VOL XXIV NO.2 2026

DOI: 10.55302/PS

ISSN: 1857-6060



SLAVIC CANONS: RECEPTION IN THE 21st CENTURY

PHILOLOGICAL STUDIES

FILOLOŠKE PRIPOMBE
FILOLOŠKE STUDIJE
ФИЛОЛОШКИ СТУДИИ
ФИЛОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

„PHILOLOGICAL STUDIES“ – Славистичко меѓународно интердисциплинарно списание од областа на хуманистичките науки

Издавач

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Институт за македонска литература – Скопје

***Philological Studies,* Vol. XXIV No. 2 (2026)**



Главен уредник

проф. д-р Јасмина Мојсиева-Гушева – Институт за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Македонија

Извршен уредник:

д-р Тамара Ќупева – Институт за македонска литература. Скопје, Северна Македонија

Уредувачки одбор

проф. д-р Ивица Баковиќ – Факултет за хуманистички и општествени науки, Универзитет во Загреб, Хрватска

д-р Бојан Чолак – Институт за литература и уметност, Белград, Србија

д-р Нина Дитмајер-Прандо – Институт за словенечка литература и литературни студии, Љубљана, Словенија

проф. д-р Роберт Ходел – Институт за славистички студии, Универзитет во Хамбург Германија

проф. д-р Бранко Тошовиќ – Институт за славистички студии, Универзитет „Карл-Франц“ во Грац, Австрија

проф. д-р Оксана Микитенко – Институт за: уметнички студии, фолклор и етнологија „Максим Рилски“, Национална академија на науки на Украина, Киев, Украина

електронска верзија на списанието

https://journals.ukim.mk/index.php/philologicalstudies

ISSN: 1857-6060

Меѓународен уредувачки совет

проф. д-р Ивана Латковиќ – Факултет за хуманистички и општествени науки, Универзитет во Загреб, Хрватска

проф. д-р Гоце Смилевски – Институт за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Македонија

проф. д-р Звонко Ковач – Факултет за хуманистички и општествени науки, Универзитет во Загреб, Хрватска

проф. д-р Намита Субиото – Факултет за уметност, Универзитет во Љубљана, Словенија

проф. д-р Лидија Тантуровска – Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Македонија

проф. д-р Тамара И. Ерофеева – Филолошки факултет, Пермски државен универзитет, Руска федерација

проф. д-р Младен Ухлик – Факултет за уметност, Универзитет во Љубљана, Словенија

д-р Милош Живковиќ, научен соработник – Институт за литература и уметност, Белград, Србија

проф. д-р Билјана Ристовска-Јосифовска – Институт за национална историја, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Македонија

проф. д-р Дарин Ангеловски – Институт за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Македонија

проф. д-р Борис В. Кондаков – Филолошки факултет, Пермски државен универзитет, Руска федерација

проф. д-р Максим Каранфиловски – Филолошки факултет „Блаже Конески“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Македонија

проф. д-р Жига Кнап – Факултет за уметност, Универзитет во Љубљана, Словенија

проф. д-р Борислав Павловски – Факултет за хуманистички и општествени науки, Универзитет во Загреб, Хрватска

проф. д-р Наталија В. Бороникова – Филолошки факултет, Пермски државен универзитет, Руска федерација

проф. д-р Белоусов Константин Игоревич – Филолошки факултет, Пермски државен универзитет, Руска федерација

проф. д-р Јанез Вречко – Факултет за уметност, Универзитет во Љубљана, Словенија,

проф. д-р Марија Б. Проскурина – Едукациски центар „Академија“, Перм, Руска федерација

д-р Лидија Делиќ – Институт за литература и уметност, Белград, Србија

д-р Неделька Перишиќ Бјелановиќ виш научен соработник – Институт за литература и уметност, Белград, Србија

проф. д-р Ѓурѓа Стресоглавец – Факултет за уметност, Универзитет во Љубљана, Словенија

проф. д-р Жељка Финк-Арсовски – Факултет за хуманистички и општествени науки, Универзитет во Загреб, Хрватска

проф. д-р Олена Горошко – Национален технички универзитет, Харковски политехнички институт, Харков, Украина

д-р Јана Алексиќ виш научен соработник – Институт за литература и за уметност, Белград, Србија

проф. д-р Матеј Шекли – Факултет за уметност, Универзитет на Љубљана, Словенија

проф. д-р Светлана Ју. Королјова – Филолошки факултет, Пермски државен Универзитет, Руска федерација

проф. д-р Сањин Кодриќ – Филозофски факултет, Универзитет во Сараево, Босна и Херцеговина

проф. д-р Наталија В. Шутемова – Факултет за современи странски јазици и литератури, Пермски државен универзитет, Руска федерација

Јазично уредување

проф. д-р Лидија Тантуровска – Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Македонија (македонски јазик)

проф. д-р Солзица Поповска – Филолошки факултет „Блаже Конески“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Македонија (англиски јазик)

д-р Бојан Чолак – Институт за литература и уметност, Белград, Србија (српски јазик)

проф. д-р Намита Субиото – Факултет за уметност, Универзитет на Љубљана, Словенија, (словенечки јазик)

проф. д-р Бранка Барчот – Факултет за хуманистички и општествени науки, Универзитет во Загреб, Хрватска (хрватски јазик)

проф. д-р Светлана Ју. Королјова – Филолошки факултет, Пермски државен Универзитет, Руска федерација (руски јазик)

"PHILOLOGICAL STUDIES" Slavic international interdisciplinary journal in the field of humanities

Publisher

Ss Cyril and Methodius University, Skopje, Institute of Macedonian Literature

***Philological Studies* Vol. XXIV No. 2 (2026)**



Editor-in-Chief:

Prof. Jasmina Mojsieva-Guševa, PhD – Institute of Macedonian Literature at Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Macedonia

Executive Editor:

Tamara Kjupeva, PhD – Institute of Macedonian Literature, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, North Macedonia

Editorial Board:

prof. Ivica Baković, PhD – Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia

Bojan Čolak, PhD, research associate – Institute for Literature and Arts, Belgrade, Serbia, (Serbian)

Nina Ditmajer-Prando, PhD – Institute of Slovenian Literature and Literary Studies

prof. Robert Hodel, PhD – Institut for Slavic Studies, University of Hamburg, Germany

prof. Branko Tošović, PhD – Institut for Slavic Studies, Karl–Franzens–University, Graz, Austria

prof. Oksana Mikitenko, PhD – Institute for Art Studies, Folklore and Eth/logy „Maksym Rylsky", The National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Electronic version of the magazine

https://journals.ukim.mk/index.php/philologicalstudies

ISSN: 1857-6060

International Editorial Council

prof. Ivana Latković, PhD – Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia

prof. Goce Smilevski, PhD – Institute of Macedonian Literature at Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Macedonia

prof. Zvonko Kovač, PhD – Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia

assoc. prof. Namita Subiotto, PhD – Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia (Slovenian)

prof. Lidija Tanturovska, PhD – Institute for Macedonian Language „Krste Misirkov“, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Macedonia

prof. Tamara I. Erofeeva, PhD – Faculty of Philology, Perm State University, Russian Federation

prof. Mladen Uhlik, PhD – Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia

d-r Miloš Živković – Institute for Literature and Arts, Belgrade, Serbia

prof. Biljana Ristovska–Josifovska, PhD – Institute for National History, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Macedonia

prof. Darin Angelovski, PhD – Institute of Macedonian Literature at Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Macedonia

prof. Boris V. Kondakov, PhD – Faculty of Philology, Perm State University, Russian Federation

prof. Maksim Karanfilovski, PhD – Faculty of Philology „Blaže Koneski“, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Macedonia

prof. Žiga Knap, PhD – Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia

prof. Borislav Pavlovski, PhD – Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia

asst. prof. Nataliya V. Boronnikova, PhD – Faculty of Philology, Perm State University, Russian Federation

prof. Belousov Konstantin Igorevich – Faculty of Philology, Perm State University, Russian Federation

prof. Janez Vrečko, PhD – Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia

asst. prof. Maria B. Proskurnina, PhD – Educational Center "Academia", Perm, Russian Federation

Lidija Delić, PhD – Institute for Literature and Arts, Belgrade, Serbia

Nedeljka Perišić Bjelanović, PhD – Institute for Literature and Arts, Belgrade, Serbia

prof. Đurđa Strsoglavec, PhD – Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia

prof. Željka Fink–Arsovski, PhD – Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia

prof. Olena Goroshko, PhD – National Technical University, Kharkiv Polytechnic Institute, Kharkiv, Ukraine

Jana Aleksić, PhD – Institute for Literature and Arts, Belgrade, Serbia

Asst. Prof. Matej Šekli, PhD – Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia

Svetlana Yu. Korolyova, PhD, Asst. Prof. – Faculty of Philology, Perm State University, Russian Federation

Prof. Sanjin Kodrić, PhD – Faculty of Philosophy, University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina

Asst. Prof. Natalia V. Shutemova, PhD – Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures, Perm State University, Russian Federation

Language Editors

prof. Lidija Tanturovska, PhD – Institute for Macedonian Language „Krste Misirkov“, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Macedonia (Macedonian)

prof. Solzica Popovska, PhD – Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Macedonia, (English)

asst. prof. Branka Barčot, PhD – Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia (Croatian)

Bojan Čolak, PhD, research associate – Institute for Literature and Arts, Belgrade, Serbia, (Serbian)

assoc. prof. Namita Subiotto, PhD – Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia (Slovenian)

Svetlana Yu. Korolyova, PhD, Asst. Prof. – Faculty of Philology, Perm State University, Russian Federation (Russian)

PHILOLOGICAL STUDIES

СОДРЖИНА / CONTENT

Предговор (мк) 17

Preface (en) 18

Предговор (ср) 19

Predgovor (sl) 20

Predgovor (hr) 21

Филозофски и културолошки проблеми / Philosophical-Cultural Problems

Ангелина Бановиќ-Марковска / Angelina Banović-Markovska

ВРЕМЕНСКАТА ДИМЕНЗИЈА НА ВИСТИНАТА КАЈ ДОСТОЕВСКИ И БУЛГАКОВ /

THE TEMPORAL DIMENSION OF TRUTH IN DOSTOEVSKY AND BULGAKOV 25-52

Историја и филологија / History and Philology

Дарин Ангеловски / Darin Angelovski

КАНОНСКАТА ПРЕТСТАВА ЗА ТВОРЕШТВОТО НА ПИСАТЕЛОТ ИВАН ТОЧКО И НЕГОВАТА НЕОБЈАВЕНА КНИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦА /

THE CANONICAL REPRESENTATION OF IVAN TOČKO'S WORK AND HIS UNPUBLISHED WRITINGS FOR CHILDREN 55-67

Јазикот во историско-културолошки контекст (компаративен аспект) / Word in Historical and Cultural Context (Comparative Aspect)

Андреј Стојановски / Andrej Stojanovski

ПАРОДИЈАТА И ХИПЕРБОЛАТА / PARODY AND HYPERBOLE . 71-92

Литературата во интеркултурен контекст / Literature in Intercultural Context

Вељко С. Ивановић / Veljko S. Ivanović

ИДИОТ СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА: *РАТНИ ДРУГОВИ* И ТРАГОВИ РУСКЕ КУЛТУРЕ /

THE IDIOT OF STANISLAV VINAVER: *WAR COMRADES* AND MARKS OF RUSSIAN CULTURE 95-129

Јована Караникиќ Јосимовска, Анастасија Ѓурчинова / Jovana Karanikikj Josimovska, Anastasija Gjurčinova

ИТАЛИЈАНСКИТЕ ПРЕВОДИ НА МАКЕДОНСКИТЕ КЛАСИЦИ:КОНЕСКИ И УРОШЕВИЌ ПРЕД ЧИТАТЕЛИТЕ ВО ИТАЛИЈА /

ITALIAN TRANSLATIONS OF MACEDONIAN CLASSICS: KONESKI AND UROŠEVIĆ FOR ITALIAN READERS 131-155

Ivica Baković

MAKEDONSKI KLASICI U HRVATSKOJ: PRIJEVODNA RECEPCIJA MAKEDONSKE KNJIŽEVNOSTI I MAKEDONSKOG KNJIŽEVNOG KANONA U HRVATSKOJ OD 1991. DO 2025. /

MACEDONIAN CLASSICS IN CROATIA: THE TRANSLATIONAL RECEPTION OF MACEDONIAN LITERATURE AND THE MACEDONIAN LITERARY CANON IN CROATIA FROM 1991 TO 2025 157-196

Ivana Latković, Ana Marić

SPISATELJICE U, OKO I ONKRAJ KANONA JUŽNOSLAVENSKIH KNJIŽEVNOSTI /

WOMEN WRITERS WITHIN, AROUND, AND BEYOND THE CANON OF SOUTH SLAVIC LITERATURES 197-225

Снежана Николић / Snežana Nikolić

БАГДАЛА (1954) КАО ЗАЧЕТАК ПОЕТИКЕ ФРАГМЕНТАРНОСТИ И КОЛАЖИРАЊА У СТВАРАЛАШТВУ ДУШАНА МАТИЋА /

BAGDALA (1954) AS THE ORIGIN OF THE POETICS OF FRAGMENTARINESS AND COLLAGE IN THE OEUVRE OF DUŠAN MATIĆ 227-249

Гоце Смилевски / Goce Smilevski

ЗОШТО МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНОСТ Е ОТСУТНА ОД *ЗАПАДНИОТ КАНОН* НА ХАРОЛД БЛУМ? /

WHY MACEDONIAN LITERATURE IS ABSENT FROM HAROLD BLOOM'S *WESTERN CANON* 251-267

Марко С. Тошовић / Marko S. Tošović

УСМЕНА ПРИЧА И ТИШИНА У РОМАНУ КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ /

ORAL STORYTELLING AND SILENCE IN THE NOVEL AMONG THE HYPERBOREANS BY MILOŠ CRNJANSKI 269-290

Jakov Milovac

ĐAVOLSKA ZVIJERI, ČUDNO SAZDANA: FOKALIZACIJA I ROD U IGRI S ĐAVOLOVIM REPOM VITOMILA ZUPANA /

DEVILISH BEAST, STRANGELY MADE: FOCALIZATION AND GENDER IN VITOMIL ZUPAN'S GAME WITH THE DEVIL'S TAIL...291-306

Марија С. Цветићанин / Marija S. Cvetićanin

ОБЛИЦИ СМЕХА У ПРИПОВЕДНОМ СТВАРАЛАШТВУ ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА /

FORMS OF LAUGHTER IN THE NARRATIVE CREATION OF LAZA LAZAREVIĆ.....307-322

Matija Ivačić, Ivan Moharić

PANSLAVIZAM JÁNA KOLLÁRA U ODABRANIM DJELIMA HRVATSKIH ILIRSKIH PJESNIKA (ADOPCIJA I TRANSFORMACIJA)

JÁN KOLLÁR'S PAN-SLAVISM IN SELECTED WORKS OF CROATIAN ILLYRIAN POETS (ADOPTION AND TRANSFORMATION) 323-350

Современото општество во културата, јазикот и литературата / Modern Society in Culture, Language and Literature

Јасмина Мојсиева-Гушева / Jasmina Mojsieva-Gusheva

ПРИРОДАТА ВО МАКЕДОНСКИТЕ НАРОДНИ БАЛАДИ (Еколошки и семантички пристап) /

NATURE IN MACEDONIAN FOLK BALLADS (An Ecological and Semantic Approach) 353-375

Проучување на говорот и лингводидактика / Speech Studies and Language Didactics

Симона Груевска-Маџоска / Simona Gruevska Madjoska

СИНОНИМИЈАТА И ЛЕКСИЧКО-СЕМАНТИЧКАТА АКУМУЛАЦИЈА ВО РОМАНИТЕ НА ГОЦЕ СМИЛЕВСКИ (Семантички и стилистички аспекти) /

SYNONYMY AND LEXICO-SEMANTIC ACCUMULATION IN THE NOVELS OF GOCE SMILEVSKI (Semantic and Stylistic Aspects) 379-400

Рецензии и информации / Reviews and Information

Тамара Бабић / Tamara Babić

О ЈЕДНОЈ ПРЕКООКЕАНСКОЈ ЧЕЖЊИ / ON A TRANSEOCEANIC LONGING 403-406

Наталија Благојевић / Natalija Blagojević

ИЗМЕЂУ ПОЈМА И ТУМАЧЕЊА: VADEMECUM КАО САВРЕМЕНИ ВОДИЧ КРОЗ ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ /

BETWEEN CONCEPT AND INTERPRETATION: VADEMECUM AS A CONTEMPORARY GUIDE THROUGH ART HISTORY 407-409

Валентина Миронска-Христовска / Valentina Mironska-Hristovska

ХРИСТИЈАНСТВОТО ВО ЦРНОГОРСКИОТ ДУХОВЕН И КУЛТУРНОИСТОРИСКИ ИДЕНТИТЕТ /

CHRISTIANITY IN THE MONTENEGRIN SPIRITUAL AND CULTURAL-HISTORICAL IDENTITY 411-421

Љубица Д. Нешић / Ljubica D. Nešić

СВЕТИ САВА У ИСТОРИЈИ, ТЕОЛОГИЈИ И УМЕТНОСТИ /

SAINT SAVA IN HISTORY, THEOLOGY, AND ART..... 423-428

Билјана Ристовска-Јосифовска / Biljana Ristovska-Josifovska

ТРКАЛЕЗНАТА МАСА „АКАДЕМСКИОТ ПРОФИЛ НА КРСТЕ МИСИРКОВ“ – ПО ПОВОД 150-ГОДИШНИНАТА ОД РАЃАЊЕТО /

ROUND TABLE "THE ACADEMIC PROFILE OF KRSTE MISIRKOV" – ON THE OCCASION OF THE 150th ANNIVERSARY FROM HIS BIRTH (SKOPJE, 18 NOVEMBER 2024)..... 429-435

Бојан Чолак / Bojan Čolak

СИНТЕТИЧКИ ХОРИЗОНТИ НУШИЋЕВОГ ДЕЛА: О МОНОГРАФИЈИ *КЊИЖЕВНИ СВИЈЕТ БРАНИСЛАВА НУШИЋА* ГОРАНА МАКСИМОВИЋА /

SYNTHETIC HORIZONS OF NUŠIĆ'S WORK: ON THE MONOGRAPH *THE LITERARY WORLD OF BRANISLAV NUŠIĆ* BY GORAN MAKSIMOVIĆ..... 437-441

Предговор (мк)

Драги читатели,

Со задоволство ви го претставуваме онлајн изданието на вториот број на овогодишното меѓународно славистичко списание „Philological studies“.

Вториот тематски број со наслов „Словенски канони и класици: Интеркултурна рецепција во 21 век.“ е посветен на словенскиот книжевен канон и неговиот статус во 21 век. Бројот се состои од дваесет и еден труд од кои петнаесет се научни трудови и шест осврти и рецензии. Трудовите се распоредени во редовните рубрики на списанието: Филозофски и културни проблеми, Историја и филологија, Збор во историски и во културен контекст, Литература во интеркултурен контекст, Современото општество во: културата, јазикот и литературата, Проучување на говорот и лингводидактика и Осврти и информации.

Овогодишното тематско издание е изработено во соработка меѓу Филозофскиот факултет на Универзитетот во Загреб (Хрватска) и партнерските институции: Институтот за македонска литература на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје (Северна Македонија), Филозофскиот факултет на Универзитетот во Љубљана (Словенија) и Институтот за литература и уметност во Белград (Србија).

Сакаме да ја искористиме оваа можност да им се заблагодариме на сите учесници, а особено на авторите, кои, со своите придонеси, уште еднаш ја потврдија важноста на регионалното и на меѓународното вмрежување во областа на хуманистичките науки.

Preface (en)

Dear Readers,

It is our pleasure to present the online edition of the second issue of this year's Philological Studies, an international journal devoted to Slavic studies.

The second thematic issue, entitled "Slavic Canons and Classics: Intercultural Reception in the 21st Century", is dedicated to the Slavic literary canon and its status in the 21st century. The issue brings together twenty-one contributions, including fifteen research articles and six surveys and reviews. The contributions are organized into the journal's established sections: Philosophical and Cultural Issues; History and Philology; The Word in Historical and Cultural Context; Literature in an Intercultural Context; Contemporary Society in Culture, Language, and Literature; Speech Studies and Language Didactics; and Reviews and Information.

This year's thematic issue has been prepared in collaboration between the Faculty of Humanities and Social Sciences of the University of Zagreb (Croatia) and our partner institutions: the Institute of Macedonian Literature at Ss. Cyril and Methodius University in Skopje (North Macedonia), the Faculty of Arts of the University of Ljubljana (Slovenia), and the Institute for Literature and Art in Belgrade (Serbia).

We would like to take this opportunity to thank all participants, and particularly the authors, whose contributions once again reaffirm the significance of regional and international networking in the humanities.

Предговор (ср)

Драги читаоци,

Са задовољством вам представљамо онлајн издање другог овогодишњег броја међународног славистичког часописа Филолошке студије / Philological Studies.

Други тематски број, под насловом „Словенски канони и класици: интеркултурна рецепција у 21. веку“, посвећен је словенском књижевном канону и његовом статусу у 21. веку. Број се састоји од двадесет и једног рада, од којих је петнаест научних радова и шест осврта и рецензија. Радови су распоређени у редовне рубрике часописа: Филозофско-културолошки проблеми, Историја и филологија, Реч у историјско-културолошком контексту, Књижевност у интеркултурном контексту, Савремено друштво у култури, језику и књижевности, Проучавање говора и лингводидактика и Прикази и информације.

Овогодишње тематско издање настало је у сарадњи Филозофског факултета Свеучилишта у Загребу (Хрватска) и партнерских институција: Института за македонску књижевност Универзитета „Св. Кирил и Методиј“ у Скопљу (Северна Македонија), Филозофског факултета Универзитета у Љубљани (Словенија) и Института за књижевност и уметност у Београду (Србија).

Овом приликом захваљујемо свим учесницима, а нарочито ауторима, који су својим прилозима још једном потврдили значај регионалног и међународног умрежавања у области хуманистичких наука.

Predgovor (sl)

Drage bralke, dragi bralci,

Z veseljem vam predstavljamo spletno izdajo druge letošnje številke mednarodne slavistične revije Filološke studije / Philological Studies.

Druga tematska številka z naslovom »Slovanski kanoni in klasiki: medkulturna recepcija v 21. stoletju« je posvečena slovanskemu literarnemu kanonu in njegovemu položaju v 21. stoletju. Številka prinaša enaindvajsetih prispevkov, od tega šestnajst znanstvenih člankov ter šest pregledov in recenzij. Prispevki so razvrščeni v stalne rubrike revije: Filozofsko-kulturološki problemi, Zgodovina in filologija, Beseda v zgodovinsko-kulturološkem kontekstu, Književnost v medkulturnem kontekstu, Sodobna družba v kulturi, jeziku in književnosti, Raziskovanje govora in jezikovna didaktika ter Recenzije in informacije.

