправдана је старим веровањем у демонска бића, такозване „лутајуће душе“, којима припадају *некр-шџеници* (деца преминула пре крштења), *вешџице* и најзад *вамџири*. Због своје мистичне природе и најјезивијих легенди, вампир је у српској културној традицији заузео једну од централних улога, а приче испредане на територији наше земље за кратко време су привукле пажњу светске јавности која не јењава до данас. Са тенденцијом да сагледамо комплетну митолошку визију српског народа о вампирима, фокусираћемо се на тврдње Вука Стефановића Караџића према којима су вампири (или вукодлаци како их другачије назива) у нашој културној свести представљени на следећи начин:

Вукодлак се зове човјек у кога (по приповијеткама народнијем) послџе смрти 40 дана уђе некакав ђаволски дух и оживи га (повампири се). По том вукодлак излази ноћу из гроба и дави људе по кућама и пије крв њихову. Поштен се човјек не може повампирити, већ ако да преко њега мртва прелети каква тица, или друго какво живинче пријеђе; за то свагда чувају мрца да преко њега што не пријеђе. Вукодлаци се највише појављују зими (од Божића па тамо дао Спасова дне). Како почну људи много умирати по селу, онда почну говорити да је вукодлак у гробљу (гђе који почну казивати да су га гђе ноћу виђели с покровом на рамену), и стану погаћати ко се повампирио. Кашто узму врана ждријепца без биљеге, па га одведу на гробље и преводе преко гробова у којима се боје да није вукодлак; јер кажу да такви ждријебац неће, нити смије, пријећи преко вукодлака. Ако се о ком увјере и догоди се да га ископавају, онда се скупе сви сељаци с глоговијем кољем (јер се он само глогова коца боји): за то говоре кад га спомену у кући: „на пут му броћ и глогово трње“ – јер су и бротњаци покривени глоговим трњем), па раскопају гроб, и ако у њему нађу човјека да се није распао, а они га избоду онијем кољем, па га баце на ватру те изгори. Кажу да таковога

вукодлака нађу у гробу и он се угојио, надуо и поцрвенео од људске крви („црвен као вампир“). Вукодлак долази кашто и својој жени (а особито ако му је лијепа и млада) те спава с њоме, и кажу да оно дијете нема костију које се роди с вукодлаком. А у вријеме глади често га привиђају око воденица, око амбара житнијех и око чардака и кошева кукурузнијех. Кажу да све иде са својијем покровом преко рамена. Он се може провући и кроз најмању рупицу, за то не помаже од њега врата затворати као ни од вјештица. (1867: 213-214)

Детаљан опис који нам Вук Караџић даје суштински најбоље дефинише ово натприродно биће. Осим термина вампир, у домаћем фолклору заступљен је и облик вукодлак, али и низ других израза које бележи наш истакнути етнолог и фолклориста Тихомир Ђорђевић. Међу њима се између осталог налазе и следећи називи: *вамџирин*, *вајер*, *војер*, *воџир*, *лиџир*, *ламџир*, *ламџиер*, *вук*, *вукодлак*, *волкодлак*, *укодлак*, *кодлак*, *кудљак*, *вукозлак*, *вукозличина*, *вједојоња*, *једојоња*, *видојоја*, *шиџириун*, *џенац*, *џењац*, *медовина*, *џрикосац*, *косац*, *џробник*, *џромник*, *џаласам*, *лаџир*, *уџир*, *уџирина* (Ђирковић, Михаљчић 1999: 118).

Међутим, онда када мит прерасте у реалност, поставља се питање да ли је и у којој мери народна религија поуздана. Иако смо претходно истакли изузетно јаку повезаност српске народне традиције са примордијалним политеизмом, веровање у вампире превазилази те митолошке оквире. Први случајеви вампиризма, тачније први именов и презименом заведени „српски вампири“, али и учесталост активности окарактерисаних као „вамписка деловања“, почињу да се јављају на територији наше земље у XVIII веку, иако сведочења домаћих извора о „празним гробовима“ и „покојницима који пију крв“ сежу и даље у прошлост (наиме, помињу се и у Душановом закону из 1349. године). У том периоду хроничари, путописци и етнографи настојали су да одреде колевку мита о вампиру, услед чега је кроз централне, источне и западне делове наше земље прошао велики број страних, махом аустријских, истраживача чији је циљ био бележење мистичних и бизарних смртних случајева. Њихови извори данас представљају једне од најрелевантнијих докумената

који сведоче о вампирским легендама и праксама на подручју наше земље.

Случај који је Србију дефинисао као постојбину вампира јесте смрт сељака Петра Благојевића (према аустријским изворима Peter Plogojowitz) из села Кисиљево 1725. године, за кога је локално становништво тврдило да се „повампирио“ и вратио у село како би мучио и прогањао сељане. Прича о Благојевићу највероватније би остала упамћена као сеоска народна легенда да извештај о свим дешавањима није документовао и европској јавности представио тадашњи провизор аустријског цара Фромбалд. Извештај овог службеника објављен је по први пут у листу *Vossische Zeitung* 1725, док је код нас преведен и публикован у *Времену* тек 1932. године (Марјановић 2012: 23). Неколико година касније, европска јавност поново је извештавала о „српским вампирима“ када су слична дешавања примећена у селу Медвеђа, недуго након смрти Павла Арнаута. У оба случаја, аустријски провизори, православни свештеници и војници присуствовали су ексхумацији лешева покојника за које се веровало да су вампири, након чега је потврђен њихов демонски изглед. У складу са народном традицијом и обичајима обављени су ритуали приликом којих су Благојевићу и Арнауту одрубљене главе, а кроз груди прободени глогови кочеви.