Letošnja tematska izdaja je nastala v sodelovanju Filozofske fakultete Univerze v Zagrebu (Hrvaška) ter partnerskih ustanov: Inštituta za makedonsko književnost Univerze sv. Cirila in Metoda v Skopju (Severna Makedonija), Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (Slovenija) ter Inštituta za književnost in umetnost v Beogradu (Srbija).

Ob tej priložnosti se zahvaljujemo vsem sodelujočim, še posebej avtorjem, ki so s svojimi prispevki znova potrdili pomen regionalnega in mednarodnega povezovanja na področju humanističnih ved.

Predgovor (hr)

Dragi čitatelji,

Sa zadovoljstvom vam predstavljamo mrežno izdanje drugog ovogodišnjeg broja međunarodnog slavističkog časopisa Filološke studije / Philological Studies.

Drugi tematski broj, naslovljen „Slavenski kanoni i klasici: interkulturna recepcija u 21. stoljeću", posvećen je slavenskom književnom kanonu i njegovu statusu u 21. stoljeću. Broj donosi dvadeset i jednog rada, od čega šesnaest znanstvenih radova te šest osvrta i recenzija. Radovi su raspoređeni u redovnim rubrikama časopisa: Filozofsko-kulturološki problemi, Povijest i filologija, Riječ u povijesno-kulturološkom kontekstu, Književnost u interkulturnom kontekstu, Suvremeno društvo u kulturi, jeziku i književnosti, Proučavanje govora i lingvodidaktike te Recenzije i informacije.

Ovogodišnje tematsko izdanje nastalo je u suradnji Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (Hrvatska) te partnerskih ustanova: Instituta za makedonsku književnost Sveučilišta „Sv. Ćiril i Metod" u Skoplju (Sjeverna Makedonija), Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Ljubljani (Slovenija) te Instituta za književnost i umjetnost u Beogradu (Srbija).

Ovom prilikom zahvaljujemo svim sudionicima, a osobito autorima, koji su svojim prilozima još jednom potvrdili važnost regionalnog i međunarodnog povezivanja na području humanističkih znanosti.

Философски и културолошки проблеми

Philosophical-Cultural Problems

UDK: 821.161.1-31.09

ВРЕМЕНСКАТА ДИМЕНЗИЈА НА ВИСТИНАТА КАЈ ДОСТОЕВСКИ И КАЈ БУЛГАКОВ

Ангелина Бановиќ-Марковска
Филолошки факултет Блаже Конески,
Универзитет Св. Кирил и Методиј, Скопје
Скопје, Р.С. Македонија
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0006-8938-9359

Клучни зборови: катехон; каирос; месијанско време; темпоралноста на одлуката; есхатологија

Резиме: Во трудот „Временската димензија на вистината кај Достоевски и кај Булгаков“ се фокусираме на месијанското време во легендата за Големиот Инквизитор од романот „Браќата Карамазови“ и во ерусалимските поглавја за Понтиј Пилат од романот „Мајсторот и Маргарита“. Потпирајќи се врз философските гледишта на: Николај Берѓаев, Валтер Бенјамин, Џорџо Агамбен и Мишел Фуко, во трудот, меѓу другото, се истражуваат и концептите: „катехон, каирос, утопија“ и „есхатологија“. Се поаѓа од претпоставката дека вистината не е стабилен онтолошки хоризонт, туку настан во времето – момент на прекин во кој историјата се пренасочува. Централниот драмски јазол на двете дела се лоцира во темпоралниот карактер на одлуката, со која се признава, се суспендира или се отфрла вистината. Посебно внимание се посветува на катехонот, како историска фигура, која го одложува месијанското време, при што се истакнува трагичниот потенцијал на човечката слобода и комплексноста на есхатолошките и на утописките импулси. Со поместување на фокусот од прашањето „што е вистината“ кон условите и моментот на нејзината историска појава, во трудот се нагласува интеракцијата меѓу времето, трансценденцијата и моралната одговорност во двата романи, нудејќи нова перспектива, што го издвојува од претходните интерпретации на Достоевски и на Булгаков.

THE TEMPORAL DIMENSION OF TRUTH IN DOSTOEVSKY AND BULGAKOV

Angelina Banović-Markovska
Blaze Koneski Faculty of Philology,
Ss. Cyril and Methodius University, Skopje
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0006-8938-9359

Keywords: catheon; kairos; messianic time; temporality of decision; eschatology

Summary: The paper *The Temporal Dimension of Truth in Dostoevsky and Bulgakov* focuses on messianic time in the legend of the Grand Inquisitor from the novel "The Brothers Karamazov" and in the Jerusalem chapters on Pontius Pilate in "The Master and Margarita". Drawing on the philosophical perspectives of Nikolai Berdyaev, Walter Benjamin, Giorgio Agamben, and Michel Foucault, the paper, among other things, examines the concepts of the *katechon, kairos, utopia*, and *eschatology*. It proceeds from the assumption that truth is not a stable ontological horizon but an event in time – a moment of rupture in which history is redirected. The central dramatic nexus of both works is located in the temporal character of decision, which recognizes, suspends, or rejects truth. Particular attention is devoted to the katechon as a historical figure that delays messianic time, highlighting the tragic potential of human freedom and the complexity of eschatological and utopian impulses. By shifting the focus from the question "what is truth?" to the conditions and moment of its historical emergence, the paper emphasizes the interaction between time, transcendence, and moral responsibility in the two novels, offering a new perspective that distinguishes it from previous interpretations of Dostoevsky and Bulgakov.

Влијанието на Фјодор Достоевски врз Михаил Булгаков одамна е привилегирано поле на компаративни проучувања. Тоа е трајна и референтна точка во бројни интертекстуални истражувања, кои, покрај композицијата на нивните романи, ги проблематизираат и тематските јадра на двата клучни текста: легендата за Големиот Инквизитор во „Браќата Карамазови" и ерусалимските поглавја за Понтиј Пилат во „Мајсторот и Маргарита". Третирајќи ја вистината како вообичаено стабилна

категорија, овие интерпретации[1] ја истакнуваат важноста на: слободата, злото, верата и политичката моќ, читајќи ги најчесто во: теолошки, етички и идеолошки координати, како судир меѓу човекот и власта, религиозната и историската нужност. Но, иако оправдани и аналитички продуктивни, тие во голема мера остваат настрана еден суштински проблем – прашањето на времето и на неговата структура.

Респектирајќи ги досегашните темелни истражувања во областа на христологијата, етиката и поетиката кај Достоевски и кај Булгаков, во овој труд се тргнува од една поинаква перспектива. Таа се потпира врз претпоставката дека вистината не е стабилен онтолошки хоризонт, туку „настан во времето“ или, ако сакате, „момент на прекин“ во кој историјата тргнува во друга насока. Затоа, префрлајќи го фокусот од прашањето „што е вистината“, на прашањето за моментот кога и начинот како таа станува дел од историјата, мојата анализа ќе се движи во насока која треба да покаже дека централниот драмски јазол кај Достоевски и кај Булгаков не е поставен толку во доменот на верата, колку во временската структура на одлуката во која се

[1] За Достоевски постои богата аналитичка традиција, најчесто од аспект на философијата, религијата, психологијата. Критичари како Бахтин (1967), на пример, ја истакнуваат полифониската структура на неговите романи; Берѓаев (1981) ја истражува духовната и егзистенцијалната димензија, со акцент на конфликтот меѓу слободата, моралот и страдањето на човечката душа; Розанов (1982) ја истражува религиозната и моралната длабочина; Ниче (1980) ја чита психологијата на моралните конфликти; Фројд (1969) ја анализира психичката структура и драмата на вината кај неговите ликови; Милошевиќ (1998) ја разгледува неговата мисла како сложена философска и антрополошка конструкција; Милисављевиќ (2010) ја толкува улогата на катехонот кај Достоевски... Истражувањата за Булгаков, пак, најчесто се фокусираат на рефлексиите и влијанијата на Достоевски врз него, како и на структурните и митските аспекти на романот, вклучувајќи ја анализата на топографската и на есхатолошката структура (Цулиани 2012); фрагментираната свест и моралната дилема на Пилат како „модерен субјект“ (Мерил 2015); проучувањето на митската структура (Хејбер 1975); фрагментираната субјективност во советското општество (Крилова 2000) и сл. Сите тие се богата база за понатамошни книжевно-теориски проучувања и толкувања.

појавува вистината. Без оглед дали станува збор за Христовото појавување пред Инквизиторот или за Јешуиното пред Понтиј Пилат, вистината не се манифестира како трајна состојба на умот, туку како момент на избор – суров и неизвесен.

Секако, ова е поврзано со есхатологијата и со утопијата. Имено, ако утопијата му припаѓа на историското време (на иднината, која може да се планира, организира и продолжува), тогаш таа функционира како хоризонт на надеж, кој живее од одложувањето и ветувањето за остварување. Есхатологијата, пак, напротив, не е проект на времето, туку „настан во времето“ – момент што не ветува иднина, туку бара одлука сега, отворајќи ја историјата кон своето исполнување, не како укинување или продолжување, туку како преобразба.

Оттука и суштинската асиметрија меѓу нив: ако утопијата го продолжува времето и управува со историјата, есхатологијата го прекинува неговиот тек и ја исполнува историјата. Во таа кревка временска и логичка димензија – во која вистината може да биде признаена, одложена или отфрлена – се одвива драмата на слободата што ја тематизираат Достоевски и Булгаков, правејќи ја човечката одлука потенцијално трагична.

1. Берѓаев – Бењамин – Агамбен

Затоа прашањето за „месијанското време“ нема да остане на маргините од овој есеј – впрочем, тоа е тивката оска околу која се врти целата руска есхатолошка чувствителност. Во таа перспектива, мислата на: Николај Берѓаев, Валтер Бењамин и Џорџо Агамбен може да понуди продуктивен концептуален хоризонт зашто токму во овој мисловен триптих времето се појавува двојно: како хронос што се апсолутизира и како месијански каирос што го пробива текот на историјата.

Во „Смислата на историјата“, Николај Берѓаев изложува една од најрадикалните тези на религиозната филозофија на XX век. Историјата, вели тој, не е автономен процес, туку „длабока интеракција на вечноста и времето, континуирано продирање на вечното во временското“. Ако христијанството е суштински историско – ако токму тоа ја создало историјата како смисловен

хоризонт – тогаш „вечното може да биде „воплотено“ во времето“ (Berdjajev 2005: 64). А бидејќи воплотувањето има строго христолошко и догматско значење и се однесува на единствениот настан – моментот кога Логосот влегува во историјата – може да се каже дека токму инкарнацијата му дава онтолошка тежина на времето. Тоа би значело дека историјата не се одвива паралелно со вечноста, туку „во“ нејзино присуство.

Оваа теза би можеле да ја преформулираме вака: историјата не е низа од настани туку драматична временска структура, чија смисла произлегува од нејзината есхатолошка насоченост. Таа претпоставува постојана и трагична борба меѓу времето и вечноста, меѓу смртта и животот. Оттука, „за да ја согледаме и разбереме историјата во сета нејзина полнота, неопходно е да го претпоставиме и нејзиниот крај“ (2005: 65) – не како катастрофа, туку како исполнување. Затоа, ако времето на историјата се наоѓа во вечноста, секоја метафизика, којашто го признава значењето на историското, нужно мора да го признае и онтолошкиот статус на времето.

Гледаме дека, за Берѓаев, времето не е ниту физичка категорија, ниту субјективна форма на свеста, туку „драматична структура на битието“, кое во себе ја носи напнатоста меѓу конечноста и отвореноста кон вечноста. Таа напнатост претпоставува две онтолошки состојби без кои не би постоеле ни светот, ни векот: првата го распарчува битието, втората го враќа во неговата трансцендентна димензија. Затоа Берѓаев разликува „две времиња“. Првото е космичкото, хронолошко и објективирано време – времето на падот, повторувањето и историската принуда. Во него сè подлежи на распаѓање и смрт; тоа е времето на нужноста. Второто е духовното, егзистенцијално време на слободата. Тоа не е паралелен тек, туку длабинска димензија на истото постоење: време во кое личноста може да излезе од механиката на повторувањето и да влезе во однос со вечноста. Токму тука се отвора можноста за креативност, за преображение и за одговорност зашто духовното време не ја негира историјата, туку ѝ дава смисла.

Берѓаев, сепак, зборува и за „трет принцип“. Го формулира вака: „суштината на борбата меѓу вечниот живот и смртното време се сведува на продорот на вечното во временското“ (2005: 65). Овде тој не кажува само за догматски настан, туку и за онтолошка структура – за можност времето да биде пресечено од вертикалата на вечноста, која му ја менува тежината: „вечноста може да го раскине синџирот на времето и да влезе во него како доминантна сила“ (2005: 64). Затоа, кога вечноста навлегува во духовното време, таа не го укинува, туку го преобразува, давајќи му метафизичка густина. Во таа смисла, философијата на Берѓаев може да се чита и како обид да се спаси историското време од неговата самодоволност, од затворање во празниот хронос, при што се чува можноста за каирос. Тоа е мигот кога вечноста станува историски присутна без да ја укине историчноста.

Искажана во експлицитно христијански клуч, оваа теза на Берѓаев покажува изненадувачка сродност со месијанската философија на времето што ја развива Валтер Бенјамин во текстот „За концептот на историјата[2]“. Тоа е можеби единствениот негов текст во кој времето, месијанството и политиката се сврзани во кондензирана и во провокативна форма. Во него Бенјамин артикулира сродна, но фундаментална логика со која во 18 кратки тези, ја критикува слепата вера во историскиот прогрес. Историјата овде се појавува како место на: вина, слобода и одложена правда. Бенјамин тука не звучи како теоретичар, туку како сведок што дошол од иднината, којашто ја насетиле и Достоевски и Булгаков. Вели вака:

> Минатото во себе носи таинствен индекс со кој упатува на спасението. Зарем воздухот кој се дишел во претходните времиња не допира до нас? Зарем во гласовите што ги слушаме не постои одек

[2] Преведуван често и како „Тези за филозофијата на историјата“, ова е еден од највлијателните текстови во критичката теорија на 20 век. Напишан е во 1940 година, како краток, но огорчен теолошко-политички есеј, во време кога Европа е на работ на катастрофа. Во него, преку концептот време, Бенјамин критички ја осветлува вербата во историјата како непрекинат прогрес.

> на оние кои сега молчат?... Нам, како и на секое претходно поколение, ни е оставена во наследство една „кревка“ месијанска сила, која ја поседува минатото (...) ... ништо од она што некогаш се случило не треба да биде изгубено за историјата. Секако, само на избавеното човештво потполно му припаѓа неговото минато... Секој момент што ќе го проживее станува citation à l'ordre du jour – а тој ден е денот на последниот суд (Бенјамин 2010: 108–109).

За да ја разори традиционалната претстава за историјата како хомогено и како празно време, Бенјамин го воведува поимот *Jetztzeit*. „Историјата – вели тој – е предмет на конструкција чијшто простор не е хомогеното и празно време, туку времето исполнето со 'сегашност' (Jetztzeit)“ (2010: 118). Jetztzeit не е само точка во континуитетот, туку згусната, историски набиена сегашност, сфатена не како предвидување, туку како состојба на будност – повик да се преобмисли историјата. Иако асоцира на мистичното nunc stans[3], овој поим не упатува на вечноста како метафизичка безвременост, туку означува состојба во која сегашноста е заситена со месијанска напнатост и можност за пресврт. „Оттаму и сфаќањето за сега присутното време како 'сегашност', во која се наоѓаат парчиња од месијанската сегашност“ (2010: 122), вели Бенјамин, чија филозофија ја задржала крипто-теолошката[4] христијанска матрица не за да ја укине историјата, туку да ја одведе до точка во која минатото може да биде искупено, а неправдата – повикана на одговорност.

Ако ги споредиме сега позициите на Николај Берѓаев и Валтер Бенјамин, станува јасно дека контрастот меѓу нив не лежи во самата идеја за прекин на времето, туку во неговата онтолошка

[3] Латинскиот израз *nunc stans* е средновековен теолошки поим, кој во буквален превод значи „сега, кое стои“ или „вечно сега“. Го користел Тома Аквински за да ја опише божјата вечност како надвременско и непроменливо присуство.

[4] Бенјамин не пишува како класичен теолог, тој не зборува директно за Бог, догма или религија. Теолошката логика кај него е кодирана во концепти.

локација. Иако се современици, тие размислуваат различно за крајот на историјата. За Берѓаев, крајот не е момент туку есхатолошки настан што ја надминува историјата. Во него, вечноста навлегува трансцендентно „одозгора“, проникнувајќи ја историјата како вертикала што го осветлува битието. Прекинот не означува распад, туку укажува на насоченост зашто времето веќе носи во себе можност за исполнување. Кај Бењамин, напротив, месијанското не доаѓа однадвор, туку се јавува како иманентен прекин во историското време. Историјата повеќе не е целина со внатрешна логика за напредок, туку нестабилна конструкција, чиишто распукани делови се откриваат токму во мигот на згуснатата сегашност. Тој миг не ја продолжува линијата на хроносот, туку ја пресекува бидејќи сегашноста се соочува со минатото како со нешто што не може да се одложи.

И покрај оваа разлика, кај двајцата мислители се појавува момент, кој го доведува во прашање историското време како самодоволен носител на смисла. Но, додека Берѓаев останува метафизички оптимист, уверен дека драмата на времето онтолошки е насочена кон исполнување, Бењамин е месијански трагичар: за него историјата е простор на ризик, со тенка можност за спасение. Месијанското тука не го довршува историскиот процес, туку го прекинува, откривајќи ја историјата како отворена рана. Така, ако иднината е прашање на човечка одговорност, тогаш секоја секунда од сегашноста изгледа како „мала порта низ која може да влезе Месијата“ (2010: 122).

Токму на овој тенок раб, каде што трансцендентната вертикала се среќава со иманентниот прекин, се движи и мислата на Џорџо Агамбен, обидувајќи се да ја осветли внатрешната структура на времето.

Во книгата „Времето што (пре)останува: Коментар врз Посланието до Римјаните“, тој ѝ се враќа на античката дистинкција χρόνος – καιρός, претворајќи ја во прецизен концептуален инструмент за суштинско разбирање на теоријата на времето. Бидејќи неговата позиција се наоѓа некаде меѓу онтолошката вертикала на Берѓаев и историскиот прекин на Бењамин, месијанското кај него не е ниту трансцендентен упад

на вечноста во времето, ниту експлозивна точка во самата историја (Jetztzeit, како прекин), туку модификација на самото време, негова внатрешна преобразба.

Затоа, χρόνος и καιρός не се „неутрални“ облици на време: χρόνος не е обично, календарско време, а καιρός не е само поволен или „вистински“ момент. Тие се два сосем различни режими на живеење и на артикулирање на времето. Χρόνος е хомогеното континуирано и мерливо време на историјата, сфатена како процес – време што може бесконечно да се управува, да се продолжува и да се одложува, време „не-сега“. Наспроти него стои καιρός – месијанското време – но не како драматичен крај што ја укинува историјата (или херојски „момент на одлука“), туку како „модалитет“ на живеење „во“ времето, кој го смирува настојувањето на историјата да биде апсолутна.

За Агамбен, месијанското време не е настан, туку состојба – внатрешна трансформација на самото време што ја открива структурата на прекинот и го суспендира владеењето на хроносот, без да го поништи неговото постоење. Тоа е „времето што ни преостанува“[5]: не како хронолошки тек, ниту како есхатолошка иднина, ниту како прогрес или крај, туку како месијанска димензија што создава „простор за слобода“. Човекот постои во неа, но не е целосно потчинет на историските режими

[5] „Времето што (пре)останува“ е технички поим со кој Агамбен ја означува месијанската трансформација на сегашноста – внатрешно скратување на историското време наместо негово продолжување. „Месијанското не е крај на времето, туку време на крајот... не е ниту последниот ден, ниту мигот кога времето завршува, туку е времето кое се скратува и почнува да истекува (...) – или, ако сакате, времето што останува помеѓу времето и неговиот крај (...) Месијанското време не е ниту хронолошко време, ниту апокалиптичен есхатон; повторно, тоа е остаток – времето што останува помеѓу тие две времиња (...) И уште еднаш: кај Павле, месијанското не е трет век меѓу две времиња, туку токму резот кое ја дели самата поделба меѓу времињата, внесувајќи го остатокот, зоната... во која минатото се преместува во сегашноста, а сегашноста се растегнува во минатото“ (Agamben 2010: 63–64; 74).

на моќ. Без таа временска перспектива, животот би останал заробен во празниот самодоволен хронос (Agamben 2010: 63–77).

Ако ги сублимираме досегашните увиди, можеме да кажеме дека и покрај разликите, тројцата мислители споделуваат иста интуиција: историското време не е само редослед на настани, туку жива структура на очекување, прекин и преобразба. Тоа е поле на напнатост, каде што континуитетот на историското траење се судира со спасението како трансцендентна смисла. Во таа перспектива, времето е специфична, драматична структура, во која се решава судбината на битието. Но, ако историското време неизбежно се движи кон својот крај, а во него постои можност за прекин и за преобразба, тогаш што (или кој) го одржува неговиот континуитет?

Одговорот лежи во една теолошко-политичка сила, која, држејќи го историското време на работ од неизвесноста, ја потенцира неговата драматична напнатост. Ќе ја разгледаме сега, а потем ќе преминеме кон наративната интерпретација на двата клучни текста: легендата за Големиот Инквизитор во романот на Достоевски и сцената со Понтиј Пилат во романот на Булгаков.

2. Катехонот: Павле – Шмит – Фуко – Агамбен

Во „Второто послание до Солуњаните“, новозаветен текст од средината на I век, апостол Павле го воведува поимот „катехон“, кој се преведува како „оној што задржува“ [ὁ κατέχων] или „она што (го) задржува“ [τὸ κατέχον], доаѓањето на Антихристот и со тоа го одложува есхатолошкиот расплет. Настојувајќи да објасни зошто второто Христово доаѓање сè уште не се случило, Апостолот објаснува дека неговото исполнување е одложено поради „тајната на беззаконието“ [τὸ μυστήριον τῆς ἀνομίας], која дејствува, така што се поставува себеси на местото од Бога[6].

[6] „...(3) Никој да не ве измами ни по каков начин; оти оној ден нема да настапи додека најнапред... не се открие „човекот на беззаконието“ [ὁ ἄνθρωπος τῆς ἀνομίας], синот на погибелта, (4) којшто се противи и се превознесува над сè...