Важно је истаћи да иако вампиризам није присутан само у српском фолклору, термин *вамџир* етимолошки припада нашем језику, те се верује да је ова реч управо из српског продрла у лексичке фондове других језика у оквиру којих и данас егзистира, како у свом изворном облику, тако и у различитим варијантама. Александар Лома објашњава да је поменути израз ушао у друге језике управо посредством аустријске периодике из прве половине XVIII века која је тамошње становништво нашироко извештавала о случајевима српског вампиризма (2004: 54). Такође, из наведеног јасно долазимо до закључка да српска представа вампира у великој мери конституише савремену и општепризнату слику о овим натприродним бићима у оквиру популарне културе. Ипак, треба имати на уму чињеницу да није реч о искључиво српским, већ боље речено о словенским

веровањима, заступљеним и код других словенских народа. Узевши у обзир савремене доживљаје вампиризма, запажамо својеврсну неправду према српској народној религији као творцу мита о „живом мртвацу“, будући да је суседна Румунија на потпуно невероватан начин и наизглед неповратно „преотела“ наш домаћи бренд. И поред чињенице да се Петар Благојевић сматра првим српским, али и европским вампиром, у свету је појам вампира остао трајно повезан са румунском историјом и културном традицијом. Ирски књижевник Брем Стокер заслужан је за светску славу чувеног грофа Дракуле из Трансилваније, који је данас постао синоним за вампира, премда са митолошког аспекта не постоје никакви основи за то. Историјске, фолклорне и митолошке представе о Дракули постојале су и раније, но до њихове коначне синтезе долази у Стокеровом роману (Holte 1997: 18). Комбинујући ова три сегмента Стокер ствара потпуно нову, данас засигурно и најпознатију слику о Дракули.

Своју причу о надалеко познатом вампиру Стокер је први пут испричао 1897. године и тиме стекао светску славу. Радња овог романа смештена је Румунију, тачније Трансилванију, која и данас због своје мистичне природе изазива интересовање. Главни јунак је имућни гроф Дракула који вековима уназад мами жртве у свој велелепни дворач у Трансилванији. Стокеров гроф је убрзо био повезан са Владом III Цепешом, односно кнезом Дракулом, неумољивим, окрутним влашким владаром из XV века који је остао упамћен као један од највећих злотвора у људској историји. Осим што је преузео надимак румунског владара, писац је и саму радњу романа сместио у његову домовину, Румунију. У то време Трансилванија је представљала супротност западу и била окарактерисана као неистражена, мистична територија са паранормалним појавама. На основу тих, али и других детаља који се помињу, читалачка публика и књижевна критика дошли су до закључка да је овом ирском књижевнику као инспирација за креирање главног лика послужио господар некадашње румунске кнежевине. Међутим, с обзиром на то да румунски фолклор упркос страним историјским хроникама тог времена кроз своја предања настоји да Влада

Цепеша Дракулу представи као својеврсног Робина Худа, несхваћеног јунака, борца за домовину и румунски народ, закључујемо да је специфична повезаност између лика Влада Цепеша и вампира Дракуле заправо продукт Стокерове фикције. У њиховим очима Влад је био храбри ратник, mudar и способан војсковођа, а његови походи против Турака окарактерисани су као јуначки подвизи којима је овај кнез спасао не само румунски народ, већ и целокупно хришћанство (Мекнели, Флореску 1972: 53-54). И поред тога, данас остаје неизбежно повезивање ова два потпуно различита аспекта. Роман *Дракула* постао је прва асоцијација на помен Румуније, а послужио је и као даља инспирација бројим истакнутим уметничким ствараоцима XX века.

Поменуто књижевно дело, дакле, сасвим оправдано можемо сматрати претечом актуелних остварења инспирисаних вампирском тематиком. Опште је позната чињеница да популарна култура мења доживљај најразличитијих културних аспеката и самим тим креира један потпуно нов продукт намењен широкој аудијенцији. У том контексту не заостају ни модерне представе о вампирима као измењеној перцепцији првобитних карактеристика ових митолошких бића. Премда је вампиризам као појава која истовремено плаши и интригира одувек долазио у жижу интересовања, појављивање Стокеровог романа засигурно је направило прекретницу у начину схватања поменутих паранормалних активности и заувек променило слику о њима у колективној свести многих култура. Примери из области књижевности, филма и музике откривају нам у којој мери је тренд савремене комерцијализације успео да на темељима традиционалне перцепције вампира као натприродног бића изгради нов, измењен и далеко примамљивији лик који је за кратко време освојио публику широм света.

Као један од најранијих примера светске књижевности који је инспирисан оригиналним моделом вампиризма издвајамо готичку поему немачког песника Готфрида Аугуста Бургера (Gottfried August Bürger) из 1773, под називом *Ленор* (Леноре). Поема говори о девојци која након своје смрти поново оживљава и устаје из гроба, због чега се сматра

вампирицом. Убрзо након објављивања поема је преведена на енглески језик, те је данас већина читалачке публике зна под називом *Ellenore* (Wadsworth Longfellow 1845: 274-277). Године 1797. уследила је Гетеова (Goethe) *Млада са Коринџа* (у оригиналу *Die Braut von Korinth*, енглески превод *The Bride of Corinth*) која се враћа из мртвих у потрази за својим вереником. Књижевни критичари верују да је ова песма утицала на даљи развој хорор и готичког жанра у светској поезији, те да у складу с тим представља основ каснијих литерарних дела која обрађују мотиве вампиризма (Dye 2004: 142). У контексту овог истраживања никако не смемо заобићи ни допринос Лорда Бајрона (Lord Byron), водеће личности књижевног романтизма. Тематика вампиризма присутна је пре свега у његовој песми инспирисаној оријентом под називом *Ћаур*¹ (*The Giaour*) из 1813. У средишту дешавања налази се немогућа љубавна прича између Лејле (Leila), једне од Хасан-пашиних жена, и ѓаура, односно „неверника“. Због своје прељубе Лејла бива осуђена на смрт, а њен љубавник решава да се освети и убије Хасан-пашу. Након почињеног злочина ѓаур постаје калуђер, али зло у њему не престаје да тиња. Његова судбина је да после смрти постане вампир и заувек у непрестаној агонији пије крв својих вољених (Weinstock 2014: 557). Осим у овој песми, елементи вампиризма забележени су и у другим Бајроновим делима, попут приче *Fragment of a Novel* која је касније послужила као инспирација за Полидоријеву (John William Polidori) новелу *The Vampyre*, а за коју се дуго веровало да је заправо Бајронова (Twitchell 1981: 113). Вредна помена су свакако и дела попут *Кармиле* (*Carmilla*) Шеридена Ле Фануа (Sheridan Le Fanu) у коме се прича о женском вампиру сексуализује, затим Стокеров *Дракула*, па чак и приповетка српског књижевника Милована Глишића из 1880. године под називом *После деведесет њодина* која за централну личност има српског вампира из Зарожја, Саву Савановића. Поменута легенда, настала у време када је Србија увелико сматрана колевком вампиризма, уједно представља и најпознатије дело српске књижевности које жанровски припада

1 *Ћаур* (мушки род) – неверник, кривоверник, јеретик; погрдно име којим Турци називају хришћане.

хорору. Међутим, прича о српским вампирима у светској књижевности се не зауставља ту. Као једну од битних студија преточених у роман издвајамо дело америчког историчара Џејмса Лајона (James Lyon), *Пољубац лејџира* (*Kiss of the Butterfly*) у коме аутор уз дозу фикције презентује синтезу својих дугогодишњих истраживања вампиризма на територији наше земље.

Упркос низу поменутих дела, прекретницу у савременој визији вампира чини долазак XX века који са собом доноси мноштво романа, прича, приповетки, песама и других књижевних облика инспирисаних митолошким ликом демона који пије крв. Но, као најснажнији фактор који је на вишедеценијском плану мењао слику о вампирима и вампиризму уопште, сасвим слободно можемо издвојити филмску индустрију. Начин на који је у историји светске кинематографије приказан вампир отворио је једну потпуно нову димензију доживљаја истих. Уколико узмемо у обзир митолошке представе о вампирима заступљене на територији Северне и Јужне Америке, афричких земаља, Кине, Јапана и Аустралије, увидећемо да оне не кореспондирају са комерцијалним ликом вампира каквог данас познајемо. Генерисање лика страшног, опасног, крволочног, ружног, мршаваг и високог демона са дугим ноктима и оштрим очњацима на филмском платну заправо полази од европске, тачније српске народне представе о овим натприродним бићима (управо оне коју нам је Вук Стефановић Караџић презентовао), иако се сценарији неретко ослањају искључиво на чувено Стокерово дело. Филм који у том погледу можемо сматрати пиониром јесте управо прва екранизација чувеног романа ирског књижевника под истоименим називом из 1920. године. Реч је о немом филму, руској верзији приче о грофу Дракули. Нажалост, до данас није сачувана ниједна копија ове екранизације. Две године касније уследио је *Носферату*, један од засигурно најпознатијих црно-белих филмова о вампирима. Иако је радња овог остварења у великој мери приближена радњи познатог Дракуле, постоје одређене разлике, због чега се не може у потпуности сматрати веродостојном екранизацијом. Невероватан успех који су забележили

први филмови о трансилванијском вампиру покреће продукцију низа тематски сличних или потпуно истих остварења који Стокеровог јунака представљају као протагонисту. Вредни помена су следећи наслови: *Дракула* (шпанска верзија *Dracula* из 1931. године), *Дракулин хорор* (*Horror of Dracula*, 1958), *Гроф Дракула* (шпанска верзија *El Conde Dracula*, 1970), као и *Дракула* (*Dracula*) у режији Френсиса Кополе (Francis Coppola) из 1992.

Међу причама које су мит о вампирима пренеле на филмско платно налазе се и оне које настоје да одвоје лик Дракуле од митолошке слике вампира као натприродног бића. Реч је о филмовима чији ликови почивају на традиционалној перцепцији вампира, истовремено је модернизујући и стављајући у оквире данашњице. У том светлу можемо разликовати жанровски различита виђења вампира, од оних који задржавају мистичну и демонску слику о њима и нападају хорорима, драмама и трилерима, до других у којима се ова створења романтизују, добијају своју емотивну, понекад и комичну страну и гледаоцима приближавају на један потпуно нов начин.