Иако неговото идентификување со Антихристот е темелно за христијанската доктрина, прашањето за конкретниот носител на катехонската моќ и неговото препознавање – поточно, прашањето за: карактерот, природата и историската функција на „задржувачот“ [ὁ κατέχων] – останало отворено. Тоа довело до различни историски и теолошки толкувања: едни, улогата „одржувач на поредокот“ ѝ ја припишувале на Римската Империја, други – на византиската и на западноримската власт, а некои – на Римокатоличката Црква. Обединувајќи ги моќта (potestas) и угледот (auctoritas), таа се трансформирала во институционализирана, транснационална, духовна и политичка заедница (Respublica Christiana), која станала правен наследник на стариот империјален поредок[7]. Преземајќи ја амбивалентната улога на спасител, го спречувала беззаконието и ги ограничувала апокалиптичките тенденции, суспендирајќи ја истовремено и есхатолошката трансценденција. Така создала историски модел на сила, кој, благодарејќи на својот догматизиран, верски и политички систем, си обезбедил континуитет и стабилност низ вековите[8].

за да седне како бог во Божјиот храм, покажувајќи се дека е Бог... (6) И сега знаете „што Го задржува“ [τὸ κατέχον] Него да се открие во Свое време. (7) Тајната на „беззаконието“ [ἀνομίας] веќе дејствува, само тоа нема да биде извршено, додека не биде тргнат „оној што задржува“ [ὁ κατέχων]; (8) тогаш ќе се открие и „беззаконикот“ [ὁ ἄνομος], кого што Господ Исус ќе го убие со здивот на устата Своја, и... ќе го истреби (9) оној, чие јавување, по дејството на „сатаната“ [σατανᾶ] е со секаква сила на знаци и лажни чудеса...“ (Солунјани 2: 1-12, курзивот и грчките зборови се мои).

[7] Со декретите од 533 и од 538 година, византискиот император Јустинијан Први, го прогласил римскиот бискуп за духовен водач на христијанскиот свет. Понтифот станал најмоќната институција во официјалното христијанство.

[8] Како историска форма, христијанската држава никогаш не била замислена како вечна – нејзиниот крај бил секогаш на повидок, впишан во самата логика на еонот. Но концептот на катехонот ѝ овозможувал да се одржи: „Царството на христијанскиот среден век, траело толку колку што била жива идејата за катехонот. Не верувам дека за првобитната христијанска вера, била воопшто возможна некоја друга историска слика од онаа на Катехонот. Верата дека некој „задржувач“ го спречува крајот на светот е единствениот мост кој води

Во XX век, германскиот правник и политичкиот теолог Карл Шмит, ја реактуализирал оваа теолошка категорија. Во книгата „Номосот на земјата во меѓународното право: Jus Publicum Europaeum“, тој го чита катехонот не како апстрактен теолошки поим, туку како конкретна историска сила, чија улога е тесно поврзана со законот, односно со воспоставувањето и со одржувањето на просторниот и на правниот поредок во светот. За него, суштината на катехонот не лежи во конкретна институција, држава или е суверен, туку во „функцијата“ што ја исполнува за да го одложи расплетот: секоја епоха си има своја конзервативна и опструктивна политичка сила, која го задржува распаѓањето на поредокот и ја зачувува стабилноста на светот. А со оглед на тоа дека задачата на политичката теологија е да ја открие таа сила, концептот катехон станува незамислив без сликата на Антихристот.

И тука се отвора интересна паралела: ако во новозаветната алузија на апостол Павле, катехонот имаше метафизичка димензија, во нововековната политичка теорија на Шмит, тој се трансформира во историско-политички принцип: станува чувар на поредокот и гарант на историското траење – точка во која се пресекуваат теолошката есхатологија и политичката историја (Šmit 2011: 33–38).

Книгата „Безбедност, територија, население“ (предавања на Колеж де Франс 1977 – 1978), на Мишел Фуко внесува нова перспектива на катехонската логика, разгледувајќи го „пастирот“ како историски облик на власт, кој го организира животот на заедницата и управува со слободата на поединецот. Имено, додека во античкиот грчко-римски свет управувањето се базирало обично на правни и на политички норми, христијанството развило пасторален модел што преку исповед, покајание и духовна дисциплина воспоставил „режим на

од есхатолошка парализа... до величествената историска моќ каква што е моќта на христијанското царство...“ (Šmit 2011: 35).

вистина“, обликувајќи го духовниот живот и одржувајќи го моралниот поредок.

Сфатено како грижа за „стадото“, пастирството подразбира управување со душите на луѓето, преку исповед, дисциплина и преиспитување на совеста. Иако Фуко самиот не го користи поимот катехон, може да се каже дека во христијанскиот контекст оваа логика го поставила пастирот во улога на посредник меѓу ветениот крај и историското траење, разоткривајќи го како облик на власт, кој не само што го одржувал поредокот, туку и управувал со тензијата меѓу есхатолошкото очекување и секојдневното време, што е катехонска функција, *par excellence.*

Но, оваа логика не останала ограничена на црковните структури: постепено се пренела и во секуларниот живот, станувајќи модел на историска практика што ја надживеала својата првична религиозна рамка, регулирајќи го односот меѓу вистината, власта и времето. Во таа смила, како историска матрица на институционализирно владеење, пасторалната моќ станала суптилна „уметност на управување“ – она што Фуко го нарекува *governmentality* – со која, преку мрежа од техники и од стратегии, државата и институциите ја насочуваат и ја регулираат популацијата, воспоставувајќи континуитет, стабилност и контрола (2014: 134–201).

Оваа перспектива повторно ја отвора вратата кон Џорџо Агамбен.

Во споменатата книга, тој ја преиспитува истата проблематика, но фокусот го пренасочува кон темпоралната димензија на катехонот, кон неговата апоретична структура и начинот на кој месијанското време ја преобликува врската меѓу хронос и каирос.

Имено, позиционирајќи се повторно, но сега меѓу мистичната неопределеност на апостол Павле и политичко-историската конкретизација на Карл Шмит, Агамбен зазема средишна, но не и компромисна позиција. Тој поаѓа од тезата дека за ранохристијанското сфаќање на месијанското време,

катехонот не бил ниту институција, ниту политички субјект, туку име за напнатоста, вградена во самото историско траење. Таа не го укинува беззаконието, туку го задржува во латентна состојба, овозможувајќи ѝ на историјата да продолжи како отворено и незавршено времетраење. Во таа смисла, месијанскиот каирос за него не е моментот што му претходи на крајот, туку времето што се отвора, токму затоа што крајот веќе дејствува во историјата[9].

Оттука произлегува и апоријата на катехонот: спречувајќи го крајот, тој истовремено го одложува и спасението. Тој е сила што го враќа каирос во управливото време на хронос – во историја без пресврт, која го пролонгира исполнувањето. Затоа, секоја власт што вели „сè уште не е време“ ја презема токму таа улога. Таа не владее толку со вистината, колку со времето – со „времето што останува“ меѓу законот (номосот) и неговото укинување.

Затоа катехонот не го укинува месијанскиот каирос, туку го прави парадоксално видлив: тој не е само регулатор на времето во политичка смисла, туку и концепт што ја разоткрива месијанската структура на историското траење.

Оттаму, за Агамбен, катехонот и антихристот не се едноставна опозиција, туку спрега што дејствува во рамките на истата есхатолошка структура, преобликувајќи го историското време однатре. Така, ако за Шмит катехонот ја прави историјата можна преку одложување на катастрофата и стабилизирање на поредокот, за Агамбен, тој ја прави историјата проблематична – ја поставува во состојба на непрекината напнатост меѓу

[9] Ако Бенјамин веруваше дека историјата може да биде коригирана преку прекин (дека постои миг во кој катехонот може да биде совладан), тогаш според Берѓаев, секое „коригирање“ на историјата е ново одложување на крајот (нова форма на катехон). Агамбен се доближува и до Берѓаев и до Бенјамин. Тој смета дека историјата продолжува не затоа што поседува внатрешна логика, туку затоа што крајот постојано се одложува. Вушност, ние живееме во парадоксална состојба (во месијанско време што трае како суспензија, во време кое ја има формата на крајот, но не и неговата реалност): крајот е веќе прогласен, но неговото остварување постојано се одложува од катехонски сили, кои имаат интерес тој никогаш да не се случи, со што трагедијата продолжува во име на поредокот.

одложувањето и исполнувањето. Катехонот кај него не е ниту „добар“ ниту „зол“, туку „функција на власта“ што управува со времето.

Ова поместување – од прашањето „кој е катехонот“ кон тоа „како функционира“ – не ја укинува неговата политичка димензија, туку ја темпорализира. Тежиштето повеќе не е на носителот, туку на специфичниот „временски режим“ што го воспоставува тој, правејќи ја видлива врската меѓу власта, законот и одложениот крај. Па, така, ако се согласиме сега дека најдлабоката драматизација на катехонската логика се случува таму каде што месијанскиот настан се соочува со човековата власт, тогаш легендата за Големиот Инквизитор на Достоевски и поглавјата со Понтиј Пилат на Булгаков, се најпарадигматичните примери на таа динамика. Но, пред да навлеземе во сцените, кои ја илустрираат интервенцијата на месијанското присуство во историското време, е важно да се нагласи дека суштинското прашање во двата текста не е дали постои Христос, туку колку (и како) е светот способен да се соочи со него.

Еве што вели книжевноста за тоа.

3. Инквизиторот и Христос

Во време на инквизиторски оган и строга религиозна дисциплина, со својата „тивка насмевка на бесконечна сомилост“, Христос доаѓа во Севиља. Благоста на неговото присуство веднаш предизвикува настан: луѓето го препознаваат, плачат, ја бакнуваат земјата по која чекори, неговите раце лекуваат и воскреснуваат. Во еден миг, покрај катедралата, во придружба на светата стража, минува самиот кардинал, Големиот Инквизитор. Не поставува прашања, ниту бара објаснувања, но со силата на својот прст, заповеда Христос да биде спроведен во зградата на Светиот суд. Неговата постапка потсетува на административна интервенција, но за насобраната толпа, навикната на спектакуларни казни и јавни ритуали, тоа е само манифестација на моќ. Луѓето ги веднат главите пред одлуката на стариот Инквизитор. Настанот, се чини, е ставен под контрола.

Така се отвора сцената во која се развива една од најпознатите теолошко-политички алегории во модерната книжевност.

На прв поглед нема ништо необично: XVI век, Шпанија, период на инквизиција – време во кое христијанството веќе не е драматичен настан, кој ја отвора историјата, туку механизам што ја стабилизира неа. Затоа Христовата појава изгледа толку неочекувано и парадоксално – тој не доаѓа во период на духовна пустош или религиозен распад, туку во целосноконсолидиран поредок: животот е дисциплиниран, авторитетот институционализиран, а христијанската заедница организирана околу јасна структура на моќ. Иако не доаѓа со гром, туку со тишина, Христовото присуство во Севиља се доживува како закана за стабилноста. Инквизиторот дури и отворено го признава тоа кога, со прашањето „зошто дојде сега, за да ни пречиш...?“, ја носи и одлуката, во ноќниот монолог пред Христа: „утре ќе те осудам и ќе те изгорам на клада како најлош еретик“ (Достоевски 1980: 334). Во тој миг, ликот на Големиот Инквизитор прераснува во теолошко-политички концепт.

За да разбереме како дејствува овој концепт, ќе се задржиме на поимот „историско време“. Во шпанската епизода на „Браќата Карамазови“, историското време не функционира како неутрална заднина, туку како простор во кој се судираат: слободата, вистината и моќта. Тука тоа се појавува како драматургија на одложувањето во која секоја политичка одлука може да прерасне во историски настан. Затоа Големиот Инквизитор настојува да воспостави контрола, задржувајќи го времето линеарно, управливо и без прекини – не како историска нужност, туку како свесна политичка одлука зашто појавата на Христос не е морална дилема, туку каиротичка закана – пресврт во самата структура на воспоставениот хронос – можност историјата да почне да тече непредвидливо, надвор од утврдените граници. Затоа решава да го неутрализира настанот и да го оттурне Христа.

Но, тука започнува нешто посуптилно од обично отфрлање. Како катехон, Инквизиторот не го негира месијанскиот настан; тој го задржува, и токму со тоа го пренасочува неговото дејство.

Така, постепено се преобразува од одложувач, во управувач со Христовото доаѓање, откривајќи ја длабоката врска меѓу времето и институционалниот поредок.

Инквизиторот не е религиозен фанатик што погрешно го разбира Христа, туку духовен намесник и пастир, кој ја презел одговорноста за светот, по цена на вистината и слободата. Преку Црквата, тој воспоставил власт што не почива само на казна, туку на управување со животот и со совеста на паствата. Со таа пасторална рационалност, тој го презел товарот на одлучувањето, ги ослободил верниците од бремето на слободниот избор и прифатил сè што Христос одбил: сигурност наместо слобода, чудо наместо вера, авторитет наместо ризик. Така ја заменил евангелската слобода со управлива утопија[10].

Но, токму тука катехонската функција на Инквизиторот – пастир почнува да се радикализира и да се свртува против самиот извор на својата моќ. Неговата логика неосетно се лизнува во псевдомесијанска: не преку отворено негирање, туку преку трајно суспендирање на месијанската слобода. Вистина, Инквизиторот не тврди дека е Бог, но присвојувајќи го правото да управува со: животот, смртта и спасението на верниците, тој воспоставува техника на покорност[11]. Двете функции не се контрадикторни, туку дијалектички испреплетени: додека едната одложува, другата веќе симулира исполнување – нуди царство без Христа, спасение без слобода и љубов без ризик. Така, иако

[10] Иако може да се смета за најсофистицирана форма на катехон, утопијата кај Достоевски сè уште е проект: таа го одложува крајот ветувајќи подобро утре. Таа е фалсификуван καιρός во рамките на χρόνος. И не е револуционерна, туку длабоко конзервативна: не ветува нов свет, туку бескрајна стабилност на постојниот.

[11] Оваа логика – грижа што бара целосна покорност – е токму она што Инквизиторот брутално го артикулира во својот монолог, експлицитно признавајќи: „тие ќе станат слободни тогаш, кога ќе се откажат од својата слобода... и кога ќе ни се покорат нам (...), па немоќни и несреќни ќе доползат до нашите нозе и молбено ќе речат... – спасете нè од самите нас“ (1980: 346).

по форма останува катехонска, неговата власт по својата суштина станува антихристовска[12].

Затоа, апсењето Христово не е поради револт, туку поради страв од самиот момент: Инквизиторот мора да го врати во ноќта, за да го задржи времето што може да го контролира. Но, Христос не бара време, не ветува утре – едноставно е тука и сега – па кога Инквизиторот му вели: „Зошто така молкома и продорно гледаш во мене со твоите кротки очи“ (1980: 344), тој открива дека не може од него да ја скрие својата тајна – дека каиросот мора да биде исклучен за утопијата да може да преживее.

Во сцената со молкот и бакнежот, таа трансформација од катехон-пастир во катехон-антихрист го достигнува својот врв. Ако како пастир Инквизиторот морал да зборува, да објаснува, да управува, како антихрист тој носи сега радикална одлука: „Утре ќе те изгорам! Dixi!“ (1980: 348). Само така светот би останал управлив, а слободата стабилизирана.

Но, Христос молчи. Неговиот молк не е семантичка празнина, туку одбивање да влезе во хроносот на убедувањето. Кога би зборувал, би ја прифатил логиката на аргументот и одложувањето, но со молкот – тој само отвора нов каиротички миг. Тогаш станува појасен и неговиот гест – приоѓајќи кон Инквизиторот, Христос ја бакнува неговата бескрвна уста. Бакнеж не е одговор, туку настан, кој повторно ја враќа слободата во игра – како ризик што не може да се контролира – правејќи го хроносот несовршен, а историјата непредвидлива. Затоа е неподнослив.

Инквизиторот трепери, но не попушта – го протерува со наредба „никогаш повеќе“ да не се врати. И тогаш конечно се

[12] Во павловско-агамбеновска смисла, антихристот не доаѓа како противник на Месијата, туку во негово име. Тој е „човекот на беззаконието“ кој се претставува како Бог, „седнува во Божјиот храм“ и дејствува однатре, не однадвор. И не е религиски „друг“ туку појава која, за разлика од катехонот, ја присвојува месијанската позиција без да ја пополни. Ако катехонот суспендира (задржува, одложува, стабилизира), антихристот – узурпира.

разоткрива: тој не е некој што ја одложувал есхатологијата негирајќи го Христа, туку оној што го отстранил каиросот од историскиот хронос. Историјата сега може да продолжи, но како време што систематски ја исклучило можноста за пресврт.

Токму во таа пукнатина, каде што одлуката ја пресретнува субјективната одговорност, сцената од романот на Достоевски се префрла во романот на Булгаков, онаму каде што Пилат го среќава Јешуа. Истата драма, истата моќ и истата вистина – но сега во мигот кога пресудата мора да биде изречена.

4. Пилат и Јешуа

Естетскиреконструираната евангелска сцена што ја следи средбата меѓу Понтиј Пилат и Јешуа Ха-Ноцри, во „Мајсторот и Маргарита“, не е метаисториска – се одвива во административниот простор на Јудеја, под пладневното сонце на Ерусалим. Сè започнува без патос: појавата на уапсеникот од Галилеја е речиси банална, протоколарна, лишена од драматичен набој. Прокураторот не настапува како самоволен владетел, туку како носител на функција, некој што треба да одржи ред. Наспроти него стои човек што зборува за добрината како за нешто што не бара време за да стане вистина.

Токму таа привидна едноставност ја отвора драмската напнатост. Пилат не е ниту морален суверен, ниту религиозен пастир; тој е рационален и воздржан администратор, задолжен да управува со ризикот во римската провинција. Како хегемон по титула, а не по внатрешна легитимност, неговата власт постои за да спречи немири. Затоа, иако ја препознава невиноста на Јешуа, неговиот смирен говор и ненаметлива појава, лишена дури и од метафизичка моќ, ги доживува како нешто што би можело да стане тивка, но реална закана за поредокот. За него, Јешуа е опасен токму затоа што е невградлив во логиката на безбедноста. Прокураторот ќе се обиде да ја одложи пресудата, не за да го контролира настанот, туку за да го избегне во име на редот. Тој не ја поништува вистината и не ја заменува есхатологијата – едноставно ја прави историски неефективна. Во таа перспектива, Пилат се открива како колеблив катехон.

Јешуа, пак, напротив, не нуди визија за иднината. Тој дури и не аргументира против затворената саморепродуктивна логика на системот. Само укажува на Пилатовата главоболка (хемикранија), потенцирајќи ја нејзината неподносливост како телесен симптом и знак што бара одлука веднаш. Така ја отвора и ја исцрпува драмата на вистината: таа не е проблем, туку настан – миг што го пресекува административниот тек на логиката, која не дозволува одложување.

Но, Пилат не одлучува како поединец – тој е институција – затоа инстинктивно почнува да бара начин со кој ќе го распредели товарот на одлуката: некаква процедура, проверка, компромис, префрлање на одговорноста – сè што би можело да го претвори случајот во управлив хронос. Дури и прочуеното прашање: „Што е вистината?“ не е философски, туку одбранбен обид за отворање простор, во кој соочувањето би се неутрализирало и превело во нешто помалку обврзувачко. Но, сцената не дозволува превод. Во нејзината привидна рутина има нешто што не може да се администрира – нешто што одбива да стане дел од процедурата. Настојувањата се распаѓаат...

И тука започнува вистинската драма кај Булгаков: не како метафизичка расправа, туку како суптилна, туку како напната политичка пресметка меѓу хроносот на моќта и каиросот на вистината. Јешуа му се обраќа на прокураторот со „хегемоне“, но неговото смирено присуство го доведува Пилата до една непосредна, речиси соматска свест дека власта што ја има е формална и испразнета од својата суштина, па неговата одлука нема да биде донесена како законска нужност, туку како избор. Тука сцената го достигнува својот врв. Сега повеќе не е важно „Што е вистината?“, туку: што значи таа кога нема моќ да спаси. Поентата за Пилат, не е во тоа дали е таа јасна, туку во тоа што е премногу јасна за да биде вклоплива во логиката на власта. Но и тоа – дека неговата вина не би била поради погрешнодонесената одлука, туку поради одложувањето на вистината, која веќе му се открила. И колку повеќе се обидува да го одложи моментот на одлуката, толку појасно станува дека вината не произлегува од заблудата, туку од тивката колеблива природа на хегемонот, кој го препознал каирос, но не се осмелил да го следи.

Затоа и казната на Прокураторот не завршува со чинот на пресудата – Христовото распнување на Голгота – таа продолжува пренесена во времето: осуден е Ха-Ноцри, но осуден е и Пилат! Не на смрт, туку на траење, на бескрајно враќање на истиот миг во кој можел да одлучи поинаку[13]. Историјата станува хронос, кој не отвора можност за прекин зашто го пропуштил месијанскиот миг, претворајќи го во повторлива, самоодржлива административна рутина.

Иако избегнува да одлучува и ја одложува пресудата во рамките на катехонската логика, таа останува негова – и формално, и неотповикливо. Сепак, Пилат не зазема отворена антихристовска позиција – оваа функција Булгаков избегнува да ја персонифицира (кај него нема конкретен лик што ја узурпира месијанската улога за да создаде утописки поредок). Таа функција се дисперзира и се распоредува низ структурата на романот и историското време, во кое атеизмот не беше филозофско прашање, туку државна религија, која нема слух за Бога, но сепак управува со неговото апофатичко присуство – како со остаток што мора да се неутрализира.

Оттаму, сталинистичка Москва во романот на Булгаков не е политички декор, туку сурова слика на историски режим што систематски ја исклучил трансценденцијата: не со драматично негирање, туку со бескрајно административно нормализирање на

[13] „Сѐ беше свршено, веќе немаше за што да се говори. Ха-Ноцри заминуваше засекогаш, а страшните, ужасни болки на прокураторот немаше кој да ги... отстрани, освен, можеби, смртта... Сета онаа неразбирлива тага, што веќе го беше обзела на балконот, сега го проникнуваше целото негово битие (...): на прокураторот нејасно му се причини дека за нешто не поразговарал со осуденикот, а можеби и не го чул тоа што требало да го чуе. Пилат ја оттурна мислата и таа во истиот миг одлета..., а тагата остана необјаснета... „Бесмртност... дојде бесмртноста...“ Чија бесмртност дошла? Тоа прокураторот не го сфати (...) Сега го гушеше и го печеше најстрашниот гнев – гневот на немоќта. – Тешко ми е... – проговори Пилат. – Неподносливо тешко ми е! Со студената и влажна рака ја скина токата од врвката на плаштот, и таа падна врз песокот“ (Bulgakov 1988: 34–35).