Инџервју са вампиром (*Interview With the Vampire*) из 1994. године једна је од најуспешнијих филмских екранизација икада. У питању је филм снимљен по мотивима првог дела чувених *Вампирских хроника* (*The Vampire Chronicles*), ауторке Ен Рајс (Anne Rice) и прати животну причу вампира Лестата из XVIII века који америчком новинару прича о свом животу, пријатељу Луису и младој девојци оболелој од куге по имену Клаудија коју Лестат уједом претвара у вампира, даје јој бесмртност и спасава сигурне смрти. Интересантно је напоменути да се део радње одвија у Европи у коју Клаудија и Луис стижу из Америке након неуспелог покушаја да се отарасе Лестата заувек. Двојац путује по источном делу континента и долази до закључка да су вампири у Европи потпуно чудна, неинтелигентна и примитивна врста. Оваквом представом америчка ауторка потпуно мења доживљај вампира у колективној свести гледалаца, будући да настоји да кроз фикцију колевку вампиризма из Европе пресели у Америку. Осим тога, закључујемо да одабир глумачке поставе коју чине

најактуелнији холивудски глумци Том Круз (Tom Cruise), Бред Пит (Brad Pitt) и Антонио Бандерас, такође мења уверено мишљење да вампири морају бити страшни и ружни.

Крај XX и почетак XXI века обележава филмски серијал *Блејг* (*Blade*, 1998, 2002, 2004) у коме поново имамо прилику да вампире доживимо на начин другачији од традиционалног. Херој овог серијала је Блејд, полу-човек, полу-вампир, који се посвећује борби против демона са циљем да заштити људски род. У овом остварењу режисера Стивена Норингтона (Stephen Norrington) вампири су наша стварност. Изгледају потпуно идентично, крећу се међу нама, живе са нама и кују план о коначном истребљењу људске врсте. Акциони хорор серијал филмова о Блејду кога тумачи Весли Снајпс (Wesley Snipes) публици нуди изузетно атрактивну и нову визију о вампирима, због чега је уједно и постао један од најомиљенијих и најгледанијих. Осим Блејда, као велики борац за опстанак људске врсте издваја се и некада популарна средњошколка *Бафи*, убица вампира из истоимене серије (*Buffy the Vampire Slayer*). Бафи је судбински предређена да се бори против ових демонских бића у чему јој кроз невероватних 7 сезона помажу пријатељи. Како би концепт вампиризма приближили и млађој публици, тачније адолесцентима који чине основну циљну групу, а уједно и скренули пажњу публике са невешто портретисаних вампироликих бића, редитељи и сценаристи су се потрудили да осим класичне борбе између добра и зла у саму срж дешавања уведу пријатељске, породичне и љубавне релације. На тај начин прича о девојци убици вампира постаје комплекснија и интересантнија већем броју гледалаца, што уједно и јесте циљ сваког холивудског остварења.

Сличан заплет доноси и америчка телевизијска серија *Права крв* (*True Blood*), заснована на фантастичним трилерима књижевнице Шарлин Харис (Charlaine Harris). Радња је смештена у измишљени мали град Бон Темпс у савезној држави Луизијани на југу САД. Главни лик је Суки (Sookie), млада конобарица са несвакидашњим магичним даром који јој омогућује да чита мисли. Када се Суки заљуби у Била, zgodног вампира из XIX века, њен живот добија потпуно

неочекивани обрт. Упознаје се са магичним светом натприродних бића и вампира који непримећено живе међу људима захваљујући „правој крви“, синтетичком изуму јапанских научника. Борба младе хероине са најразличитијим демонским створењима представља централну тему овог телевизијског остварења, док се истовремено преплићу и судбине других ликова, као и њена невероватна љубавна прича са вампиром. Тада се у новим медијима формира потпуно нови жанр који вампиризам уводи у романтичну представу савремене верзије Ромеа и Јулије. Заједно са серијом *Права крв*, 2008. године упознајемо се са још једном тинејџ сагом о забрањеној љубави између младе средњошколке и атрактивног вампира. У питању је екранизација чувених романа списатељице Стефани Мајер (Stephenie Meyer) под називом *Сумрак (Twilight)*. Фамозна љубавна прича Беле Свон (Bella Swan) и Едварда Калена (Edward Cullen) и данас, чак десет година након премијерног приказивања првог дела успева да привуче пажњу светске јавности. За разлику од *Праве крви* која представља суровију, мрачнију и сексуализовану визију вампиризма, *Сумрак* сага је у потпуности окренута љубавном жанру. Акцентат је према ауторкиним речима стављен на живот, а не смрт, и љубав, а не пожуду. Инспирирана класицима светске књижевности попут *Гордосћи и његрасуде*, *Орканских висова*, *Ромеа и Јулије* и Шекспирове драме *Сан лејње ноћи*, славна књижевница формира потпуно другачији карактер главног јунака који за кратко време постаје симбол модерне представе о вампиру у новим медијима. Уместо традиционалне улоге негативаца, окрутних убица и монструма, вампири захваљујући популаризацији романа Шарлин Харис и Стефани Мајер, али и њиховим холивудским екранизацијама, добијају до тада невиђену позитивну, емотивну страну личности и заводљив, атрактиван физички изглед, услед чега у популарној култури XXI века постају омиљени ликови и хероји. Стога, анализирајући вампирима инспирисане филмове и серије с краја прошлог и почетка овог века уочавамо прекид некада актуелне тенденције да се ова тематика уклапа у строго одређене калупе жанрова страве и ужаса. Лик вампира пролази кроз својеврсну

еволуцију на филмском платну, будући да се са сваким новим остварењем портретише као далеко комплекснији карактер. Комерцијализација вампира доживљава своју кулминацију почетком новог миленијума са појавом првих филмова и серијских програма у којима ова бића играју главне позитивце.

Вампири су били инспирација и неким од култних музичких извођача. Тако можемо поменути чувене нумере попут *Vampire Blues* (Neil Young), *Bloodletting* (The Vampire Song), *Possum Kingdom* (The Toadies), *Closer* (Kings of Leon), *We Suck Young Blood* (Radiohead), *Dracula's Wedding* (Outkast), *Bullet With Butterfly Wings* (Smashing Pumpkins), *At Dawn They Sleep* (Slayer), *Vampires Will Never Hurt You* (My Chemical Romance), *Baby Vampire Made Me* (Helium), *Vampira* (The Misfits), *Nosferatu* (Blue Öyster Cult), *Night of the Vampire* (Roky Erickson) и многе друге чији стихови говоре о „живим мртвацима“². Музичка индустрија у том смислу одлази и корак даље, те се лик вампира појављује и у музичким спотовима. Само неки од примера су видео екранизације песама готик и хеви метал бендова у којима су вампири приказани као страшнек рвопије, попут *Killers With The Cross*, немачког метал бенда Powerwolf, *Lilith's Embrace*, норвешког бенда Ancient или *Angels of the Dark* групе Blutengel. С друге стране, спот шкотске музичарке Ени Ленокс (Annie Lenox) и балада *Love Song For A Vampire* романтизују представу о овим бићима и савршено прате радњу Кополиног филма о Дракули из 1992. године.

Због своје специфичне природе и изузетно велике популарности стечене захваљујући великим холивудским и музичким хитовима, вампири су неретко коришћени и у маркетиншке сврхе. Тако је лик овог митолошког бића 2012. искоришћен за снимање рекламне кампање за компанију Ауди уз слоган *So long vampires* (Збогом, вампири). Позната марка наочара за сунце *Ray-Ban* у свом рекламном споту приказује вампире који уз помоћ њихових модела успевају да избегну сигурну смрт приликом изласка сунца, док

2 Опширније на: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/the-15-greatest-songs-about-vampires-22357/neil-young-vampire-blues-233738/> (приступљено 29.9.2018.)

амерички телевизијски провајдер *Spectrum TV* на комичан начин представља проблеме старог вампирског брачног пара са кабловском телевизијом. Уз то, треба поменути да постоји и низ анимираних филмова, видео-игрица и стрипова који на одређени начин такође обрађују тему вампиризма.

Из свега наведеног, сасвим оправдано намеће се закључак да је кроз разне облике уметности легенда о вампирима приказана на најразличитије начине. Премда већина аутора полази од конвенционалне дефиниције вампира као митолошког бића, њихова инспирација и потреба за презентовањем што примамљивијег маркетиншког производа води их корак даље, резултирајући потпуно промењеном перцепцијом вампира какву познаје наша културна традиција. Упркос чињеницама да се према свим релевантним светским студијама и историјским хроникама Србија истиче као постојбина вампира, те да сам термин има српску, словенску етимологију, вампиризам и савремене представе о овим натприродним бићима све мање се ослањају на своју традиционалну позадину. Појава романа Брема Стокера у колективној свести свих култура трајно је лик вампира повезала са историјским ликом средњовековног владара Влада Цепеша Дракуле, у чијој сенци се и данас налазе приче о првим српским и европским вампирима из XVIII века. Румунија данас захваљујући овој потпуно неоснованој констатацији развија одређену врсту „вампирског туризма“, због чега на хиљаде посетилаца годишње долази у Трансилванију како би обишли Дракулин замак који суштински није ни у каквој корелацији са вампиризмом. С друге стране, наша земља заборављана свој „вампирски бренд“ и пропушта прилику да свет упозна са „правим вампирима“. О овој тврдњи довољно говори чињеница да су домаће уметничке представе вампира изузетно оскудне, те да у том контексту релевантним и најпознатијим можемо сматрати само Глишићеву приповетку о Сави Савановићу и филм редитеља Ђорђа Кадијевића по имену *Лейширица* из далеке 1973. чија је радња инспирисана поменутом приповетком.

Удаљавајући се од традиционалног и фолклорног виђења вампира потеклог из српске и уопште словенске

митологије, велике светске индустрије потпуно мењају слику о овим натприродним бићима у колективној свести свих култура. Уколико упоредимо представе о вампирима из XVIII и XXI века, уочавамо драстичну разлику. У савременом добу прича о „живим мртвацима“ схваћена је као идеална прилика за комерцијализацију и привлачење ширег аудиторijума. Популарна култура уобличила је потпуно ново виђење ових натприродних бића и етикетираола их на најразличитије начине. Вампири су стога за релативно кратак временски период од убица, крвопија и сексуалних предаатора постали zgodни, леви, емотивни, несхваћени романтичари, хероји, заштитници жена и међу млађом популацијом омиљени ликови. Међутим, и поред трајно промењене перцепције, лик вампира у одређеној мери и дан-данас задржава своје исконске карактеристике, управо оне које му према предањима српске народне религије и припадају.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Bane, T. *Encyclopedia of Vampire Mythology*. Jefferson: McFarland, 2010.
- Ђирковић, Сима, и Раде Михаљчић (прир.). *Лексикон српској средњеј века*. Београд: Knowledge, 1999.
- Dye, Ellis. *Love and Death in Goethe: One and Double*. Rochester: Boydell & Brewer, 2004.
- Holte Craig, James. *Dracula in the Dark, The Dracula Film Adaptation*. London: Greenwood Press, 1997.
- Kallen, Stuart. *Vampire History and Lore*. San Diego: ReferencePoint Press, 2011.
- Лома, Александар. „Димом у небо, обред спаљивања мртвих у старим и традиционалним културама. Његово осмишљење у есхатолошким представама индоевропских, са посебним освртом на паганске Словене“. *Кодови словенских култура*, 9 (2004): 7-64. Штампано.
- Марјановић, Весна, и Дејан Стојиљковић. *Живи њокојник*. Београд: Службени гласник, 2012.
- McLeod, John. *Vampires: A Bite-Sized History*. Sydney: Allen & Unwin, 2010.
- Мекнели, Рејмонд, и Раду Флореску. *У њојрази за Дракулом: Истинији прича о Дракули и лејендама о вампирима*. Београд:

Просвета, 1972.