безбожноста како општествена очигледност[14]. Тоа ја носи катехонската логика до нејзината ноуменална крајност, чудесно спојувајќи ја со антихристовската структура на романот, па Пилатовата трагедија добива длабока алегориска форма: тој не е архитект на идеолошка утопија, којашто го зазема местото на Христа, туку администратор на еден востановен поредок, кој го укинува прашањето за Христа. Во таков контекст, времето веќе не продолжува како исчекување на крајот – тоа се затвора во самодоволен хоризонт без крај.

Во тој историски хоризонт на моќта се одвива трагичната човекова драма – не онаа што ја отфрла вистината, туку онаа што системски ја обесилува, како историско ехо на Пилатовото одложување: не како личен чин, туку како дејство на безличен механизам, кој го стабилизира поредокот по цена на вистината.

5. Компаративна синтеза

Ако се вратиме сега на: Берѓаев, Бенјамин, Фуко и Агамбен, од првата половина на овој есеј за Достоевски и Булгаков, ќе видиме дека тие не формираат затворен систем, туку теориска оска што суштински ги пресекува конвенционалните концепти за: времето, моќта и одговорноста. Кај Берѓаев, историското време ја надминува чистата хронологија и добива онтолошка длабочина; кај Бенјамин, неговиот континуитет се распаѓа во прекинот што отвора можност за правда; кај Фуко, моќта се покажува како рационалност што се легитимира преку грижа, безбедност и производство на субјективност; додека кај Агамбен таа линија се пренасочува кон месијанското време – не како иднина што допрва треба да дојде, туку како остаток во сегашноста што „се скратува“ и отвора кон мигот на одлуката.

[14] Во сцената кај Патријаршиските рибници, Берлиоз и Бездомни, со самоуверена рационалистичка сигурност ја негираат историската егзистенција на Христос. Нивниот дискурс не е страстен, туку бирократски; тој функционира како службена вистина, која не води отворена борба против месијанското, туку воспоставува свет во кој тоа, едноставно, однапред е прогласено за невозможно.

Она што ги поврзува и денес овие мислители е сознанието дека трагедијата на модерната моќ не се состои во насилството, туку во рационалноста што не знае кога да запре. Затоа, ако ги интегрираме сега анализите на Инквизиторот и Христос, како и на Пилат и Јешуа, ќе ја согледаме ширината на катехонската функција во различни историски и наративни контексти. Имено, катехонот не е само теолошки поим, туку и темпорален механизам – начин на кој историјата се брани од сопственото исполнување. Иако, катехонската функција во двата романи го артикулира одложувањето на месијанското присуство на различни нивоа, едно е сигурно: светот што го градат Достоевски и Булгаков е свет во кој моќта е крајно рационализирана, а слободата е премногу тешка за да биде гарантирана. Во таа смисла, Инквизиторот и Пилат не се само ликови, туку и парадигматски облици на катехонска моќ, со различни односи кон времето и кон законот, но со иста функција – да ја суспендираат вистината за светот да може да продолжи.

Кај Достоевски таа суспензија се артикулира како свесен проект: Инквизиторот ја отелотворува пасторалната рационалност, која, ветувајќи спасение по цена на слободата, создава утопија на одложена есхатологија, задржувајќи го времето во бескраен режим на пролонгирање. Кај Булгаков, пак, истата логика се појавува како административна рационалност: како страв дека, ако се признае, вистината може да го наруши нестабилниот ред на светот. Пилат ја живее логиката на одлуката што се обидува да ја избегне – тоа е моментот во кој правдата се суспендира, но останува присутна како вина. Така, задржувањето на текот на настаните не е веќе стратегија – тоа станува структура на самото траење – а Инквизиторот и Пилат не се само ликови, туку и модалитети на управување со моментот, вграден(и) во структурата на епохата. Тие ја држат историјата во состојба на одложување, но со различни стратегии: за нив, вистината е и инструмент на моќта, и режим на нејзино артикулирање. Но, и во двете драматични конфигурации, времето не напредува – тоа се задржува, повторувајќи ја истата пресметка, истата неодлучност, истата тежина.

Наспроти Инквизиторот и Пилат стојат Христос и Јешуа. Тие ја разоткриваат празнината на власта, го носат каиросот како момент на вистина и ја нагласуваат конфликтноста меѓу слободата и историското време. Не нудат алтернативен поредок, туку воведуваат прекин – месијански гест што не ветува иднина, но го нарушува управливиот карактер на сегашноста. За нив вистината е етички факт, а не инструмент на моќта. Можеби нивното присуство не решава ништо, но ја покажува границата на која се распаѓа секоја рационалност што сака да управува со вистината и со животот.

Така, судирот меѓу Инквизиторот и Пилат, од една, и Христос и Јешуа, од друга страна, не е судир на идеи, туку на две логики: логиката на моќта што презема одговорност за светот и логиката на слободата што одбива да биде контролирана.

Оваа напнатост станува уште појасна ако се земе предвид историскиот контекст на двата романи. Легендата за Големиот Инквизитор во „Браќата Карамазови“ е родена во XIX век, среде европски револуции и утопии. Но, иако сцената се одвива во времето на инквизицијата, логиката на Инквизиторот е зачудувачки современа. Тој не владее само со казна или догма – неговата цел е да управува со човековата среќа. Пророк е на модерни технократски и биополитички утопии, кои ветуваат сигурност, но бараат нешто посуштинско – предавање на слободата.

Наспроти тоа, пак, напишани еден век подоцна, ерусалимските поглавја од „Мајсторот и Маргарита“, не проектираат утопија. Тие рефлектираат веќе воспоставен тоталитарен свет, без есхатологија и без јасна утописка перспектива, во кој вистината се жртвува за стабилност. Но, и во двата случаи, катехонската улога е метафора за систем, кој го одложува каиросот, откривајќи ја неговата неизбежна присутност. Таа се реализира како „управување со времето“: крајот, имено, не се поништува; вистината не се потиснува; слободата не се забранува, но станува историски неефективна. Тоа секако создава единствена рамка за двата романа – заеднички

хоризонт, кој го предочува трагизмот на светот во кој грижата станува опасна, а слободата неподнослива.

Но, токму тука најјасно се покажува ограниченоста на теориското потенцијал. Колку и да е корисна и да е продуктивна за толкување на: катехонот, есхатологијата, утопијата и моќта, теоријата сепак не може да го опфати во целост она што книжевноста го прави непреводливо. Секогаш останува нешто – вина, љубов, страв, слобода – што ја надминува способноста на концептите и ја доведува теоријата до нејзините крајни граници. Вистина, таа може да покаже како структурите на моќта продираат во субјектот, но тешко може да објасни зошто вината се појавува и таму каде што нема присила. И токму тука, во таа пукнатина меѓу механизмите на владеењето и искуството на животот, се раѓа трагедијата на слободата и нејзината вистинска тежина.

Секако дека денес не живееме ниту под власта на Големиот Инквизитор, ниту под судот на Понтиј Пилат, туку во време, кое би можело да се именува и како постпилатовски режим на вистината. Во него, вонредната состојба на светот веќе не е исклучок, туку правило, кое не ги прави трагични донесените одлуки, туку технички, кое не ја презема одговорноста, туку ја дисперзира низ: процедури, протоколи и системи. Во нашиот реален свет катехонот престанал да биде лик и станал начин на живот. Не дека Инквизиторот и Пилат исчезнале денес; тие едноставно се трансформирале и – што е најапсурдно – не се во конфликт, дејствуваат заедно. Вистината, пак, веќе не е нешто што мора да се потисне или да се прикрие, туку нешто што однапред може да се предвиди и да се раководи, нешто со кое се управува уште пред да се случи.

Во таков семантички хоризонт, и најдраматичните настани на денешницата (глобалните конфликти, хуманитарните трагедии и еколошките кризи, со своите миграциски одгласи) не го прекинуваат текот на историјата. Тие се вградуваат во него како континуирана катастрофа: се (пре)именуваат, се интерпретираат, се администрираат. Секој прекин однапред се чита како ризик што мора да се амортизира и да се инкорпорира

во логиката на управуваниот хронос, кој го чува привидот на сопствената невиност. „Сега“ повеќе не е пресуден момент, туку точка, која, со неподнослива леснотија, се неутрализира и се лишува од можноста да стане каирос. Но, иако го сече историското време, тоа продолжува како ништо да не се случува. Напротив, сè се случува – но веќе ништо не се доживува како Jetztzeit што може да ја промени смислата на светот. Тоа раѓа нов облик на трагедија во која вистината не се отфрла, туку се пренасочува, додека слободата опстојува единствено како одложена можност. Светот не застанува; тој се прилагодува. И токму во тоа прилагодување го согледуваме денес трагизмот на слободата и триумфот на катехонската логика, која управува со времето и со вистината.

Извори / Sources:

Bulgakov M.A. (1988). *Majstor i Margarita* [*The Master and Margarita*], preveo s ruskog, Milan Čolić. Gornji Milanovac: MMXIX, Dečje novine. (In Serbian.)

Второ послание на Свети апостол Павле до Солунјаните. *Нов завет* [2 Thessalonians. *New Testament*.] Available from: https://www.sveto-pismo.mk/nov-zavet/vtoro-poslanie-apostol-pavle-solunjanite/ (In Macedonian.)

Достоевски, Ф.М. (1980). *Браќата Карамазови I-II* [*The Brothers Karamazov* I-II], Скопје: Мисла: Македонска книга: Наша книга: Култура. (In Macedonian.)

Литература / References:

Agabmen, G. (2010). *Vrijeme sto ostaje. Komentar uz poslanicu Rimljanima* [*The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*], Zagreb: Antibarbarus. (In Croatian.)

Bahtin, M. (1967). *Problemi poetike Dostojevskog* [*Problems of Dostoevsky's Poetics*], Beograd: Nolit. (In Serbian.)

Бенјамин, В. (2010). За концептот на историјата. *Илуминации (форми и фрагменти): избрани есеи* [On the Concept of History. *Illuminations (Forms and Fragments): Selected Essays*] избор, превод и предговор Катерина Јосифоска, Скопје: Или-Или, 107–122. (In Macedonian.)

Berđajev N. (1981). *Duh Dostojevskog* [*The Spirit of Dostoevsky*], Beograd: Niro „Književne novine“. (In Serbian.)

Berdjajev, N. (2005). *Smisao povjesti* [*The Meaning of History*], Split: Verbum. (In Croatian.)

Джулиани, Р. (2012). Пилат у Булгакова: от структуры к поэтике "Мастера и Маргариты" (рус. превод). *Михаил Булгаков, его время и мы / Michał Bułhakow, jego czasy i my* [Pilate in Bulgakov: From Structure to the Poetics of The Master and Margarita (Russian translation). In *Mikhail Bulgakov, His Time and Us / Michał Bułhakow, jego czasy i my*.] (коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего), Институт восточнославянской филологии Ягеллонского университета / Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Краков, 403–414. (In Russian)

Krylova, A. (2000). The Tenacious Liberal Subject in Soviet Studies. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, Slavica Publishers 1 (1): 140–146.

Ниче, F. (1980). *Sumrak idola ili kako se filozofira čekićem* [*Twilight of the Idols, or How to Philosophize with a Hammer*], Beograd: Grafos (In Serbian.)

Merrill, J.E (2015). The Stalinist Subject and Mikhail Bulgakov's "The Master and Margarita", *The Russian Review*, 74 (2): 293–310.

Милисављевић, В. (2010). Задржавање апокалипсе: katechon и Велики инквизитор. *Наслеђе - часопис за књижевност, уметност и културу* [The Suspension of the Apocalypse: Katechon and the Grand Inquisitor. *Nasleđe – Journal of Literature, Art and Culture*.], 7 (16): 21-36. (In Serbian.)

Milosević, N. (1998). Nikola Berdjaev i „Legenda o Velikom inkvizitoru". *Carstvo bozje na zemlji (filozofija diferencije*) [Nikolai Berdyaev and "The Legend of the Grand Inquisitor". In *The Kingdom of God on Earth (Philosophy of Difference).*], Beograd: Filip Visnjic, str.7–71. (In Serbian.)

Rozanov, V. (1982). *Legenda o Velikom inkvizitoru* [*The Legend of the Grand Inquisitor*]. Beograd: Grafos. (In Serbian.)

Frojd, S. (1969). Dostojevski i oceubistvo. *Iz kulture i umetnosti.* [Dostoevsky and Parricide. *From Culture and the Arts*] Novi Sad: Matica srpska, 235–260. (In Serbian.)

Fuko, M. (2014). *Bezbednost, Teritorija, Stanovništvo (predavanja na Kolež de Fransu 1977 – 1978)* [*Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1977–1978*], Novi Sad: Mediterran Publishing, 135–238. (In Serbian.)

Haber, E. C. (1975). The Mythic Structure of Bulgakov's The Master and Margarita. *The Russian Review* 34 (4): 382–409.

Šmit, K. (2011). *Nomos zemlje u medjunarodnom pravu: Jus Publicum Europaeum* [*The Nomos of the Earth in International Law: Jus Publicum Europaeum*]. Beograd: Fedon. (In Serbian.)

Историја и филологија

History and Philology

UDK: 821.163.3-93.09

КАНОНСКАТА ПРЕТСТАВА ЗА ТВОРЕШТВОТО НА ПИСАТЕЛОТ ИВАН ТОЧКО И НЕГОВАТА НЕОБЈАВЕНА КНИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦА

Дарин Ангеловски
Институт за македонска литература
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3401-4577

Клучни зборови: Книжевен канон, архив, книжевна меморија, Иван Точко, книжевност за деца.

Резиме: Во трудот се разгледува канонската претстава за творештвото на Иван Точко преку односот на објавениот опус, книжевната меморија и неговата книжевност за деца како творечка линија, присутна и во објавеното и во архивскизачуваното творештво.

Анализата поаѓа од трите објавени песни за деца во „Млад Борец“, листот на Народноослободителниот младински сојуз на Македонија во 1945 година: „Пионерска работа“, „Пионери мали, ej сила сте вие“ и „Солнцето е наше“. Овие песни се објавени под псевдонимот Кали Мало Точката, кој е присутен како потпис и кај петте необјавени раскази: „Лов“, „Штом паднеше снегот“, „Еден летен ден“, „Сликарот и овчарчето“ и „Сребрената пара и железниот клуч“.

Оваа состојба на објавено/необјавено укажува на книжевноста за деца на Иван Точко како творечка линија, која останува надвор од наследената претстава за творештвото на Точко, при што откриените архивски материјали не се поставуваат како автоматско проширување на канонот, туку како испитување на механизмите на книжевната меморија, која ја обликува канонската претстава.

THE CANONICAL REPRESENTATION OF IVAN TOČKO'S WORK AND HIS UNPUBLISHED WRITINGS FOR CHILDREN

Darin Angelovski
Institute of Macedonian Literature
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3401-4577

Keywords: Literary canon, archive, literary memory, Ivan Točko, children's literature

Summary: The paper examines the canonical representation of Ivan Točko's literary oeuvre through the relationship between his published works, literary memory, and his children's literature as a creative line represented in both published texts and unpublished archival materials.

The analysis begins with three poems for children published in *Mlad Borec*, the newspaper of the People's Liberation Youth League of Macedonia, in 1945: "Pioneering Work" (*Pionerska rabota*), "Little Pioneers, You are Awesome" (*Pioneri mali, ej sila ste vie*), and "The Sun is Ours" (*Solnceto e naše*). The poems appeared under the pseudonym Kali Malo Točkata, which also appears as the signature on five unpublished stories: "The Hunt" (*Lov*), "Once the Snow Fell" (*Štom padneše snegot*), "One Summer Day" (*Eden leten den*), "The Painter and the Shepherd Boy" (*Slikarot i ovčarčeto*), and "The Silver Coin and the Iron Key" (*Srebrenata para i železniot ključ*).

This relationship between these published and unpublished works points to children's literature as a creative line in Ivan Točko's oeuvre that remains outside the inherited canonical representation. The archival materials brought to light are not treated as an automatic expansion of the canon, but rather as a basis for examining the mechanisms of literary memory through which the canonical representation of an author is shaped.

1. Вовед: Мемориската судбина на книжевното дело

Книжевноста е индивидуален чин на создавање, но таа станува дел од колективната меморија само преку процесите што се одвиваат надвор од самиот чин на пишување. Во таа смисла,

може да се земе предвид разбирањето на меморијата како поле во кое индивидуалното и колективното не стојат едно спроти друго, туку се јавуваат како меѓусебно посредувани режими на книжевното создавање (Ricoeur, 2004: 93–132).

Во размислувањата на Пол Рикер за: меморијата, историјата и заборавот, односите меѓу индивидуалната и колективната меморија не се поставени како спротивности. Индивидуалното сеќавање секогаш се одржува преку конкретни: носители, сведоштва и чинови на присвојување на минатото. Во оваа поширока смисла, книжевното дело може да се согледува низ традиционалните вештини поврзани со јазикот, односно со книжевноста, како три различни начини на однос кон минатото: уметноста на меморијата, уметноста на заборавот и уметноста на сеќавањето. Првата го овозможува зачувувањето и уредувањето на она што треба да остане. Втората упатува на неизбежното испуштање, потиснување или отсуство, додека третата го означува повторното активирање на она што не било нужно присутно секогаш во свеста на заедницата. Нивниот заемен однос не е хиерархиски поставен. Она што е запаметено може да биде резултат на избор, она што е заборавено не мора да значи дека било безвредно, а она што повторно се појавува не мора да било отсекогаш дел од активната книжевна меморија. Во таа смисла, животот на книжевните дела зависи од начините на кои тие се зачувани, се пренесувани, се читани, повторно се повикувани во сеќавањето и наново се толкувани. Во таа смисла, историјата на книжевното дело не е само историја на неговото создавање и објавување, туку и историја на неговата мемориска судбина, односно, на она што останало присутно, она што се повлекло од активната книжевна меморија и она што, по извесно време, повторно може да биде пронајдено, прочитано и вреднувано.

Оттука и книжевниот канон може да се разбере не само како збир на дела што се прогласени за вредни, туку и како своевиден мемориски механизам, кој ја организира книжевната традиција преку процесите на: селекција, повторување и пренесување. Во него се присутни визиите на авторот и неговото дело, но со нив се пресретнуваат и пресекуваат визиите и на: читателите, критиката, книжевната историја, издавачките практики и

образовните институции. Оттука и претставата за она што го вреднуваме како опус на одреден автор не е нужно идентично да се совпаѓа со сето она што авторот го напишал. Најчесто тоа е книжевен корпус, којшто низ времето бил: издвојуван, објавуван, читан, вреднуван и повторно претставуван.

Токму затоа амбицијата што се имплицира во поимот „целокупно творештво“ кога се согледува опусот на одреден автор, заслужува одредена претпазливост. Привидната целовитост на овој поим мошне често го содржи процесот на селекција преку која самата целовитост се конструира. Така, некои текстови биле објавени како книги, други станале објави во периодиката, трети останале зачувани како ракописи, а постојат и такви за кои ја задржуваме можноста да мислиме дека биле напишани и исчезнале без трага. Од оние сочуваните, некои го привлекле вниманието на критиката и на книжевно-историските читања. На тој начин, книжевната меморија не го чува делото, т.е. опусот во неговата првична целовитост, туку го наследува преку различни степени на присутност.

Овој проблем јасно се поставува при повторните читања на авторското „Јас“. Авторот, во своето дело, не е присутен само како име со кое се потпишани неговите текстови. Тој во нив се впишува преку автореференцијанопоставените врски, преку повторното навраќање кон сопственото искуство, кон: сопствената средина, сопствената лектира и преку сопственото разбирање за пишувањето. Подоцна, кога неговиот опус ќе биде претставуван од критиката и од книжевната историја, тоа авторско „Јас“ повеќе не се појавува во својата првична распрснатост. Тоа се преобразува во препознатлив авторски лик како своевидна претстава за авторот што може да биде пренесувана и повторувана.

2. Иван Точко во книжевниот канон: Конструираниот опус

Оваа трансформација во случајот со разгледувањето на книжевниот опус на Иван Точко (1914, Охрид – 1973, Скопје) е особено видлива. Како објавуван автор, Точко дебитира уште

како гимназијалец со расказите: „Нашиот поет“, „Напролет“ и „Од дневникот на еден поет“, објавени во „Јужна стража“, списанието на Битолската гимназија во 1933 година на „српско-хрватски јазик“[1]. Неговото прво позначајно раскажувачко остварување е расказот „Бојана“, објавен во софискиот весник „Литературен глас“ во 1942 година[2]. Расказот „Јон“ е неговиот прв објавен расказ на македонски јазик, публикуван во првиот број на списанието „Нов ден“ во 1945 година.

Интересот кон темите за локалното милје, што е карактеристичен за почетната творечка фаза во која спаѓа првообјавената збирка раскази „Бојана“ (1953)[3], заедно со збирките „Акорди“ (1957)[4] и „Прстен“ (1959)[5], добива поширок и универзалистички тон со воведувањето на актуелни теми (печалбарството, современоста, родовите прашања итн.), кои ја обележуваат втората етапа од неговото книжевно зреење. Тематското осовременување на расказноста, заедно со елиптичноста на изразот, како општи карактеристики на оваа фаза кај Точко, води кон поголема доследност во организирањето на расказната целина во која се вкрстуваат постапките на раскажување и на опишување. Доколку инклинирањето кон наративноста го поттикнува ефектот на т.н. пресоздадена реалност, тогаш поголемата упатеност кон дескриптивноста води кон поголемо сегментирање на стварноста, кое кулуминира како романтичарски извик со нагласен сентиментализам, каков што е случајот со лирско-прозните минијатури „Вино за душите“ (1968)[6] и „Грев“ (1971)[7].

---

[1] Иван Точковиќ. „Нашиот поет“. 1933. „Јужна стража“. I Год. бр. 3, стр. 19.
Иван Точковиќ. „Напролет“. 1933. „Јужна стража“. I Год. бр. 5-6, стр. 11–12.
Иван Точковиќ. „Од дневникот на еден поет“. 1933. „Јужна стража“. I Год. бр. 7-8, стр. 14–16.

[2] Ив. Кл. Точковъ. „Бояна“. „Литературен глас“, XIV/555, 13.5.1942, 1-3.

[3] Иван Точко. 1953. „Бојана“. Скопје: Кочо Рацин.

[4] Иван Точко. 1957. „Акорди“. Скопје: Кочо Рацин.

[5] Иван Точко. 1959. „Прстен“. Скопје: Кочо Рацин.

[6] Иван Точко. 1968. „Вино за душите“. Скопје: Мисла.

[7] Иван Точко. 1971. „Грев“. Скопје: Македонска книга.

Осврнувајќи се кон прозното дело на Иван Точко, Миодраг Друговац ќе го определи расказниот опус на Точко како „една од нужните етапи на нашата литература во постојниот, сè подинамичен развој кон повисоки, кон посложени, кон помодерни зафати и облици на траење“ (Друговац 1968: 209). Ваквата градација го воведува раскажувачкото искуство на Точко во сферата на поширокиот уметнички дискурс, кој се раководи, според односот дијалог – нарација, својствен за книжевниот идентитет на подоцнежните дела: „Плуто“ (1972)[8], „Под Акропол“ (1973)[9] и „Робинка“ (1973)[10], кои го сочинуваат драмскиот пејзаж, овоплотен под насловот „Охридска трилогија“ (1974)[11]. Во однос на прашањето за вреднувањето на драмскиот опус на Точко, Блаже Конески ќе го истакне следново: „Иван Точко е роден раскажувач, и тој пред сè како раскажувач ќе остане крупна појава во македонската литература. И неговите драми не ќе можеме, ми се чини, да ги оцениме како што треба, ако ги изделиме од поширок контекст на неговата раскажувачка проза и од она што е нејзина доминантна карактеристика“ (Конески 1971: 11).

Критичката претстава за творештвото на Точко низ времето се обликува според историцизмот што е својствен за неговиот светоглед, како и според традиционализмот што е поставен во основата на неговото раскажување. Препознатливата слика за Точко што се воспоставува низ времето како претставник на македонското книжевно наследство го портретира како еден од основачите на современата македонска проза. „Карактеристично за него како раскажувач“, вели во една пригода Димитар Митрев: „е тоа што тој веќе полни триесет години работи исклучиво како раскажувач. За него може да се каже дека навистина придонел за култивирање на македонскиот расказ. Одликата на

[8] Иван Точко. 1972. „Плуто, драма во 8 сцени со пролог“. Скопје: Современост.
[9] Иван Точко. 1973. Под акропол, драма во четири сцени“. „Современост“. Год. 23, бр.10. стр. 999–1020.
[10] Иван Точко. 1973. „Робинка, драма во девет сцени со пролог“. „Културен живот“, год. 18, бр. 9-10. стр. 25–35.
[11] Иван Точко. 1974. „Охридска трилогија“. Скопје: Мисла.

раскажувањето на Иван Точко е во ненапуштањето на фабуларниот тек. Тој умее да изгради занимлива интрига, а да не го занемари убедливото градење на ликовите. Таа особина необично го популаризираше меѓу нашиот читателски свет. Но Точко е познат не само кај нас во Македонија. Неговите раскази се објавувани во сите југословенски републики. Освен тоа Точко е преведуван на англиски, руски, украински, полски, бугарски и чехословачки јазик“[12]. Како преведуван автор, Точко го привлекувал вниманието и на проследувачите на македонската литература надвор од границите на Македонија. Оскар Давичо ќе го одбележи како „значаен, расен македонски раскажувач“, како, […] „еден од ретките родители на македонската проза“[13].

Но, и покрај изнесените критички ставови, прашањето за содржината на неговото „целокупно творештво“ ја отвора можноста оваа претстава повторно да се подложи на проверка. Не за да се негира постојниот опус, туку за да се види што се случува со текстовите што не влегле во мемориската конструкција на македонскиот книжевен канон. Во таа смисла го насочуваме вниманието кон архивскиот корпус што ги чува трагите на книжевното минато на авторот. Како место на сеќавање во него се среќаваат различни степени на книжевна присутност, онаа на објавеното и на необјавеното, на печатениот текст и на ракописот, неговата конечна верзија и нејзините претходни облици. Токму во оваа точка на навраќање кон опусот на Точко се среќаваме со една творечка линија, којашто не е доволно видлива во наследената слика за неговото творештво – неговата книжевност за деца.

3. Точко како автор на книжевност за деца

Денес, кога зборуваме за целокупниот опус на Иван Точко, всушност, зборуваме за конкретен книжевен корпус, кој

[12] Фонд „Иван Точко“, Архив „Харалампие Поленаковиќ“, МАНУ. V Кутија, V папка. Рецензии во врска со творештвото на авторот.
[13] Фонд „Иван Точко“, Архив “Харалампие Поленаковиќ“, МАНУ. V Кутија, V папка. Рецензии во врска со творештвото на авторот.

претставува резултат на процесите на неговите објавувања, избори и на книжевно-критичката рецепција. Сепак, архивските материјали во Фондот „Харалампие Поленаковиќ“ при Македонската академија на науките и уметностите овозможуваат увид во оној аспект на неговото творештво, кој, наследената претстава, не го покажува доволно јасно, а тоа е дека Иван Точко пишувал и објавувал книжевност за деца.

Трагата на оваа творечка линија во творештвото на Точко започнува во периодиката, поточно, на страниците на „Млад Борец“, листот на народноослободителната младина на Македонија, каде што се објавени три песни за деца со силно идеологизирана тематска ориентација, потпишани со псевдонимот Кали Мало Точката: „Пионерска работа“, „Пионери мали, ej сила сте вие“ и „Солнцето е наше“.

Под истиот псевдоним во архивскиот корпус ги евидентираме и петте необјавени раскази за деца, некои од нив настанати во текот педесеттите години на минатиот век: „Лов“, „Штом паднеше снегот“, „Еден летен ден“, „Сликарот и овчарчето“ и „Сребрената пара и железниот клуч“. На тој начин, истиот авторски потпис, поврзувајќи го објавеното со необјавеното, ја отвора можноста книжевноста за деца да се согледа не како случајна периферна појава, туку како посебна творечка линија во книжевното дело на Иван Точко.

Во своите автобиографски сведоштва, Точко ги поврзува почетоците на својата писателска биографија со детството и со првите обиди за пишување поезија. Во интервјуто што го дава за програмата на Радио Скопје во 1973 година тој вели: „Уште во основно училиште започнав со стихотворби. Добри? Не знам. Продолжив во гимназијата. На состаноците на литературната дружина жестоко ме критикуваа. Но тие критики не ме декуражираа, како ни покасно кога го претрчав детството и почнав да пишувам раскази за коишто до ден денес не напишаа ниту еден добар збор, многу критичари, дури и еден реномиран... Но и ова го истакнувам нарочно да би ја потврдил вистината дека критичарот може да помогне, но, и кога пушта најотровни стрели,

тој не може да запре еден творец кој е решен да истрае – докрај да го носи својот крст...

Не заборавите, пишувањето не е забава, ни разонода. Пишувањето е Голгота, вистинска Голгота...“[14]

Претставата за пишувањето не само како континуитет, туку и како истрајување на фонот на критичката рецепција добива квалитет на претстава за себе во автобиографскиот запис, каде што на едно место авторот вели: „Во пети клас се јавив на првата седница на литературната дружина со свои стихотворби (од кои паметам некои стихови: Сумрак се спушта тихо и немо, а ја седим тужан на прозору свом. Надам се нечем, ал не знам чему, очекујем неког ал не знам кога...). Со мене се јавија уште неколку ученици од пети и шести клас со свои стихови. Критиката нѐ дочека со уништожителен огин. Камен на камен не остана од нашите творби. Не знаевме вратата да ја најдеме од срам и мака. Сите истиот час и засекогаш се откажаа од пишување. Освен јас. (Може ќе беше поарно да ги последував, не ќе доживеев толку горчини покасно во животот од разни несовесни, алчни, мрзливи и некултурни критичари, кои пишувале за моите литературни творби.). Продолжив да се јавувам со нови литературни творби. И идната година, како ученик од VI разред бев избран за втор книжничар (дотогаш за тоа место обавезно се бираше ученик од седми клас) на Гимназијата, кое значеше високо признање и чест. Гимназијата имаше богата библиотека, со стара традиција, а книжничарите првиот (осмокласник) и вториот беа членови на Управата на литературната дружина.“[15]

---

[14] Фонд „Иван Точко“, Архив „Харалампие Поленаковиќ“, МАНУ.
V кутија, VI папка.
Извадок од интервју со авторот, емитувано на програмата на Радио Скопје, на 30.III 1972 г. во 18 часот. Отчукан текст на машина, со големи корекции на авторот.

[15] Фонд „Иван Точко“, Архив „Харалампие Поленаковиќ“, МАНУ.
I кутија, II папка. „Автобиографија“, ракопис на машина со корекции од авторот – 9 листа, 9 страни.

Во автобиографскиот запис Точко се навраќа и на своите први прозни обиди: „Летото 1935 г. го напишав расказот'Бојана', како и некои други помали состави кои не можев никаде да ги печатам, и скоро сè уништив. И повеќе не пишував. Расказот 'Бојана' остана благодарение на тоа што ѝ го имав посветено на една своја пријателка, која го чуваше во ракопис. Преку велешанинот Ристо Василев, кој студираше Технички факултет, разменив некои ракописи со Кочо Рацин, кого подоцна и лично го запознав и честопати се среќававме во Народната библиотека во Белград."[16]

Овие автореференцијални фрагменти не упатуваат на континуирана творечка линија, која ја сугерира целовитоста на опусот. Напротив, тие сведочат за прекините, необјавувањата, уништувањето на ракописите, но и за жарта на писателскиот импулс. Од она што било напишано не останало сè, а од она што останало зачувано не било објавено сè. Во таа смисла, архивскиот материјал не го надополнува едноставно веќе познатиот опус на Точко, туку овозможува да се види и патот по кој еден дел од неговото творештво станал невидлив во наследената претстава за него.

Токму во овие зони на допир меѓу објавеното и необјавеното, зачуваното и исчезнатото се појавува книжевноста за деца на Точко, која не може да се сведе на неколку изолирани текстови. „Сочуваните раскази за деца, досега непознати во книжевната рецепција на Точко, го поместуваат авторскиот глас од препознатливиот простор на неговата раскажувачка проза и го поставуваат пред поинаков адресат, го исправаат пред поинаква раскажувачка ситуација и го ситуираат во поинаков хоризонт на книжевно обликување. Нивното објавување нема за цел библиографски да го дополни познатиот опус, туку да го постави прашањето за границите според кои тој опус се воспоставувал и, според тоа, посредно да ги испитува потребите на книжевниот

[16] Фонд „Иван Точко", Архив „Харалампие Поленаковиќ", МАНУ.
I кутија, II папка. „Автобиографија", ракопис на машина со корекции од авторот – 9 листа, 9 страни.

канон во кој Иван Точко го зазел своето место“ (Ангеловски 2026: 12). Со нив се појавува еден поинаков Точко – не повеќе само како автор што е преокупиран со светот на возрасните, туку како писател, кој го обликува личното искуство од перспективата на детскиот светоглед.

Во тој простор на креативна дразба настанува книжевната активираност на неговите раскази за деца. Во нив фактографското не останува само документ за едно минато време, а личното сеќавање не останува ексклузивно лично сведоштво за времето на детството, туку се преобразува низ изборот и низ перспективата на раскажувачката постапка. Такви се расказите: „Еден летен ден“, „Штом паднеше снегот“ и „Лов“, посветени на темите на детската игра во пејзажот на секојдневниот живот во родникот крај.

Испреплетеноста на приватното и на јавното во овие раскази се остварува низ реалистичен дискурс со нагласена референцијално-информативна димензија, но и со јасно присуство на литераризација и на наративно обликување. Таков е примерот и со расказите „Сликарот и овчарчето“ и особено со расказот „Сребрената пара и железниот клуч“, изведен низ елементите на подучувачкиот дух на древната басна.

4. Заклучок: Архивот и границите на канонската претстава

Разгледувањето на објавената и на архивски зачуваната книжевност за деца на Иван Точко покажува дека канонската претстава за еден автор не се совпаѓа нужно со обемот и со разновидноста на неговото зачувано творештво. Во случајот со Точко, трите објавени песни за деца од 1945 година и петте необјавени раскази за деца, потпишани со псевдонимот Кали Мало Точката упатуваат на творечка линија што досега останала недоволно видлива во книжевно-историската рецепција. Поврзувањето на овие наслови нема намера да конструира поинаков и целоснозаокружен авторски лик, туку да ја посочи потребата постојната претстава за неговото творештво да се

согледува и според материјалите, кои не се опфатени во таа претстава.

Во оваа смисла, архивот не се јавува само како место, кое го чува книжевното минато, туку и како простор во кој се преиспитуваат границите на она што го наследуваме како претстава за определен авторски опус. Автобиографскиот запис на Точко, неговите сведоштва за раните книжевни обиди и податоците за необјавените или на уништените ракописи дополнително ја усложнуваат претставата за творечкиот континуитет, покажувајќи дека пишувањето, објавувањето и подоцнежното книжевно вреднување не се совпаѓаат во една единствена линија. Затоа, она што останало необјавено не е само недостиг или отсуство во библиографијата на авторот, туку е показател за разликата меѓу зачуваното творештво и она што станало познато, односно меѓу книжевниот корпус и корпусот што станал дел од активната книжевна меморија.

Книжевноста за деца на Иван Точко, согледана преку односот меѓу објавените песни во периодиката и зачуваните раскази, отвора можност за поинакво читање на неговото творечко дело и за натамошно истражување на неговите жанровски разновидности. Нејзиното вклучување во истражувачкиот хоризонт не претставува автоматско проширување на канонските дела, туку поттик за испитување на: критериумите, практиките и посредниците, преку кои се обликува претставата за творештвото на еден автор.

Оттука, прашањето што се поставува не се однесува само на она што останало надвор од објавениот опус на Точко, туку и на тоа зошто и како одредени текстови станале видливи, додека други останале на периферијата на опусот. Токму во таа разлика меѓу зачуваното, објавеното и запаметеното се отвора просторот за критичко преиспитување на книжевната меморија и на канонската претстава што таа ја пренесува.

Библиографија:

Извори:
Фонд „Иван Точко“, Архив „Харалампие Поленаковиќ“, МАНУ

Библиографија:

Ангеловски, Дарин. (2026). „Неканонски дела од канонски автор“. Предговор во *Кали Мало Точката, Избор од необјавеното раскажувачко творештво на Иван Точко*. Скопје: ИМЛ. [Angelovski, Darin. (2026). “Nekanonski dela od kanonski avtor“ Predgovor vo Kali Malo Točkata, Izbor od raskažuvačkoto tvoreštvo na Ivan Točko [”Noncanonical Works from Canonical Author”, Foreword in *Kali Malo Točkata*, *Unpublished stories by Ivan Točko*]. Skopje: IML. (In Macedonian)]

Ангеловски, Дарин. (2023). „Иван Точко“, *Енциклопедија на македонската книжевност, Автори и дела* https://mke.iml.edu.mk/Home/Avtor/226 Пристапено: 3.10.2026 г. [Angelovski, Darin. (2023). “Ivan Točko, *Enciklopedija na makedonskata književnost, Avtori i dela* [“Ivan Točko”, *Encyclopedia of Macedonian Literature, Authors and Works*]. https://mke.iml.edu.mk/Home/Avtor/226. 3.10.2026 г. (In Macedonian)

Друговац, Миодраг. (1968). „Поговор“, во: Иван Точко. *Прстен*, Скопје: Македонска книга, стр. 205–209. [Drugovac, Miodrag. (1968). “Pogovor” [“Afterword”], Ivan Točko, *Prsten* [*Ring*], Skopje: Makedonska kniga, 205-209. (In Macedonian)

Конески, Блаже. (1971). „Иван Точко и неговата ’Охридска трилогија‘ “. Во: Иван Точко. *Охридска трилогија*. Скопје: Мисла, стр. 5–14. [Koneski, Blaže. (1971). “Ivan Točko i negovata ‘Ohridska trilogija’”. Vo: Ivan Točko. Ohridska trilogija [Ivan Točko and his ‘Ohrid’s trilogy’. In Ivan Točko. *Ohrid’s trilogy*]. Skopje: Misla, 5-14. (In Macedonian)

Ricoeur, Paul. 2004. *Memory, History, Forgetting.* Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.

Јазикот во историско-културолошки контекст (компаративен аспект)

Word in Historical and Cultural Context (Comparative Aspect)

UDK: 821.163.41-31.09:81'38

ПАРОДИЈАТА И ХИПЕРБОЛАТА

Андреј Стојановски
Филолошки факултет „Блаже Конески“ во Скопје
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
докторанд
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-3154-1507

Клучни зборови: пародија, хипербола, Светислав Басара, Иво Андриќ, критика, ирониja, сатира, антитеза, амбиваленција, канон, историја, репрезентација.

Резиме: Во овој труд, преку примерот на романот „Андриќевата скала на ужасот“ (2016) од Светислав Басара, укажуваме на местото и на улогата на хиперболата во пародиската нарација. Основната теза што ја застапуваме е дека меѓу рамништето на хиперболата (стилско и семантичко) и она на пародијата (жанровско и текстуално) постои структурна хомологија. И двете постапки сигнализираат разлика: хиперболата тоа го прави преку преувеличување на сегментално ниво, а пародијата преку повторување на интегрално ниво. Теориската рамка ја темелиме врз трудовите за пародијата на Линда Хачион. На стилската и на семантичката анализа им ја придружиме и прагматичката анализа. Ова второто е особено важно за да се испита можноста пародијата да послужи како критика, но и како „саморефлексивна техника“. Се укажува на интенционалниот карактер на хиперболата и пародијата, како и на можноста авторската намера да биде толкувана на многу, понекогаш и дијаметрално спротивни, начини. Тоа го доведуваме, од една страна, во врска со компетенциите на декодирачот, а од друга страна со неговиот светоглед. Последново го изразивме преку формулата рецепцијата е перцепција. Анализата покажа дека хиперболата во романот стекнува доминантна позиција како тотализирачки принцип. Критичката острица на пародијата на Басара е насочена кон моделите и кон политиките на културна репрезентација, како и кон националната митоманија воопшто. Во пародиската постапка на романот, хиперболата се користи како релевантен одговор на митоманијата, токму поради што и самата митоманија преувеличува. Во таа смисла, се потврдува тезата на Хачион дека пародијата е

„повторување со критичка дистанца, која овозможува ироничко укажување на разликата во самото средиште на сличноста“.

PARODY AND HYPERBOLE

Andrej Stojanovski
Blaže Koneski Faculty of Philology in Skopje
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Ph. Student
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-3154-1507

Keywords: parody, hyperbole, Svetislav Basara, Ivo Andrić, criticism, irony, satire, antithesis, ambivalence, canon, history, representation.

Summary: In this paper, using the example of the novel *Andrić's Scale of Horror* (2016) by Svetislav Basara, we address the place and the role of hyperbole in parodic narration. The main thesis we argue is that there is a structural homology between the levels of hyperbole (stylistic and semantic) and those of parody (genre and textual). Both procedures signal a difference: hyperbole does so through exaggeration at a segmental level, and parody through repetition at an integral level. Our theoretical framework is based on Linda Hutcheon's works on parody. We combine the stylistic and semantic analysis with a pragmatic analysis. The latter is particularly important in examining the possibility of parody serving as criticism, but also as a "self-reflexive technique." We emphasize the intentional character of hyperbole and parody, as well as the possibility of the authorial intention being interpreted in many, sometimes diametrically opposed, ways. We relate this, on the one hand, to the competences of the decoder, and on the other hand to his worldview. We express the latter through the formula *reception is perception*. The analysis showes that hyperbole in the novel acquires a dominant position as a totalizing principle. The critical edge of Basara's parody is directed at the models and politics of cultural representation, as well as at national mythomania in general. In this novel's parodic procedure, hyperbole is used as a relevant response to mythomania, precisely because mythomania itself relies on exaggeration. In this sense, we confirm Hutcheon's thesis that parody is a "repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity."

Овој труд го разгледува пародискиот текст на жанровско и на стилско рамниште, и настојува да покаже дека овие две

рамништа се хомологни. Тезата што ја браниме поаѓа од претпоставката дека постои паралелизам меѓу внатрешните структури на пародијата и на хиперболата[1]. И пародијата и хиперболата сигнализираат разлика: пародијата преку повторување, хиперболата преку преувеличување. Според тоа, на пародијата ќе ѝ пристапиме од аспект на текстуалните единици во кои таа се реализира и во кои се отсликува нејзината иманентна логика. Ќе видиме, значи, како целината се отелотворува во деловите и како деловите ја прават целината. Акцентот ќе биде ставен на хиперболата, односно на начинот на кој таа ги маркира пародиските постапки. Ќе се укаже, притоа, дека хиперболата може да не признава никакви рестрикции во поглед на нејзината реализација, па со самото тоа и да стане тотализирачки принцип врз кој почива текстот[2].

Природно, нема да можеме да избегнеме упатувања и на некои иронички специфики на ваквите постапки, како и на нивната сатирička димензија. Тоа, пак, ќе нè одведе кон прашањето за критичките потенцијали на пародијата, односно за нејзиниот однос кон предметот на обработка, кој, на специфичен начин, го удвојува. Одговорот на прашањето „дали испародираниот оригинал произведува критика на современата состојба во општеството, било да е таа жанровска, сатирička, лудичка, комичка итн., или е во прашање проста алузивност која не донесува никаков општествено-историски, политички или културен коментар“ (Kalaba 2017: 10) предизвикува многу полемики. Во „Политиката на постмодернизмот“, Хачион инсистира оваа релација да не се сфаќа како носталгична и

[1] Ние, овде, ќе се занимаваме само со фигуралните единства од хиперболичен тип. Сличен механизам може да се забележи и во односот на пародијата и иронијата. Кажано со зборовите на Линда Хачион, „иронијата делува на микроскопско (семантичко) ниво на ист начин како што пародијата делува на макроскопско (текстуално) ниво“ (Hutcheon 1981: 144).

[2] За хиперболата, како стилска фигура, в. Bagić 2012: 140–146. Во стилистиката, хиперболата се одредува како макроструктурална фигура (Aquien & Molinié 1996: 193–194). Хиперболата најчесто се разгледува во групата на т.н. фигури на мислата (уште наречени логички фигури).

аисторична, туку како критичка (Hutcheon, 2002: 89). Ваквото „создавање на детронизиран двојник“ ја одредува пародијата како амбивалентна (Bahtin 1967: 191)[3]. Во таа насока, и критиката што пародијата може да ја произведе е амбивалентна и, како таква, не е ослободена од оваа двојност: освен што негира, критичката пародија може и да афирмира[4]. Тоа е особено видливо во нејзиниот однос кон традицијата: „Постмодернизмот ја истакнува сопствената зависност со својата употреба на каноните, но ја открива и својата побуна по пат на нивна ироничка злоупотреба“ (Hačion 1996: 218).