Стефановић Караџић, Вук. *Животи и обичаји народа српскога*. Беч: Наклада Ане удове В.С. Караџића, 1867.

Twitchell, James B. *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham: Duke University Press, 1981.

Wadsworth Longfellow, Henry. *The Poets and Poetry of Europe: With Introductions and Biographical Notices*. Philadelphia: Carey and Hart, 1854.

Weinstock, Jeffrey Andrew (ed.). *The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters*. New York: Routledge, 2014.

Zorana Đukić

HISTORICAL AND MYTHOLOGICAL
IMAGES OF VAMPIRES
IN THE CONTEXT OF POPULAR CULTURE

Resume

For the centuries, the myth of the “living dead” has served as an inspiration to many artists whose works contributed to the creation of a certain vampire concept in the context of popular culture. The famous novel by Irish author Bram Stoker unjustifiedly placed the cradle of vampirism in neighboring Romania, although the polytheistic background of Serbian cultural tradition contributed significantly to its formation, and historical chronicles testified about vampiric activities in our country. Building the vampire’s character in art and collective consciousness of a large part of the population continues to find its foothold in Serbian folklore performances, although it has undergone a drastic transformation from an antagonist to a protagonist during decades.

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

Пожељан обим рада је до једног ауторског табака (до 16 страница формата А4, односно 32.000 знакова с размацима), уз коришћење програма Microsoft Word (Times New Roman фонт, величине слова 12 pt и прореда 1.5);

Фонтове који не одговарају стандарду Office Word приложити уз рад.

За додатне напомене користе се фусноте (фонт *Times New Roman* величине 10pt). Оне могу садржати мање значајне податке, додатна објашњења, напомене о коришћеним изворима, али се не употребљавају за библиографске податке.

Фусноте се у телу текста означавају експонираним арапским бројевима иза знакова интерпункције.

За радове на српском језику користи се ћирилично писмо и примењује се *Правопис српског језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2016);

За наглашавање се користи *италик*, не **болд**;

Уредништво задржава право техничке коректуре текста.

Структура рада:

1) име и презиме аутора и институцију у којој је запослен изнад наслова уз леву маргину, и ауторову и-мејл адресу у првој фусноти

2) наслов рада: верзалом (центриран);

3) сажетак на језику основног текста, без ознаке *Сажетак*; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

4) до 10 кључних речи на језику основног текста;

5) текст рада;

6) Поравнање: обострано (*justified*);

7) Одељке и мање целине у раду, ако постоје, треба нумерисати (1., 1. 1., 1. 2., итд.)

8) Наведена литература налази се два реда после текста рада под насловом: Извори и литература (центрирано);

9) резиме садржи: име аутора уз леву маргину, наслов рада (верзалом, центрирано), испод наслова Резиме (центрирано), текст резимеа; за радове на српском језику резиме може бити на енглеском, немачком, руском, француском; уколико је рад на страном језику, резиме се пише на српском језику; ако аутор није у могућности да достави резиме на одговарајућем језику, треба да га напише на језику рада, а Уредништво ће обезбедити превод.

Модел цитирања:

Користи се парентетички модел цитирања који се заснива на правилима МЛА стила библиографског цитирања (MLA – Modern Language Association).

Сваки цитат се односи на дело наведено у литератури.

Краћи цитати, до четрдесет речи, наводе се у тексту у континуитету у радовима на српском под двоструким знацима навода: „...“ (у радовима на другим језицима у складу с одговарајућим правописом). Цитати унутар цитата под једноструким знацима навода (полунаводницима) '...'

Дужи цитати се наводе у одвојеном пасусу, увученом са леве стране (1,25 цм), без знакова навода, фонтом *Times New Roman* величине 11 pt, са извором датим на крају.

Изостављање дела текста у цитату означава се са три тачке између угластих заграда: [...]

Библиографске референце у тексту у парентетичком облику садрже следеће податке: презиме аутора, годину издања и ако је у питању директан цитат или парафраза, број странице.

Примери:

Цитат или парафраза (Pavlović-Samurović 1993: 196)

Општа напомена (Pavlović-Samurović 1993)

Два или три аутора (Пешикан, Јерковић и Пижурница 2013)

Више од три аутора (Филиповић и др. 2015)

Два или више дела (Pavlović-Samurović 2002; Stojanović 2005)

Ако се неки подаци, међутим, помињу у тексту (аутор и/или година издања), у парентези ће се налазити само подаци који нису већ дати:

Пример:

Павловић-Самуровић наводи први помен појма „модернизам“ (1993: 196).

Када се цитирају извори са интернета где се не наводи датум публикавања, уместо године издања ће стајати „s.a.“ (sine anno) или „n.d.“ (no date).

Пример: (Milić s.a.)

Литература:

Наведена литература налази се два реда после текста. Референце се наводе на доследан начин, азбучним, односно

абecedним редоследом. Први ред сваке референце равна се са левом маргином, а сви наредни редови су увучени 1 цм.