Теориската рамка се темели врз трудовите на Линда Хачион, која за пародијата има пишувано во повеќе наврати. Важноста на нејзиниот пристап – пред сè во трудот „Ирониja, сатира, пародија“ (Hutcheon 1981) – е што нуди излез од таксономиската конфузија, поврзана со дефинирањето на овие три поими. Истовремено нејзиниот пристап има за цел да ги надмине ограничувањата на чисто семантичката анализа и на структурните дефиниции, нудејќи поглед во прагматичките специфики на овие феномени. Понатаму, нејзиниот пристап е и интенционалистички зашто во одредувањето на теориските постулати за пародијата, па консеквентно и во интерпретативните постапки, поврзани со нејзини конкретни актуализации, таа ѝ дава повластено место на авторската намера. Во таа смисла, кодирање на намерата од страна на авторот, како и декодирањето од страна на читателот, се клучните точки во продукцијата и рецепцијата на пародијата. Од особено значење се и нејзините монографии во кои пародијата ја разгледува и во контекст на постмодернистичката поетика, укажувајќи на нејзините критички капацитети. Имајќи ги предвид овие насоки, на овој проблем ќе му пристапиме апликативно. Нашата цел е преку романот „Андриќевата скала на ужасот“ (2016) од

[3] Сите итализирани делови во цитатите се на нивните автори.

[4] Грчкиот термин *parodia* означува контрапесна (Hutcheon 1978: 468). За можноста овој термин да се толкува и во поинакво значење (*para* како покрај), односно за да се истакне согласност и интимност, в. Hutcheon 1981: 143 и Hutcheon 2000: 32.

Светислав Басара да покажеме како пародискиот жанр се остварува преку хиперболата[5]. Исто така, ќе укажеме и на можностите преку кои пародијата може да понуди критика на: општеството, традицијата, заблудите и митовите, во различни исказни регистри.

Да ја погледнеме првата реченица од романот:

> „Автопатот Белград–Загреб во суштина е „широк пат што води во пропаст“, отсекогаш сум го знаел тоа, а токму по тој пат взори на осми декември 2009 тргнав во Загреб со задача утредента смртно да се досадувам на книжевна вечера која во рамки на Деновите на српската култура – а по повод неодамна ми на божја сила доделената Нинова награда – предусетливо ја организираше Српското културно друштво Просвета“ (Basara 2016: 9).

Почетокот на романот ни нуди два сигнала, кои заслужуваат посебно внимание. Исказот „широк пат што води во пропаст“ се сретнува во Евангелието по Матеј (7:13), како метафора за лесните, а погубни човечки одлуки и дејствувања, кои не водат до спасение. Во романот овој исказ треба да се доведе во врска со една контроверзна тема, имено српско-хрватските односи низ историјата, па сè до сегашноста.

Вториот сигнал се однесува на автофикцискиот момент со НИН-овата награда, но неговото толкување првенствено зависи

[5] Во поновата писателска фаза на Светислав Басара оваа постапка е мошне изразена, како во неговото уметничко творештво, така и во неговата колумнистичка дејност. Неретко тоа го доведува во центарот на јавното внимание: додека некои луѓе во тие дела гледаат автентичност и „право на провокација“, други гледаат неумесност и политиканство; едни гледаат слободен дух, други човек што ги преминува сите граници на пристојноста. По повод полемиката за „Контраендорфин“ (2020), продолжението на „Андриќевата скала на ужасот“, за кој во 2021 година Басара ја доби НИН-овата награда, критичарот Александар Јерков изјави дека Басара е „единствениот писател кој се избори да каже апсолутно што му се сака“. За другите, смета тој, важи истото правило, но единствено под услов „ако напишат одлична книга“ („Вечерње новости“, 28.1.2021).

од запознаеноста на читателите со некои моменти од животот на познатиот српски писател. Имено, Басара ја добива оваа награда (дури) во 2007 година за романот „Подемот и падот на Паркинсоновата болест“. Многу критичари не го сметаат ова дело за негово најуспешно прозно остварување, па во одлуката токму тој да го понесе најелитното српско признание за роман на годината препознаваа своевидно „враќање на долгови“. Според урбаната легенда, Басара ја заслужил оваа награда уште во 1988 година кога е во трка со неговото, до денешен ден, најпознато дело „Фамата за велосипедистите“. Многу негови романи во текот на деведесеттите години, па и подоцна, се нашле во најтесните избори. Во сите овие случаи, меѓутоа, наградата му измолкнала. Сепак, се сметало дека еден писател од негов калибар не може вечно да биде заобиколен. Оттука, и НИН-овата награда за „Подемот и падот“ е некој вид компромис: за некои можеби тоа е најдобриот роман објавен на српски јазик во 2006 година, но речиси за сите тоа не е врвното остварување на Басара. Мислам дека токму во оваа слика треба да се вклопи автоиронијата дека наградата е доделена „на божја сила“, што веројатно треба да се сфати преку фактот дека наградата му е доделена со тесно мнозинство по многу неуспешни обиди.

Штом тргне на пат кон Загреб, Калоперовиќ – мачејќи се да ја совлада депресијата што го опседнува и стравувајќи дека таа ќе се интензивира ако се откаже од одењето во Загреб и ако се врати назад – одлучува за кратко да го одложи патувањето и да го посети својот пријател, познатиот сликар Десимир Стојковиќ, истовремено и еден од малкуте (тајни) пријатели на Иво Андриќ. Првиот (и најголем) дел од романот, „Андриќевиот венец“, го содржи разговорот на Калоперовиќ со Стојковиќ, којшто во огромна мера е монолог на Стојковиќ, во кој е слеан гласот на Иво Андриќ, а кој е проследен со кратки коментари на Калоперовиќ, истовремено записничар на ситуацијата.

Изборот на ликот на Иво Андриќ, како тежиште на разговорот меѓу двајцата пријатели, не е случаен нималку. До денешен ден многу аспекти од животот на српскиот нобеловец се покриени со велот на тајната. Токму тие животни ситуации – околу кои чаршијата отсекогаш ги плетела своите приказни – се

патот кој води кон создавањето на митската слика за авторот на „Мостот на Дрина“. Тој е Канонот и Авторитетот лично. Сведоштво на Стојковиќ, „последниот“ сведок на „вистината“ за Андриќ, не е само пародија на митскиот дискурс, создаден околу животот и делото на Андриќ, туку на националната митоманија, воопшто. Но, овој роман нема цел да донесе историска, туку книжевна вистина со критичка острица. Книжевната вистина тука се поставува како опонентна на националната митоманија, но без претензии на објективност и на фактографија. Основната цел е да се постигне максимален отклон од доминантниот наратив.

Во „Поетиката на постмодернизмот“, Хачион ја дефинира пародијата како „повторување со критичка дистанца, која овозможува ироничко укажување на разликата во самото средиште на сличноста“ (Hačion 1996: 55). Така, книжевната вистина што ни ја носи пародијата ја дели со митоманијата, како нејзина противтежа, одликата на преувеличеност. Книжевната вистина се користи со преувеличување токму затоа што кон тие постапки прибегнува и митоманијата. Во фактографски поглед, и двете се лажни, со тоа што „лагата“ на книжевната вистина сака да дејствува отрезнувачки: таа е лага против лагата, лага во името на „вистината“. Во Андриќевата скала, хиперболата, како контралага, се поставува централно. Не е возможно да ја откриеме вистинската смисла на пародијата и на книжевната вистина ако ја исклучиме хиперболата. На семантичко ниво, како стилско средство, таа поседува огромни потенцијали, и е првиот показател на феноменот на разликата, кој се остварува во рамките на целината на романот.

Ќе се обидам некои од овие работи да ги образложам преку конкретни примери. Еден од главните стожери на производството и на дистрибуцијата на национални митови Стојковиќ го препознава во „Политика“, „*најстариот дневен весник на Балканот*, како што Политика се рекламира во делириумот на своето старечко лудило“ (Basara 2016: 11). За да укаже на пропагандниот карактер на овој весник, Стојковиќ ја споредува „Политика“ со весникот *Völkischer Beobachter*, главниот орган на Националсоцијалистичката германска

работничка партија. Како би можело да се објасни ова? Ако имаме предвид дека нацизмот е едно од најголемите, ако не и најголемото зло во современата историја, на прв поглед се чини дека едно вакво споредување е, не само, претерано, туку и неумесно. Веројатно таква ќе беше ситуацијата и во овој роман ако хиперболата тука не беше растегната до своите крајни можности, за да се постигне ефектот на апсурдност и на гротескност. Тоа се постигнува со истакнувањето не на сличноста, туку на разликата меѓу овие два весници во прв план: соработниците на *Völkischer Beobachter* пишуваат за своите монструозности „објективно и непристрасно“, на „беспрекорен германски јазик“, а тие текстови се печатат „на фина хартија, во беспрекорен прелом, без ниеден типфелер, за разлика од Политика во која освен типфелери тешко дека има нешто друго“ (Basara 2016: 12). Ова хиперболизирана провокација поаѓа од своевидна инверзија: нацистичкиот весник е пример за техничка професионалност (но, без морални основи); „Политика“, иако новинарски симбол во српското општество, е пример за отсуство на професионалност, подеднакво и во формална и во морална смисла. Ова наполно се вклопува со забелешката на Дентит, кој нагласува дека „секои преувеличувања во изразувањето, секои отстапувања од едноставниот и директен начин на кажување на нештата, како што самата работа ги диктира, се сметаат за соодветни теми за пародија“ (Dentith 2000: 130).

Од друга страна, преувеличувањето е начин да се тестира издржливоста на официјалната вистина и на јавниот дискурс како нејзин носител. Така, наспроти сликата за Андриќ што ја создава „Политика“, стои личното сведоштво на Стојковиќ, чијашто вистинитост не можеме да ја потврдиме. Тие две позиции се дијаметрално спротивни: официјалното и јавното наспроти личното и непотврденото. Еве каков е коментарот на Стојковиќ:

> „Веќе повеќе од пет децении, рече Стојковиќ, откако трупот на Политика во стадиум на тотална исцепканост го фрли во очистувачкиот оган на каминот, секоја боговетна година повторно го читам Андриќ, почнувам од Ex Ponto, завршувам со Знаците крај патот, и со ужасување забележувам

> дека Андриќ од година во година е сè помалку Андриќ, а сè повеќе крпена кукла на Политика, восочна фигура, марионета со која зад редакциските кулиси управуваат избезумените уредници на Политика – чиишто, пак, конци ги влечат оперативците на тајната полиција – марионета која со Андриќ каков што го паметам, а го паметам добро бидејќи ја имав честа добро да го познавам и повремено да одам со него во долги прошетки, нема никаква врска, и не само што нема никаква врска туку на него и не личи“ (Basara 2016: 14).

На овој начин не е доведена во прашање само верзијата на „Политика“, туку и онаа на Стојковиќ. Тој, имено, се прикажува како човек, кој ја знае вистината за Андриќ, но нивните контакти се сведувале на повремено заедничко шетање. Исто така, крајно резервираниот и внимателен Андриќ пред својот пријател зборува на начин целосно несвојствен за него, што предизвикува запрашаност за веројатноста и веродостојноста на пренесените информации. Таа дилема постои дури и кај главниот сведок:

> „Никогаш – рече Стојковиќ по кратка значајна пауза – никогаш ни пред ни потоа не сум го чул Андриќ така да зборува, се сомневам дека некој го слушнал, а повремено се сомневам и јас дека сум го слушнал, толку сè што говореше Андриќ суштински немаше врска со Андриќ, но добро паметам дека го слушнав и од збор до збор паметам сè што ми рече, Бог ми е сведок, се заколна Стојковиќ“ (Basara 2016: 18).

Индикативна е потребата на Стојковиќ да инсистира, па и да се заколне во автентичноста на своето сеќавање, истовремено поткопувајќи го со сопствениот сомнеж, па и со благото иронизирање. Така, официјалната и личната верзија на една историја тука се поставуваат конкурентно, при што личната е пародија на официјалната. Треба, исто така, да се забележи дека, од стилска гледна точка, говорот на Стојковиќ многу наликува на оној од Андриќ. Во повеќе аспекти нивната синтакса е идентична,

нивниот фигуративен репертоар се поклопува. Стојковиќ, така, добива сојузник во Андриќ: тие без малку функционираат како еден глас, како да проговоруваат еден низ друг. Личната приказна на Стојковиќ, пак, видена низ очите на Калоперовиќ, е приказна во која се измешани крајностите, во која наизменично се јавуваат пророкот и шегобиецот. Мешањето на смртната сериозност и циничниот потсмев нѐ остава во дилема дали Стојковиќ „се шегува или е сериозен“ (Basara 2016: 22). Ваквиот премин од еден во друг говорен регистар е наполно во духот на пародијата. Комичката визија ја пронаоѓа својата полнота во трагичката каденца, и обратно: во трагичното и ужасното го слушаме кикотот, веселоста.

Тоа нѐ води кон проблемот на политиката на претставување во романот, која ќе ја разгледаме од аспект на категоријата „пародиска постмодерна репрезентација“ на Линда Хачион. Во „Политиката на постмодернизмот“ таа вели: „постмодернистичката пародија е вредносно проблематизирачка, денатурализирачка форма на признавање на историјата (а преку иронијата, и политиката) на репрезентациите“ (Hutcheon 2002: 90). Оваа постапка е конзистентно спроведена во „Андриќевата скала на ужасот“. Проблематизирањето на официјалната претстава за Андриќ се изведува не преку негово оспорување туку преку критика на начинот на неговата канонизација. Пародиските модалитети добиваат широк спектар: од оние во кои прозборува Стојковиќ како „трагичен пророк“, сѐ до неговите таблоидни коментари за сексуалноста на Андриќ, кои дејствуваат како шок-постапка. Нивната цел, меѓутоа, не е да покажат што е вистина, туку што не е вистина.

Пародирањето на митскиот дискурс за Андриќ се одвива на неколку линии. Едната од нив ја проблематизира раскажувачката постапка на српскиот нобеловец од аспект на нејзината оригиналност, преку сликата за Андриќ како за народен човек. Но, тука се јавува колизија на две претстави. Од една страна, Андриќ му се доверува на Стојковиќ, велејќи му дека е „*народен човек* исклучиво по сила на нужда“ (Basara 2016: 21), но и дека целиот свој живот како писател „го прислушкувал, поткрадувал и плагирал народот“ (Basara 2016: 20). Во поглед на ова второто,

особено е индикативен следниот момент од сеќавањата на Стојковиќ:

> „Сите мои мисли – се сеќавам дека ми рече Андриќ во една прилика, рече Стојковиќ – можат да бидат, а често и се чии било мисли, сето тоа се општонародни мисли, во суштина општи места, секој може да мисли како Андриќ, само што мнозинството го мрзи да мисли, како што секој, само ако малку се потруди, може да пишува како Андриќ, но за тоа никој нема трпение ниту пак тоа го сака, многумина, меѓутоа, би сакале да бидат Андриќ, заради парите, се разбира, во никој случај заради ужасите низ коишто поминав додека не ги заработив. Секој, да речеме, рече Андриќ, на секои гробишта, при секој погреб, џеназа, закоп, можел да ја слушне мојата антологиска реченица „сите ние сме мртви, само се погребуваме по ред“, но во тек на илјада и кусур години наша пишана историја единствено јас се потрудив да извадам нотес и да ја запишам. Тука Андриќ на момент замолче, запиша во нотесот што рече, рече Стојковиќ, за да малку потоа повторно проговори, во нешто понизок регистар“ (Basara 2016: 22–23).

Овој извадок истакнува неколку карактеристични места за романот. Она што прво паѓа во очи е синтаксата и стилот, кои се темелат врз повторувањето како постапка. Меѓутоа, тоа не е стилска несмасност зашто неговата широка дистрибуција во романите на Басара не може да се толкува како невнимателност или невладеење со стилските техники. Станува збор за постапка на вербална сатурација, која, во овој случај, се остварува како преку повторување на исти зборови или синтагми така и преку акумулација на синоними. Но, зошто доаѓа до репетиција и плеонастичност кога, во информациска смисла, станува збор за редундантни елементи? Најоправданото толкување на оваа постапка ми е дека преку неа се укажува на „општествено-економската пракса на механичка репродукција, која ја отежнува или потполно ја укинува оригиналноста и поимот на

непроценлива вредност на оригиналот“ (Kalaba 2017:18)[6]. Ние, значи, повторуваме, рециклираме во неможност да понудиме нешто ново. Тоа можеме да го поврземе и со пародијата на идејата за оригиналноста, преку цитатот[7] од романот „Травничка хроника“ за кој Андриќ признава дека го „украл“ од народот, вадејќи го својот нотес и запишувајќи го тоа што го слушнал, за, веднаш потоа, да ја дуплира истата постапка, овојпат, „крадејќи“ од себеси. Суштината на последнава постапка е поинаква: таа алудира дека оригинална идеја е единствено онаа што ја имплицира својата неможност. Истовремено, тоа е и точка на премин од повисок во понизок говорен регистар, т.е. принижување на ситуацијата, постапка карактеристична за пародиските наративни облици.

Сепак, иако Андриќ најчесто се споменува, оваа книга не е (само) роман за Андриќ[8]. Потребата да се создаде мит од Андриќ е помалку јасна ако се разгледува изолирано. Подобро може да се разбере ако се толкува како еден дел, можеби најпарадигматичен, на системот, кој ја овозможува таквата продукција и кој го фаворизира таквото претставување. Пародијата се покажува како моќна критика на општеството во кое митоманијата е повеќе од успешно средство за легитимација на вредностите: „Како форма на ирониска репрезентација, пародијата е двојно кодирана во политичка смисла: таа истовремено го легитимира и го подрива она што го пародира“ (Hutcheon 2002: 97). Во „Андриќевата скала

[6] Постои уште една можност за толкување на плеоназмот во овој случај. Трите синоними (sahrana, ukop, dženaza) упатуваат на посебни говори, односно средини – српска, хрватска (најкарактеристичен е sprovod, но тука не е употребен), босанска – во кои доминантно се употребуваат. Ова може да се поврзе со прашањето за националниот идентитет на Иво Андриќ. Неговиот јазик во овој извадок ги отсликува сите три идентитети. Тоа може да се толкува како непостоење на еден стабилен идентитет, но и како поигрување со идентитетот како концепт. Сп. подолу во трудот.

[7] Многу често овој цитат можеме да го сретнеме во збирките на „најубавите цитати на Иво Андриќ“. Оттука, сметаме дека изборот на овој цитат е интенционален.

[8] Новица Милиќ смета дека Андриќевата скала на ужасот е „роман за падот“ (Милић 2020: 211).

на ужасот“ се легитимира делото (Стојковиќ, на пример, за „Проклета авлија“ вели дека е „единствен роман во вистинска смисла на тој збор некогаш напишан на т.н. српски јазик“), а се пародира претставата. Меѓутоа, треба да се забележи дека во романот легитимирањето и поткопувањето заеднички се допираат во постапката на преувеличување. Оттука, пародиските облици на некој начин ја преземаат или ја имитираат постапката на претставување во оригиналот, доведувајќи ја до апсурд. Хиперболата претставува релевантен одговор на митоманијата, имено поради нивната сличност. Во „Теорија на пародијата“ Хачион бележи дека пародијата „во својата ирониска ’трансконтекстуализација‘ и инверзија е повторување со разлика“ (Hutcheon 2000: 32). Овој став ни објаснува зошто не е возможна пародиска постапка, којашто, на некој начин, не се огледува во оригиналот. Со други зборови, преувеличувањето (како една од најважните карактеристики на митоманијата) може да се искриткува само со друго преувеличување, но со спротивен предзнак.

Многу често пародијата го експлицира и прашањето за смислата на уметничката креација и за нејзината автентичност. Пародијата како „саморефлексивна техника“ (Hutcheon 2002: 97) во „Андриќевата скала на ужасот“ се согледува во коментарите на Стојковиќ за творештвото на неговиот соговорник, писателот Калоперовиќ, како и во самиот глас на Калоперовиќ, зад кој и го препознаваме Басара. Во почетокот на анализата веќе укажавме на автофикцискиот момент со НИН-овата награда. Стојковиќ му вели на Калоперовиќ дека на Андриќ не му ја доделиле наградата за да го понижат, а дека нему му ја доделиле исто така за да го понижат (Basara 2016: 28). Проблематизацијата на наградите како „културно средство за идеолошка легитимација“ (Hutcheon 2002: 97) е присутно и во случајот со наградата на Железарицата во Сисак, кој е, исто така, автофикциски (Басара ја добива оваа награда за романот „Фамата за велосипедистите“). Сепак, овој проблем е најјасно видлив во коментарите на Стојковиќ за книгите на својот помлад пријател, односно за неговата „наводно проза“, во која за најдобри ги смета местата полни со ласцивности и вулгарности, додека другите во кои „се обидува да

мудрува“ ги прескокнува затоа што го потсетуваат на „ротороманите“ (Basara 2016: 53) од српската книжевност. Кога пак ја споредува прозата на Калоперовиќ со онаа на Андриќ, Стојковиќ му вели на Калоперовиќ:

> „Кога, да речеме, рече Стојковиќ – повремено, по дијагонала – се впуштам во читање на твојата на прв поглед неандриќевска, па дури и антиандриќевска проза, малку-малку па извикнувам – види, Андриќ! – малку-малку па препознавам некоја реченица на Андриќ која лажно ти се претставила како твоја, којашто одамна сум ја прочитал кај Андриќ, но која е, сепак, нешто најдобро во твојата, да ја наречеме, проза“ (Basara 2016: 81).

Тука препознаваме коментар на интертекстуалната, односно цитатната природа на книжевноста, со тоа што неможноста да се биде оригинален тука е толкувана позитивно: она што е најдобро кај нас не е наше. Сигналите дека таа проза Стојковиќ ја сфаќа условно („да ја наречеме проза“), дека ја чита само повремено и дијагонално, и дека во неа е најдобро она што е туѓо, несомнено упатуваат на автоирониска постапка, со која авторот си поигрува со својата писателска позиција и авторитет, како и со своите уметнички способности и резултати. Така, во крајна инстанција, текстот кој доведува сè во прашање, мора да се доведе во прашање и себеси.

Слични пародиски постапки пронаоѓаме и во вториот дел на романот, „Снежана и седумте џуџиња“. Стојковиќ му раскажува на Калоперовиќ дека прочитал текст („Андриќевата маска“) од српскиот книжевен историчар и критичар Предраг Палавестра, објавен во списанието „Андриќеви тетратки“, кое го именува како „таблоид на Андриќевата задужбина“ (Basara 2016: 124). Пародирањето на текстот на Палавестра Стојковиќ го изведува во шегобиен тон, притоа трансформирајќи го своето тело и својата надворешност во онаа на Палавестра. На тој начин, се исмева институцијата на авторитетите и на нивните незаслужени позиции во општеството. Во карикатуралниот перформанс на

Стојковиќ телото е медиум на пародијата. Од овој аспект, Стојковиќ е антипод на Андриќ, кој, пак, се грози од пропадливоста на телото, од неговата непостојаност: на параноичната фигура ѝ е сопоставена гротескната фигура, на стабилноста ѝ е сопоставена флуидноста. Гротескното тело е, вели Бахтин, „тело во настанување. Тоа никогаш не е готово, завршено: секогаш настанува, се создава и, од своја страна, гради и создава друго тело“ (Bahtin 1978: 333). Гротескното тело на Стојковиќ ја осознало „тајната на невидливоста“ (Basara 2016: 125), која му овозможува да создава привиди[9].

Втор интересен момент е предвидувањето на Андриќ за распадот на Југославија и пропаста на југословенската идеја:

> „Кога само ќе помислам, рече потоа Андриќ, со каков жар во младоста ја прегрнав идејата за југословенството и кога ќе се присетам дека поради југословенската идеја исвесно време бев член на терористичката организација Млада Босна, па кога ќе погледнам на што се сроза идејата за Југословенството, ми доаѓа да се вратам во 1914 година, во башчаршијската гунгула да го пронајдам Принцип, да го однесам на ќебапи и боза кај Хаџихафизбеговиќ и отворено да му кажам – Гаврило, ако мораш да пукаш, пукај си во глава“ (Basara 2016: 131–132).

Пресметката со младешките идеали Андриќ ја изведува преку иронизација на херојскиот патос, кој ги втемелува заблудите, па и самата југословенска идеја. Претставата за Андриќ како за пророк, кој го предвидува крвавиот распад на СФРЈ и бестијалната борба за наследството, е дополнета со неговото предвидување за конфликтите, коишто ќе избијат околу неговиот национален идентитет и неговата припадност кон националните литератури. Иронискиот тон е особено истакнат во

[9] За некои други прашања поврзани со проблемот на телесноста во овој роман в. Копања, 2020.

приказната за „претседателот на т.н. југословенската влада, т.н. генерал Симовиќ“, кој добил писмено известување од Берлин за претстојниот германски напад на Југославија, но тој не го чита писмото зашто не се вклопува во неговите приватни планови (свадба на ќерката). Ова претставува уште една во низата постапки на принижување. Тука причината за една голема историска трагедија не се толкува преку интересите на големите сили и геостратешките цели и позиции во определен историски контекст, туку преку баналноста на една себична одлука. Така, трагедијата е резултат на неспособноста да се разликува должноста од желбата, јавното од приватното. Во оваа своевидна параболизација, Андриќ, така да се изразиме, не ја толкува Југославија преку Симовиќ, туку Симовиќ го толкува преку Југославија. Тој е „духовно мрзелив“ зашто живее во „царството на духовната мрзеливост и на бедата“ (Basara 2016: 133), а не обратно. Овој метод, чијашто формула се обидов да ја скицирам, претставува чворна точка на неговата аргументација.

Во однос на говорниот стил на Андриќ, особено паѓа в очи прекумерната употреба на синтагмата „нашиот народ“. Според Дентит, „еден од типичните начини на кои пародијата функционира е да се фати за одредени аспекти на еден манир или стил и да ги преувеличи до апсурден ефект. Во ова постои очигледна критичка функција, бидејќи самиот чин на пародија прво мора да вклучи идентификување на карактеристична стилска навика или манир, а потоа да ги направи комички видливи“ (Dentith, 2000: 32). Несомнено, тука станува збор за пародија на колективистичката свест. Релативно ограниченият простор во кој повеќекратно се дистрибуира синтагмата „нашиот народ“ алудира на автоматизација во јазичната употреба, без евалуаторското посредство на свеста. Рутинизираниот говор е лишен од подлабоко значење, тој е сведен на повторливи формули, кои носат поедноставена и тривијална слика за светот.

Како особено впечатлив пример за хипербола во вториот дел од романот можат да ни послужат Андриќевите размислувања за Русија. Преувеличувањата служат да ја интензивираат поларизацијата меѓу природата на Андриќевата личност („граничен случај, кој е целиот од граници, граничници,

гранични ситуации и гранични вредности“) и природата на руската официјална политика („не признава никакви граници, освен оние нацртани во Кремљ“; Basara 2016: 160). Хиперболата е главен механизам и во пародијата на културниот дискурс за руската книжевност. За Андриќ, руските романи се „оружја за масовно уништување, крстаречки проектили на менталната хемиско-биолошка војна“ и како такви треба да се читаат со „гас маска“, додека романите на Достоевски ги означува како „психопатолошки“ (Basara 2016: 160). Несомнено, ова е едно од местата во романот, каде што читателите најсилно си го поставуваат прашањето за веројатноста на ваквите претстави. Радикалноста на самото кажување повторно е во судир со претставата за Андриќ како човек на мерата, па така доаѓа до мешање на сериозноста и резервираноста, кои го почитуваат принципот на мерата и на рамнотежата, со иронијата и со бруталната директност, кои го нарушуваат тој принцип. Дисонантниот тон што го создава колизијата на двете претстави дополнително ја засилува контроверзноста на неговиот лик, во кој се истакнува неговата внатрешна амбивалентност.

Третиот дел („Југоносталгија“) започнува со враќањето на Калоперовиќ од книжевната вечер во Загреб. Дури во овој дел неговата позиција станува истакната и веќе не служи (само) како записничар на зборовите на Стојковиќ туку е носител на лична приказна. Во значајна мера, третиот дел претставува пародија на митот за српско-хрватските односи, артикулиран и во југоносталгијата и во југофобијата. За Калоперовиќ, заедничкото живеење на Србите и Хрватите е:

> „пример за живот во тесна симбиоза од која секоја страна има само штети. Србите и Хрватите се во извесна смисла масовен доктор Џекил и мистер Хајд (...) Мака за духот, тоа се Србите и Хрватите, двојајчани сијамски близнаци кои не се поднесуваат, а немаат каде, ете што се Србите и Хрватите“ (Basara 2016: 195).

Тука преку реторичка амплификација нараторот предложува релативно тривијална слика за српско-хрватските односи, кои се

трагични во својата зададеност. Поедноставеното претставување заправо е пародиски облик на националните митологии, втемелени во дихотомијата „ние – тие“, при што се „презема“ нивната логика, но не и нивната реторика.

И покрај тоа што Југославија ја смета за „концетрациски логор од отворен тип“, Калоперовиќ жали за неа: „Имаше во Југославија мноштво недостатоци, тука имаше, да зборуваме чесно, сè и сешто, но имаше и добри нешта, да ја земеме за пример репресијата“ (Basara 2016: 197). Ироniската визија на Калоперовиќ на некој начин кореспондира со онаа на Стојковиќ, па и со онаа на Андриќ. Неизбежно е читателот да ја преиспитува сериозноста на ваквите констатации, зашто и тие се двојно кодирани: тие ја легитимираат југоносталгијата (впрочем, Калоперовиќ е нејзин носител), но истовремено делуваат субверзивно. Поради тоа, пародијата се јавува како носител на „политичките контрадикции“ (Hutcheon 2002: 97) и на контроверзните теми. Хиперболата повторно е речиси доведена до самоукинување. Таа се интензивира во градењето антитетички структури, кои ги артикулираат ироничкиот и сатиричкиот етос[10], како во примерот со псевдонаучниот поглед на Стојковиќ:

> „Какви ни беа нужниците, таква ни беше и иднината, рече потоа Стојковиќ, а и таа е одамна минато, исто така рече, не можеме ние ни да мрднеме од минатото, во Србија, освен во граматиките во кои – а и во нив сè поретко – повремено се споменуваат презентот и футурот, на сила е само минатото, тоа не е фикција, тоа е научен факт што одамна се изучува по

[10] Терминот „етос“ во однос на иронијата, сатирата и пародијата го среќаваме кај Линда Хачион (в. Hutcheon 1981: 145). Во овие случаи етосот, смета Хачион, е многу повеќе патос, тоа е чувството што кодирачот сака да го пренесе до декодирачот: „Етосот е намерна реакција, субјективен впечаток кој сепак е мотивиран од објективен податок: текстот“ (Hutcheon 1981: 145). Таа разликува три етоса: ирониски (потсмешлив), сатирички (пежоративен) и пародиски (неутрален или лудички). Во теоретска (чиста) ситуација, ироничкиот и сатиричкиот етос се маркирани, а пародискиот е немаркиран.

> белосветските катедри за славистика“ (Basara 2016: 190).

Од друга страна, кај Калоперовиќ хиперболичната визија раѓа сомнеж, но тој сепак останува при неа: „А да не претерувам во претерувањето и во преувеличувањето, помислив, но од внимателност не изговорив, за веднаш потоа да помислам дека во суштина ни одблиску не претерувам онолку колку што би требало и дека не преувеличувам онолку колку што материјата бара“ (Basara 2016: 206). Преку оваа саморефлексија, всушност се проблематизира, но и се оправдува радикалноста на наративната постапка. Тоа е авторската дијалошка свест.

Во четвртиот дел, „Сестрата Агнес од Крст“, Калоперовиќ раскажува за средбата со католичката сестра Агнес за време на неговиот престој во Загреб. Калоперовиќ во првиот момент не успева да ја препознае, но кога таа му се претставува со нејзиното световно име (Власта), нарацијата добива мелодрамски тонови. Имено, станува збор за младата секретарка во Железарницата во Сисак со која Калоперовиќ, непосредно по доделувањето на наградата, станува интимен. Чесната сестра го известува српскиот писател дека е можно нејзиното дете да е и негово, но бидејќи во предвоените денови била многу промискуитетна, потрагата по таткото на нејзиниот син била и повеќе од залудна. Целокупната сцена на разговорот меѓу сестрата Агнес и Калоперовиќ претставува демистификација на митот за невиноста, односно на инфантилните сфаќања за невиноста, постапка што во сликарството ја применува и Стојковиќ сликајќи го своето ремек-дело „Снежана и седумте џуџиња“. Романот завршува со ненадејната (а истовремено предвидена) смрт на Стојковиќ. Откако Калоперовиќ ја констатира смртта на својот пријател, му ги изговора на уво претходно договорените зборови: „мртов си, мртов си, Стојковиќ, нека ти влезе во глава дека си мртов“, на што Стојковиќ („од онаа страна“) му одговара „знам, идиоту“ (Basara 2016: 273). Така, „големиот сликар кој престана да слика“ (Basara 2016: 273) си заминува без патетика од светот, како вистински итрец и циник, кој и во смртта не престанува да биде тоа што е.

Ова читање на романот „Андриќевата скала на ужасот“ укажа на примарната важност на хиперболата во градењето на пародискиот текст. Па, сепак, иако може да изгледа дека пародиските постапки се релативно податни за интерпретација, мошне често читателските одговори на нив се изразито хетерогени, од фасцинација до одбивност. Критериумите на читателската компетенција тука единствено делумно можат да ни бидат од помош. Не е невообичаено еден читател да поседува соодветни компетенции[11], кои би му овозможиле да ја разбере пародијата, но истовремено да ја отфрли, сметајќи ја за неуспешна, тривијална, непримерна или, пак, вулгарна. Од друга страна, кај одреден читател е возможно тие компетенции да не бидат најизразени, но тој да ја прифати пародијата од чисто субјективни побуди. Во таа смисла, резонирањето на декодирачот треба да корелира со сугестивниот импулс на пародијата: рецепцијата е перцепција.

Во името на оваа формула треба да се сфати и хиперболичката сатурација на текстот. Како што се покажа, хиперболизацијата е соодветно средство за постигнување на разлика, втемелена во сличност. Нејзината природа е многу блиска до онаа на пародијата и токму поради тоа има задача на семантичко рамниште да ги рефлектира процесите што го карактеризираат жанровскиот тоталитет. Од хиперболата првенствено зависи читателската реакција, односно дали читателот ќе ја прифати, отфрли или, пак, ќе остане потполно рамнодушен кон авторската интенција. Хиперболата го означува примарниот судир на читателот со текстот. Преувеличувањето, во таа смисла, го следи во стапка пародискиот етос и ја изразува ироniската позиција. Исто така, тоа ги маркира вредносните ориентации, истакнувајќи го понекогаш и нивниот судир, нивната амбиваленција. Оттука, читателскиот одговор во голема мера зависи од начинот на кој овие вредносни параметри кореспондираат со неговиот поглед на свет. Истовремено, таа

[11] За прашањето на компетенциите при читањето на пародиски текстови, в. Hutcheon 1981.

може да учествува и во неговото градење. Можеме, значи, во овој контекст, да зборуваме за двојна улога на хиперболата: потребно е таа да конгруира со еден вредносен систем, но, исто така, таа може да конструира светоглед.

Прашањето за критичката димензија на ваквите текстови несомнено произлегува од она што беше кажано досега. Првенствено, пародијата претставува критика на моделите на репрезентација во културата. Нејзината ревалоризаторска функција, сепак, не е нужно деструктивна[12]. Во овој роман на Басара, како што се виде, пародијата има сатиричен предзнак, но во тој свој дух таа, ако може така да се изразиме, тежнее да биде сериозна и покрај несериозноста. Да биде ладнокрвна во трагикомичноста. Таа сака да го спои неспоивото. „Најужасното во ужасот е во тоа што, кога малку подобро ќе размислиш, во него нема ништо ужасно“ (Basara 2016: 182), вели Стојковиќ. Ваквото антитетичко единство е највисокиот израз на таа парадоксалност.

Литература/References:

Копања, Јована М. (2020). „Ко је убио Андрића?! Гротескна представа и карневализација стварности као постмодернистичка обележја романа *Андрићева лествица ужаса* Светислава Басаре“. *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* № 10. 157–168. [Kopanja, Jovana M. (2020). „Ko je ubio Andrića?! Groteskna predstava i karnevalizacija stvarnosti kao postmodernistička obeležja romana *Andrićeva lestvica užasa* Svetislava Basare“ [“Who Killed Andrić?! Grotesque Performance and Carnivalization of Reality as Postmodernist Features in the Novel *Andrić's Scale of Horror* by Svetislav Basara”]. *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* [*The Journal for Languages and Literatures of the Faculty of Philosophy in Novi Sad*] № 10. 157–168. (In Serbian.)]

[12] Во проучувањата малкумина укажуваат на можноста пародискиот дискурс да ги врати во центарот по малку заборавените и маргинализирани имиња на културната историја, или, пак, да истакне моменти од животот и делото на познати поединци, кои останале во сенката на нивните останати остварувања. Оваа реаниматорска функција на пародијата е *par excellence* критичка, таа воспоставува афирмативен однос кон одредени топоси на традицијата. Сепак, таа често се изведува преку изразито деструктивна критика како противтежа.

Милић, Новица. (2020). *Хаосмос Басара: размишљања уз једну књижевност*. Београд: Factum. [Milić, Novica. (2020). *Haosmos Basara: razmišljanja uz jednu književnost* [*Chaosmos Basara: Reflections on a Literature*]. Beograd: Factum. (In Serbian.)]

Aquien, Michèle, & Molinié, Georges. (1996). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris: Librairie Générale Française.

Bagić, Krešimir. (2012). *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

Bahtin, Mihail. (1967). *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit.

Bahtin, Mihail. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.

Basara, Svetislav. (2016). *Andrićeva lestvica užasa: gotski roman*. Beograd: Laguna.

Dentith, Simon. (2000). *Parody*. London and New York: Routledge.

Hačion, Linda. (1996). *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Novi Sad: Svetovi.

Hutcheon, Linda. (1978). Ironie et parodie: stratégie et structure. *Poétique* № 36. 467–477.

Hutcheon, Linda. (1981). Ironie, satire, parodie. *Poétique* № 46. 140–155.

Hutcheon, Linda. (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Hutcheon, Linda. (2002). *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge.

Kalaba, Jovanka D. (2017). *Komparativna analiza parodijskih narativa u romanima* Objava broja 49 *Tomasa Pinčona i* Fama o biciklistima *Svetislava Basare* (doktorska disertacija). Beograd: Filološki fakultet.

Литературата во интеркултурен контекст

Literature in Intercultural Context

UDK: 821.163.41-1.09

ИДИОТ СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА: РАТНИ ДРУГОВИ И ТРАГОВИ РУСКЕ КУЛТУРЕ

Вељко С. Ивановић
Институт за књижевност и уметност
Београд, Република Србија
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-2057-3116

Кључне речи: авангарда, интертекстуалност, *Идиот*, витештво, метафикција

Резиме: У раду се разматра песничка збирка *Ратни другови* Станислава Винавера као дијалог са руском културом и књижевношћу, чему Први светски рат представља историјско упориште. Анализа је усредсређена на песму „Дача учитељ“, у којој руска тема добија најпотпуније поетско обликовање. Винаверова поезија у том оквиру открива интертекстуалне везе, нарочито с романескним корпусом Ф. М. Достојевског, чиме се осветљава специфичан спој прозног и поетског дискурса. Тај поступак истовремено упућује на поетичка питања блиска авангардним тенденцијама, која постају још израженија у Винаверовој стваралачкој пракси после Великог рата.

THE IDIOT OF STANISLAV VINAVER: WAR COMRADES AND MARKS OF RUSSIAN CULTURE

Veljko S. Ivanović
Institute for Literature and Art,
Belgrade, Republic of Serbia
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-2057-3116

Keywords: avant-garde, intertextuality, *The Idiot*, chivalry, metafiction

Summary: The paper examines the poetry collection *War Comrades* by Stanislav Vinaver as a dialogue with Russian culture and literature, for which the First World War represents the historical background. The analysis focuses on the poem “Dača the Teacher” in which the Russian

theme receives the most complete poetic formulation. Vinaver's poetry within this framework reveals intertextual connections, especially with the novelistic corpus of F. M. Dostoevsky, which illuminates the specific combination of prose and poetic discourse. This approach simultaneously points to poetic issues close to avant-garde tendencies, which become even more highlighted in his work after the Great War.

Дивној Дами,
у Христу уснулој професорки Тањи Поповић

Бурне књижевноисторијске промене у епохама српске књижевности готово увек су пратиле подједнако значајне, понекад и катаклизматичне друштвено-политичке преображаје. У том низу одсудних прекретница за српску културу, авангардна стремљења након Великог рата заузимају посебно место.

Авангардни ствараоци – међу којима Станислав Винавер има истакнуту улогу и као уметник и као теоретичар новог сензибилитета – радикално преиспитују вредности грађанске и шире националне традиције. Тај момент има нарочиту тежину у Винаверовом случају, будући да је као писац потекао управо из предратне грађанске културне матрице[1]. Етичке формуле засноване на нормативима пре 1914. године више нису одрживе, а нова књижевна клима отвара и другачији однос према религијском искуству. Како примећује Горана Раичевић, „религија поручује да је земаљски живот царство суза, чекаоница у којој се трпљење награђује вечним спасењем“ (Раичевић 2015: 266).

Нешто касније од узаврелих књижевних година непосредно након рата, али у тесној вези с новоуспостављеним књижевним каноном, јавља се песничка збирка Станислава Винавера *Ратни другови* (1939). Већ сами наслов наговештава да ће ова књига донети низ литераризованих биографија сабораца, с којима је

[1] О Винаверовој неприлагодљивости „старом“ књижевном систему илустративно говоре речи Драгише Витошевића које наводи Александар Петров: „Скерлићу и *Гласнику* служи на част што су 1909. открили и објавили младог Винавера, а Винаверу не мање служи на част што је *Гласник* напустио већ 1910“ (Петров 1996: 298).

песник делио заједничку судбину у редовима српске војске током ратних година. Разноликост људских судбина условљава и отежавајућу позицију самог аутора, будући да збирка настоји да представи панораму социолошке хетерогености коју је оспољио српски фактор Великог рата. Стога Винаверови поетски ликови обухватају људе различитих карактера и друштвених положаја – од студената Сорбоне до припростих сељака, од младих бораца до ветерана из претходних ратних сукоба, све до појединаца из позадине фронта.

Да ли је Винаверов тематски одабир погодовао стваралачком уобличавању садржаја који не припада искључиво национално-историјској проблематици? Другим речима, може ли положај човека у Првом светском рату као збиљски материјал књижевног обликовања бити адекватан у односу на поетику и технику које превазилазе традиционалне оквире? Напослетку, питање религијског превредновања постаје још сложеније ако се сагледа унутар скупа чинилаца који образују нови естетички критеријум.

На ове недоумице могуће је понудити одговор управо кроз *Ратне другове*. Песма „Дача учитељ“ показује имплицитне знакове измењеног сензибилитета и поетике, али истовремено нуди другачији став према оним облицима духовности према којима је авангарда често заузимала радикално одбојан, па и агресиван став. Винавер, у контексту једног од бројних авангардних противречја, гради интертекстуалну мрежу која покреће дијалог с „традиционалним“ писцима, чиме оцртава трајни уметничко-религијски проблем везан за живот једног војника и учитеља из села Вреоца. Управо тај додир авангардне проблематике и традиционалне теме постаје својеврсни сажетак Винаверове поезије, коју је Милосав Тешић означио као „један од најблагороднијих песничких напора у српској поезији двадесетог века“ (Тешић 2016: 111).

* * *

Уметничка интенција Станислава Винавера у књизи *Ратни другови* везана је за битне и одређујуће преокрете које доноси нова литерарна струја. Природно, измењени уметнички контекст изазива измену самих чинилаца који формирају интертекстуалну

мрежу дела. Једна од уочљивијих промена те врсте тиче се прозаизације поезије, појаве чији се интензитет у паралелизму поетизације прозе запажа и пре рата (Јовић 2015: 258). Тежња да се прозни израз учини не само могућим него и уметнички ефектним кроз форму стиха утиче, свакако, на ослобађање стиховног облика метричких стега.

Винавер са *Ратним друговима* одлази корак даље у томе поступку. Љубомир Симовић напомиње како су *Ратни другови* потпуно измењени у односу на дотад познату Винаверову песничку поетику, те да се у збирци из 1939. године у виду „невероватне и необјашњиве промене“, јављају другачије „схватање поезије, и садржај, и песничке структуре и форме, и лексика, и реченица, и мелодија“ (Симовић 2008: 279). Слична су и запажања Миодрага Павловића, који сматра да Винавер *Ратним друговима* „покушава да се отресе преобилног римовања и музикалности“, те да „намерно тражи наративни, прозаични језик, одриче се филозофије, у корист реалистичке конкретности, одриче се хумора и сатире, остварује сентименталност и носталгију“ (Павловић 1981: 462). Удаљавање од класичног поетског облика, дакле, доводи до дестабилизације „винаверовски“ схваћене класичне лирске кохеренције, и готово свих других чинилаца који би одређивали ритмички склоп.

Одлука песника да *Ратне другове* ослободи нарочито строгих песничких форми може деловати помало изненађујуће, нарочито ако се има у виду пажња коју је Винавер посвећивао метричком експерименту, „метаметричкој сугестији“ стиха, као и мелодијским и прозодијским усаглашавањима. Међутим, чини се да овај поступак, иако различит од дотадашњих поетских и прозних остварења, не поставља пред читаоца суштинску загонетку. Разјашњење песникове намере као да се крије већ у самом називу збирке, који призива епски регистар, односно уметничко имагинирање ратног искуства кроз првенствено лирски израз. Из тога разлога није необично што Јован Делић песме из *Ратних другова* одређује као „тип авангардне баладе“ (Делић 2015: 153). Будући да се Винавер определио за песнички, а не прозни оквир књиге, појава епизације лирског исказа јављала

се као нужна последица његове формално-садржинске концепције[2].