Више публикација истог аутора наводе се хронолошким редоследом. Ако је један аутор исте године објавио више радова, они ће се диференцирати додавањем малих слова а, б, в или а, б, с, после године издања. На пример: 2011а, 2011б.

Литература би требало да садржи сва дела наведена у тексту рада и у цитатима. Библиографске референце се формирају на следећи начин:

Књига:

- један аутор
Pavlović-Samurović, Ljiljana. *Leksikon hispanoameričke književnosti*. Београд: Savremena administracija, 1993. Štampano.
- два или три аутора
Солдагић, Далибор, и Жељко Донић. *Свет хиспанистике: увод у студије*. Београд: Завод за уџбенике, 2011. Штампано.
- више од три аутора
Филиповић, Јелена, и др. *Збирка тестова са пријемних испита из шпанског језика*. Београд: Филолошки факултет, 2015. Штампано.
или
- Филиповић, Јелена, Јелена Рајић, Луис Монсо и Уго Маркос Бланко. *Збирка тестова са пријемних испита из шпанског језика*. Београд: Филолошки факултет, 2015. Штампано.
- колективно ауторство
Институт за књижевности и уметност (Београд). *Библиографија издања : (1962–1992)*. Београд : Институт за књижевност и уметност, 1992. Штампано.
- секундарно ауторство: тематски зборници, зборници радова са научних скупова и сл.
Nedeljković, Dragan i Miodrag Radović (priр.). *Umetnost tumačenja poezije*. Београд: Nolit, 1979. Штампано.
- електронска књига
Pantić, Miroslav. *Književnost na tlu Crne Gore i Boke Kotorske od XVI do XVIII veka*. Београд: Srpska književna zadruga, 1990. *Projekat Rastko*. 2002. Веб. 20. 03. 2014.

Поглавље у књизи или чланак:

- поглавље у књизи

Видаковић-Петров, Кринка. „Јеврејски песник Јехуда Халеви и интертекстуалност у средњовековној поезији“. Гојко Тешић (ур.). *Теорија – естетика – поетика: зборник у част проф. др. Милослава Шутића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008. 443-452. Штампано.

- чланак у серијским публикацијама

Дицков, Весна. „Марио Варгас Љоса у српској преводној књижевности“. *Наслеђе* 18 (2011): 147–163. Штампано.

- чланак у серијским публикацијама доступан онлајн

Новаковић, Јелена. „Бергсонов динамички принцип у огледалу Винаверове поетике“. *Филолошки преглед*, XLI. 1 (2014): 29–41. Веб. 10. 11. 2015.

- чланак из електронске базе података

Палавестра, Предраг. „Андрић у Берлину“. *Свеске Задужбине Иве Андрића* 9–10.7 (1991): 211–215. *Дигитална библиотека Филолошког факултета Универзитета у Београду*. Веб. 13. 07. 2009.

- чланак објављен у зборнику радова са научне конференције

Бошковић, Драган. „Андрићеви понори: проклетство и светлост“. *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са VII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (26–27. X 2012)*. Књ. 2, *Немогуће: завет човека и књижевности*. Драган Бошковић (ур.). Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2013. 81–86. Штампано.

GUIDE FOR AUTHORS

The desired volume of work is up to one authoring sheet (up to 16 A4 pages, or 32,000 characters with spaces) using Microsoft Word (Times New Roman font, 12 pt and line spacing 1.5);

If you use fonts that do not conform to Office Word, please attach them to your work.

For additional notes, footnotes are used (Times New Roman font size 10pt). They may contain less significant data, additional explanations, notes on used sources, but are not used for bibliographic data.

Footnotes in the body of the text are marked with exposed Arabic numerals behind the punctuation marks.

A Cyrillic letter is used for works in the Serbian language and *Orthography of the Serbian Language (Pravopis srpskog jezika)* by Mitar Pešikan, Jovan Jerković and Mato Pižurica are applied (Novi Sad: Matica srpska, 2016);

To emphasize text, use *italic*, not **bold**.

The editorial board reserves the right to make technical corrections of the text.

Structure of the paper:

1) the name and surname of the author, the institution in which he is employed and the author's e-mail address above title with the left margin;

2) 2) title of the work: capital letters (centered);

3) abstract in the language of the basic text (up to 8 lines), without the mark Abstract; left margin pulled 1.5 cm in relation to the basic text;

4) up to 10 key words in the language of the main text;ž

5) text of work;

6) Alignment: both sides (justified);

7) Sections and smaller units of work, if any, should be numbered (1, 1, 1, 1, 2, etc.).

8) The above literature contains two lines after the text of the paper entitled: Sources and literature (centered);

9) The summary includes: the name of the author with the left margin, the title of the work (capital letters, centered), below the title Summaries (centered), the text of the summary; for works in the Serbian language the summary may be in English, German, Russian, French; if the work is in a foreign language, the summary is written in Serbian; if the author is not able to submit the summary in the appropriate

language, he should write it in the language of work, and the editorial board will provide a translation.

Citation model:

A parenthetical citation model based on the *MLA* (Modern Language Association) style is used.

Each quotation refers to the work specified in the literature.

Short quotes, up to forty words, are quoted in the text in continuity in works in Serbian under the double quotation marks: “..” (in works in other languages in accordance with the corresponding spelling). Quotations within quotes under the single quotation marks (semi- quote) ‘..’

Longer quotations are given in a separate paragraph, drawn on the left (1.25 cm), with no sign of quotation, Times New Roman font size 11 pt, with the source given at the end.

Removing part of the text into a quote is indicated by three points between the *square brackets*: [...]

Bibliographic references in the text in parenthetical form contain the following data: author’s surname, year of publication and, if it is a direct quotation or paraphrase, page number.

Examples:

Quotation or paraphrase (Pavlović-Samurović 1993: 196)

General remark (Pavlović-Samurović 1993)

Two or three authors (Pešikan, Jerković and Pižurica 2013)

More than three authors (Filipović et al., 2015)

Two or more papers (Pavlović-Samurović 2002; Stojanovic 2005)

However, if some information is mentioned in the text (author and / or year of publication), the parentheses will only have data that has not already been given:

Example:

Pavlović-Samurović states the first meaning of the term “modernism” (1993: 196).

When quoting sources from the Internet where the date of publication is not stated, instead of the year of publication, “s.a.” (sine anno) or “n.d.” (no date) will stand.

Example: (Milić s.a.)

References:

The above literature is found two lines after the text. References are given in a consistent way, alphabetically. The first line of each reference is aligned with the left margin, and all subsequent rows are indrawn 1 cm.

Several publications of the same author are cited in chronological order. If one author published more than one paper in the same year, they will differentiate by adding the lower-case letters a, b, v or a, b, c, after the year of publication. For example: 2011a, 2011b.

References should contain all the works listed in the text and quotations. Bibliographic references are formed as follows:

A book:

- one author

Pavlović-Samurović, Ljiljana. *Leksikon hispanoameričke književnosti*. Beograd: Savremena administracija, 1993. Štampano.

- two or three authors

Солдагић, Далибор, и Жељко Донић. *Свет хиспанистике: увод у студије*. Београд: Завод за уџбенике, 2011. Штампано.

- more than three authors

Филиповић, Јелена, и др. *Збирка тестова са пријемних испита из шпанског језика*. Београд: Филолошки факултет, 2015. Штампано.

Or

Филиповић, Јелена, Јелена Рајић, Луис Монсо и Уго Маркос Бланко. *Збирка тестова са пријемних испита из шпанског језика*. Београд: Филолошки факултет, 2015. Штампано.

- collective authorship

Институт за књижевности и уметност (Београд). *Библиографија издања : (1962–1992)*. Београд : Институт за књижевност и уметност, 1992. Штампано.

• Secondary authorship: thematic proceedings, proceedings of works from scientific meetings, etc.

Nedeljković, Dragan i Miodrag Radović (prir.). *Umetnost tumačenja poezije*. Beograd: Nolit, 1979. Штампано.

- electronic book

Pantić, Miroslav. *Književnost na tlu Crne Gore i Boke Kotorske od XVI do XVIII veka*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1990. *Projekat Rastko*. 2002. Веб. 20. 03. 2014.

Chapter in a book or article:

- chapter in a book

Видаковић-Петров, Кринка. „Јеврејски песник Јехуда Халеви и интертекстуалност у средњовековној поезији“. Гојко Тешић (ур.). *Теорија – естетика – поезика: зборник у част проф. др. Милослава*

Шутића. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008. 443-452. Штампано.

- article in serial publications

Дицков, Весна. „Марио Варгас Љоса у српској преводној књижевности“. *Наслеђе* 18 (2011): 147–163. Штампано.

- article in serial publications available online

Новаковић, Јелена. „Бергсонов динамички принцип у огледалу Винаверове поетике“. *Филолошки преглед*, XLI. 1 (2014): 29–41. Веб. 10. 11. 2015.

- an article from an electronic database

Палавестра, Предраг. „Андрић у Берлину“. *Свеске Задужбине Иве Андрића* 9–10.7 (1991): 211–215. *Дигитална библиотека Филолошког факултета Универзитета у Београду*. Веб. 13. 07. 2009.

- article published in the conference proceedings from the scientific conference

Бошковић, Драган. „Андрићеви понори: проклетство и светлост“. *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са VII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (26–27. X 2012). Књ. 2, Немогуће: завет човека и књижевности*. Драган Бошковић (ур.). Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2013. 81–86. Штампано.

ЛИК
Часопис за литературу, језик и културу
Излази два пута годишње.

Главни уредник
проф. др Александра Вранеш

* * *

Контакт подаци уредништва
АНДРИЋЕВ ИНСТИТУТ
Трг Николе Тесле, Андрићград
00387 58 620912; info@andricevinstitut.org
МОСКОВСКИ ДРЖАВНИ УНИВЕРЗИТЕТ
ЛОМОНОСОВ
119991, Российская Федерация, Москва,
Ленинские горы, д. 1
+7 (495) 939-10-00; info@rector.msu.ru

Издавач
АНДРИЋЕВ ИНСТИТУТ

Суиздавач
МОСКОВСКИ ДРЖАВНИ УНИВЕРЗИТЕТ
ЛОМОНОСОВ

За издаваче
Емир Кустурица
Марина Л. Ремњова

Лектура и коректура
мр Гордана Станчић

Припрема за штампу
Жељка Башић Станков

Штампа
Белпак, Београд

Тираж
300

ISSN 2303-8640

CIP-Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука
82+008

[Литература и култура]

ЛИК : Литература и култура : часопис за литературу и
културу = ЛИК : Literature and culture : journal for Literature
and Culture / главни уредник Александра Вранеш. - Год.
1, бр. 1 (2015)- . - Вишеград : Андрићев институт, 2015-
(Београд : Белпак). - 22 cm

Издаје два пута годишње.

ISSN 2303-8640 = Лик (Вишеград)

COBISS.RS-ID 239678220