Поступак прозаизације могао би имати и друге, нарочито занимљиве књижевне узроке. Они не произлазе искључиво из интенције коју диктира епски и поетички амбијент Првог светског рата, већ и из самог *садржаја* који Винавер везује за своје ликове. Раније је указано да поједини „ратни другови" јесу универзитетски полазници; отуд не изненађује што се уз Гавру Остојића („Гире са Сорбоне") везују „Диркајм", „Леви-Брил", „интегрални рачун" и „санскрит" (Винавер 2015а: 221–223), или пак „историјски смер" и „морална садржина" засновани на познавању „научених истина" из „књига" за Данила у истоименој песми (Винавер 2015а: 230–231). С друге стране, „ђак поднаредник Рака Пиштољ" у „Потпоручнику Лазару Дилберовићу" држи пред борбу говоре „као Јулије Цезар" „или неки војсковођа из Тукидида", а саборцима прича и „О огромним кућама у Њујорку / О древноме Риму / И о једнооком Ханибалу, / И о Југурти, / Старом презирачу" (Винавер 2015а: 240–241).

У тесној вези са читањем значајних дела светске литературе налази се и писање, о којем такође воде рачуна Винаверови поетски јунаци. Оно се доводи у додир са хроничарском свешћу, као у случају чика Грујице Дабића (истоимена песма), који

[2] Уз нешто смелију претпоставку, можда би се могло рећи како је овај вид поступања заправо резултат ауторове замисли да у модерну књижевност поврати искуство епске народне песме. Већ сâм пример „Даче учитеља" носи извесна поклапања са темом хибриса, „кад главни јунак прелази границе које су му дате и одобрене од божанства, *кад насилује морални ред ствари*, кад руши и крши меру која је основни закон човечанства" (Винавер 1975: 249; курзив наш). Управо је садржај хибриса сугестивно везан и за текст из којег потиче овај навод – реч је о „Трагичном надахнућу Филипа Вишњића". Међутим, евентуални повратак народној епици могао би имати и своју негативну страну. Јер, форма јуначке песме десетерачким утицајем на српску културу одражава, као што је познато, изразито негативан, „трохејски" рефлекс у Винаверовим схватањима. Протежност ове појаве и у модерном времену Великог рата могла би значити и песникову песимистичку визију наше литературе која не може да се ослободи ритма и садржаја народне епске песме.

бележи важне догађаје и промене у пуку (Винавер 2015а: 245–248)[3]. Писање као вид историозофског промишљања уочљиво је и у песми „Стари војсковођа“ (Винавер 2015а: 208–213). Бележење, као обавеза према себи и заједници, у времену страдања, представља се као чин који носи позитиван стваралачки импулс. Уз то, Винавер не идеализује утицај лектире: у „Ранисаву Буби“ (Винавер 2015а: 164–166) стид због „непросвећености“ и немогућности самосталног читања изазива маничну тежњу за образовањем, која кулминира сценом у којој јунак умире с књигом Жана Лафонтена, „сричући басну о Попцу и Мраву“ (Винавер 2015а: 166).

Читање и писање, као делатности које сведоче да духовни живот не ишчезава ни у условима ратног пустошења, представљају важан садржински чинилац збирке. У том контексту, читање *Ратних другова* нужно је довести у везу с овим аспектом хуманистичке културе. Управо наведени елемент може указати на додатни разлог прозаизације лирског израза. Насупрот тежњи ка испитивању песничке форме, унутар поетске представе јавља се књига као синоним за бележење, односно причу. Није без значаја ни чињеница да су наведена штива у Винаверовим песмама превасходно из прозног, односно непесничког корпуса. Отуд се један од разлога песникове прозне трансформације може тражити и у овом занимљиво осмишљеном присуству прозе као пратиоца његових поетских јунака.

С тим у вези чини се да је највидљивији утицај прозног дискурса оспољен у песми „Дача учитељ“. Структура прозног утицаја у овој песми уједно покреће и разгранату

[3] Одбивши „неког француског књижевника“ који је био заинтересован за материјал његове хронике, лик чика Грујице као да гравитира поменутој фолклорној поетичкој равни: „Када се свршио рат / Он је куповао ратне албуме / И сваку свешчицу народних песама / И сваку књигу о рату. / Он је посветио оно што му је остало од живота / Што му је поклонио Бог / Довођењу у ред огромнога тефтера / У коме има свега и свачега“ (Винавер 2015а: 247). Да ли се у несређености бележака и њиховом „довођењу у ред“ могу чути сасвим дискретни одзвуци ратног дневника („о Чарнојевићу“) Милоша Црњанског?

интертекстуалну мрежу. Управо захваљујући поетичком дијалогу с делима друге националне (руске) књижевности, Винавер је могао да у лик свог учитеља из села Вреоца унесе мисаоно-осећајни механизам који у дубинским слојевима дијалога досеже и до граница метафикционалности.

Представа о Дачи учитељу не превазилази портретне и карактерне „медаљоне“ из поворке „ратних другова“, на које нас је песник упутио. Готово да се из песме у песму може пратити Винаверов приказ „обичног“ српског човека из времена прве и друге деценије 20. века. У појединим аспектима, отисак друштвених прилика Србије препознаје се као наслеђе обреновићевске епохе, обележене корумпираношћу и инертношћу државног апарата, чији ће се одјеци задржати и у каснијем, модерном времену. Лик Даче управо рефлектује тај друштвено-историјски континуитет:

„У селу Вреоцу, Дача учитељ
Дебео, нешто подбуо од вина и седења,
Са маленим оштрим очицама,
Са танким високим гласом
Бавио се страсно политиком,
Малом и најмањом,
Ситном и најситнијом.

И свак је морао помислити
Да припада ономе познатоме реду људи
Без кога се не да ни замислити наша земља
Којима је партија главни покретач мисли
И који и у сну бунцају о партији“
(Винавер 2015а: 170)

Премда за карактер свог „хероја“ још увек не везује експлицитне књижевне моделе, односно уочљиве интертекстуалне сигнале, песма већ у уводним строфама успоставља кључне смисаоне координате. Лик представљен као „просечан“ човек, огрезао у малограђанским и политичким

махинацијама, тешко може упутити на претпоставку о вишем интелектуалном или аксиолошком хоризонту. Управо на подлози те хуманистичке ограничености успоставља се необичан антитетички образац:

„Уистини Дача учитељ
Имао је тајно и велико занимање,
Једино право занимање живота
О коме нико није имао појма.

Научивши самоучким начином
Кријући то од свакога
Руски језик,
Бавио се читањем руске литературе.
Достојевског, Толстоја, Тургењева,
Знао је у прсте
Све је читао по неколико пута
Жедно и гладно и чежњиво.
Због Наташе Ростовцеве
И Настасје Филиповне
Он се никада није женио“
(Винавер 2015а:170–171)

Већ овај други сегмент песме уводи проблематичан однос између узвишених књижевних идеала и противречне стварности живота – раскорак који ће се показати као једна од главних константи Винаверовог поетског поступка. Прихватање фикционалних ликова као стварних, као и усклађивање сопственог живота са светом књиге, отвара тему ентузијастичког читаоца. Према Умберту Еку, читалац који приступа тексту у знаку снажне идентификације и уживљавања, склон је да књижевни свет доживи као сопствени:

„На први поглед наивног читаоца намами познати процес приповедања; он обуставља своје неверице и пита се о могућем току догађаја. Он ставља у

> заграде свако екстензивно поређење и улази у свет *Драме* [дело које Еко узима као пример] као да је то његов лични свет“ (Eco 1979: 208).
>
> „Подаци енциклопедије читаоца лако се уливају у процес актуализације садржаја. Свет Раула и Маргерите [ликови узетог дела] изгледа као свет читаоца“ (Eco 1979: 208)[4].

Овај модел разумевања повезан је с тзв. „теоријом урањања“ (уп. Бојанић Ћирковић 2017: 187), која књижевно дело тумачи као специфичан облик сугестије усмерене ка читаочевом искуству. Сродно томе, концепт „наративне емпатије“ Сузан Кин указује на тип читалачке идентификације који подразумева дубоко уживљавање у свет текста (Бојанић Ћирковић 2017: 192). Према овој теорији, „емпатијски“ читаоци – попут Даче учитеља – поседују изоштрену способност разумевања радње и њене каузалности, што им омогућава и прецизније сагледавање њеног значења (Бојанић Ћирковић 2017: 192).

У том теоријском оквиру јавља се интерпретативна дилема: како разумети појаву да човек обележен паланачким навикама и политичким ситничарењем испољава духовни елан који га води чак и до порицања брачног живота услед читалачке везаности за књижевне јунакиње Толстоја и Достојевског? Лирска „мотивација“ Даче учитеља у овом и другим сегментима песме може се довести у везу с одређењем „лепе и племените бизарности“, особине коју, везујући је за *Ратне другове*, истиче Драган Хамовић (в. Хамовић 2015: 212).

Разматрању Дачине племенитости, која настаје на неплеменитим духовним основама, вратићемо се нешто касније. За

[4] Енглески превод: “At a first glance the naive reader is lured by the familiar process of narrativity; he suspends his disbeliefs and wonders about the possible course of events. He brackets any extensional comparison and enters the world of *Drame* [дело које Еко узима као пример, прим. аут.] as is it were his own world” (Eco 1979: 208). “The data of the reader’s encyclopedia flow easily into the process of actualization of the content. The world of Raoul and Marguerite [ликови узетог дела, прим. аут.] looks like the world of the reader” (Eco 1979: 208).

сада је важно указати на претпоставку да се управо на овом „мотивацијском“ раскораку Винаверовог јунака успоставља идеја метафикционалности.

Чини се, притом, нарочито значајним уочити почетак формирања интертекстуалне мреже у наведеном, метафикционалном сегменту песме. Она се јасно концентрише око руског културног и националног елемента, што је случај и у другим деловима збирке. Винавер у *Ратним друговима* пева и о болесном Крци, који се сећа руског генерала и његове бриге о српским војницима, док као болесник пева „само руску химну, / Лагано, убедљиво, отегнуто / Као неку старинску севдалинку / Која је одувек наша, / И коју само нисмо до сада умели / Певати као што треба“ (Винавер 2015а: 199–200).

Међутим, у песми „Дача учитељ“ помињање руских писаца усмерава се превасходно ка књижевноуметничком слоју. Већ сама имена књижевних јунакиња – Наталије Иљиничне Ростове и Настасје Филиповне Барашкове – упућују на романе *Рат и мир* Толстоја, односно, на *Идиота* Достојевског. Обраћање управо женским ликовима има и функцију суптилног означавања „нежнијег“ читалачког сензибилитета Даче учитеља. До самог краја песме женски ликови руске књижевности остају, уз изузетак кнеза Мишкина (као фигуре сродне овом типу осећајности) једини кореспонденти његове имагинарне, а унутрашње доживљене као стварне, преписке:

„А Вјерочки, Аглаји, Настасји
У европскоме рату
Писао је чак и писма
Са мекоћом Тургењева
И прочитавао их са ганућем“
(Винавер 2015а:171)

Угледање на читалачке узоре („мекоћа Тургењева“[5]), одражено на стилском плану писама, већ само по себи указује на важан елемент књижевне културе у Дачиној лектири. Тургењев је, наиме, „као ретко који писац имао слух за тихе, узбуђене невине девојачке уздахе, да види дрхтаје њихових узнемирених, нетакнутих груди, да запази овлажени поглед заљубљене девојке“ (Вулетић 2014: 64). Јуриј Лотман ће, такође у вези с уметничком и културолошком глорификацијом руске жене, истаћи:

> „Друга половина XVIII и прва половина XIX века [...] доделила је жени посебно место у руској култури, и то је било повезано с тим што је женски карактер тих година, као никада пре, формирала књижевност. Управо тада је настала представа о жени као најосетљивијем изразу епохе – становиште, које је касније усвојио И. С. Тургењев и које је постало карактеристична црта руске књижевности XIX века“ (Lotman 2017: 73).

Лиризам писца *Ловчевих записа* у обликовању женских ликова привукао је пажњу и Милоша Црњанског, који је истицао *Руђина* као значајан узор, а Ирину Павловну Осињину, из Тургењевљевог *Дима*, сматрао једним од најупечатљивијих ликова светске књижевности[6].

Избор ликова којима Дача упућује своја лирска писма (уз могуће референце на Русоа и романтичну атмосферу епистоларне књижевности) од кључне је важности за Винаверов интертекстуални дискурс. Истовремено, Дачина преписка

---

[5] Лиризам писца *Ловчевих записа* посредован је нарочитим стилским средствима (в. Зерчанинов – Рајхин – Стражев 1947: 293–298), чијом употребом Винавер подразумева Тургењевљев лирски ефекат.

[6] „Тургењев је за мене, међутим, највећи уметник писања романа. Веома сам волео *Ловчеве записе.* Његовог *Руђина* читао сам и читам увек, поново. *Дим* сматрам за један од оних мајсторски компонованих романа, а незабораван по опису људи и утицаја које идеје на људе остављају. Како је он само дао Ирену, жену која се мења. То још нигде нисам срео“ (Crnjanski 1992: 274).

конкретизује и један историјски тренутак руске културе, имајући у виду да је процес еманципације руске жене „почео од књижевности“, односно, „да је Петрова епоха увукла жену у свет књижевности“ (Lotman 2017: 59).

Имагинирани лик официра који у Првом светском рату носи, са својим стварима, и „пун сандук руских књига“ (Винавер 2015а: 171) подразумева добро познавање ликова којима ће писмо упућивати, али и – што је можда још важније за интертекстуалне утицаје – познавање самих имагинарних (књишких) садржаја којима се баве јунакиње руске литературе.

Први стих наведене строфе – „А Вјерочки, Аглаји, Настасји“ – чини се непосредно призива дело у којем су присутне све три јунакиње. По свему судећи, реч је о *Идиоту* Достојевског, то јест о Вери Лебедевој, Аглаји Јепанчиној и Настасји Филиповној. Ова повезаност, додуше, може бити доведена у питање будући да име Вера носи и Наташина сестра у *Рату и миру*, као и јунакиња Љермонтовљевог *Јунака нашег доба*[7]. Ипак, управо „читалачки“ фактор упућује на закључак да је у питању Вера Лебедева: сва три лика која Винавер доводи у везу с Дачиним писмима обележена су наглашеним интересовањем за читање, што их чини међусобно сродним.

Вера Лебедева, на пример, уз оца слуша псеудоегзегетска тумачења *Откровења Јованова*, што с посебним интересовањем прати и Настасја Филиповна (Dostojevski 1977a: 250). Иако није међу најистакнутијим ликовима романа, Вера учествује у разговорима[8] који откривају њене интелектуалне склоности.

[7] Поетички оквир који подразумева присуство књиге, као да притом прати и Веру Љермонтова, за којом Печорин долази у Кисловодск: „Овдашњи становници тврде да ваздух у Кисловодску ствара расположење за љубав, *да се овде дешавају расплети свих љубавних романа који су се било кад започели у подножју Машука* (Ljermontov 1963: 115; курзив наш). Сем тога, Печорин наводи и мишљење доктора Вернера који је женско понашање довео у везу са зачараном шумом у Тасовом *Ослобођеном Јерусалиму* (Ljermontov 1963: 117).

[8] Тако, на пример, Достојевски говори о њеном присуству на свечаности поводом кнежевог рођендана: „Али она је и пре кнежевог доласка – чим би

Насупрот томе, Настасја Филиповна добија далеко значајнији простор у самом роману, а њена читалачка култура јасно је профилисана: њено време у Петрограду протиче у интензивном читању (Dostojevski 1977a: 59). Управо та култура условљава и њене ироничне и критичке реакције – попут примедбе да је кнежева просидба исувише „из романа“ (Dostojevski 1977a: 205). Своју еманципованост она супротставља грубости Рогожина, било алузијама на књижевне текстове, било подстицањем саговорника на читање историјских дела[9].

Међутим, Винаверов избор јунакиња из *Идиота* не исцрпљује се у осликавању Дачине сензибилности. Једна од кључних идеја песме „Дача учитељ“ остварује се управо кроз интертекстуалну везу с трећом фигуром – Аглајом Јепанчином. Да би се та веза у потпуности разумела, потребно је најпре сагледати садржај Дачиних писама:

„Писао им како сиротињски ратујемо
У сламним шеширима и гаћама
Са мало артиљерије.
Снабдевање нам је посве оскудно
Већ смо исцрпени од два ранија рата,
И како смо простосрдачни
И мали, али честити.

Јављао им да цела наша дивизија има
Подарене руске пушке

макар на часак могла да остави посао – излазила на терасу *и врло пажљиво слушала ватрену дебату о најапстрактнијим и за њу најчуднијим стварима*, која се међу поднапитим гостима непрекидно водила“ (Dostojevski 1977b: 62; курзив наш).

[9] „(А она ми сама једном у Москви рече: ’Ти би требало да се колико-толико образујеш, макар *Руску историју* Соловјева да прочиташ, јер, ето, ништа не знаш.’) ’То је паметно’, рече, ’тако и ради, прочитај је. Ја ћу ти списак начинити какве књиге пре свега да читаш; хоћеш ли?’“ (Dostojevski 1977a: 267).

Са дугачким бајонетима, као режањ,
Што нас некако још више зближава,
И стално опомиње на Русију“
(Винавер 2015а: 171–172)

Ове вести с фронта задржавају извесну књишку интонацију: стварност рата лиризована је у духу хуманизма и словенског заједништва, при чему Русија функционише као идеализовани културни и духовни ослонац. У том смислу овај сегмент песме делимично измиче интертекстуалној мрежи јер се односи на конкретне историјске околности; ипак, и он је подложан литерарном преобликовању. Винаверов Дача учитељ, угледајући се на своје читалачке узоре, развија један од карактеристичних модела руске културе – преображај историјске стварности у знак трансцендентног значења (спаситељски лик Русије).

Питање односа овог модела према лику Аглаје може се разјаснити унутар имагинарног простора књиге. Најмлађа од сестара Јепанчиних није изузетак у погледу читалачке образованости; напротив, за њих се „са ужасавањем причало да су много књига прочитале“ (Dostojevski 1977a: 25). Међу тим књигама издваја се Сервантесов *Дон Кихот*, у који Аглаја сакрива кнежево писмо[10]. Овај поступак сугерише њено разумевање кнеза Мишкина као фигуре „тужног витеза“: током разговора о витезу од Манче, Аглаја узвикује да „ништа лепше не може бити од ’сиромашног витеза’“ (Dostojevski 1977a: 306–307). Она је, заправо, први[11] лик који у кнезу препознаје витешки модел племенитости и оданости (о витешким мотивима *Идиота* в. Вранеш 2012: 105–121).

[10] „Сутрадан опет извади писмо и метну га у једну подебљу књигу повезану у чврсте корице (она је увек тако поступала са својим хартијама да би после лакше могла наћи кад јој која затреба). И тек после недељу дана паде јој поглед на наслов те књиге. То је био *Дон Кихот од Манче*, Аглаја се ту *страшно засмеја*, *не зна се зашто* (Dostojevski 1977a: 235–236; курзив наш).

[11] Уколико бисмо овде изузели ироничну примедбу Фердишченка на рођендану Настасје Филиповне: „А кнез ће почети тиме што ће нам отпевати модерну романсу“ (Dostojevski 1977a: 174).

Тај модел додатно се актуализује кроз Пушкинову песму о „сиромашном витезу“. Пушкинов витез након визије „дивне Даме“, одлази у крсташки рат. У овом случају долази до удвостручене имагинарне перспективе: лик Достојевског тумачи лик Пушкина. Винавер, уводећи Дачу учитеља, додаје и трећи ниво – српског официра који чита руске романе. Аглајина песма гласи:

„Место шала бројанице
На врат стави витез млад,
Челик-мрежом покри лице
Нит’ је пред ким диже кад.

Пун љубави чисте, жара,
Омађијан оним сном,
Крвљу својом он нашара
A. M. D[12]. На штиту свом.

Кад по кршеној Палестини
Докле борбе пламти час
Призиваху паладини
Име дама у сав глас,

’*Lumen coeli*, *sancta Rosa*’[13]
Он клицаше – претњом том
Сатираше – смртна гроза! –
Муслимане као гром“
(Dostojevski 1977a: 312–313)

У овом тројном интертекстуалном оквиру витешки мотив добија ново значење. Винавер не преузима дословно образац

[12] Лат. *Ave*, *mater Dei!*
[13] Лат. „Небеска светлост, света Ружо!“

„дивне Даме“ као покретача јунаковог деловања; уместо тога, задржава се матрица женског принципа. Док Пушкинов витез призива Богородицу – у рату – и то Богородицу као симбол сакралне женствености, Дача учитељ упућује писма јунакињама Достојевског – такође у рату – чиме се унутар поетске структуре успоставља паралела. На једној страни су, дакле, кнез Мишкин и витез Пушкинове песме, а на другој поетски лик Винаверовог јунака из села Вреоца.

Управо захваљујући овој паралели – Богородица / јунакиње *Идиота* – могуће је говорити о Винаверовом принципу сакрализације (не)постојећих жена, што се уклапа у образац преображаја Русије у „Царство Божје на земљи“. Пишући, Дача себе пројектује у витеза који из самог средишта борби не узвикује небеске похвале, али зато, с „мекоћом Тургењева“, призива Госпе своје читалачке фантазмагорије.

Винаверово укључивање витешке тематике у мотивски систем потврђује запажање да „епоха модернизма“ оличава „трећи повратак средњовековног витешког идеала на књижевноисторијску и светскоисторијску позорницу“ (Вранеш 2022: 27), те да су „у традицији западноевропског витештва модернисти препознали идеал племенитог живота, који је за њих једини био вредан живљења“ (Вранеш 2022: 46).

Песнички поступак на овом месту доводи до крајњих граница структуру донкихотског духа: човек који ликове Достојевског доживљава као стварне, до мере по којој се истим ликовима могу упутити писма, већ је на почетку песме означен („само“) као учитељ из села Вреоца. Управо кроз ту витешку пројекцију он постаје носилац извесног „духовног сепаратизма“, што потврђују наредне строфе, као наставак историје писама:

„У једном писму
Објашњавао им став Фиће учитеља
Свога старога друга
Опет из неког шумадијског села.

Фића је сматрао

И сад, као некад у учитељској школи
Да нас прожима десетерац,
Да се ми бијемо
За народну песму
Да припадамо потпуно народној песми
Да сваки наш покрет проистиче из ње
И да уопште нисмо своји.

Дача је писао Аглаји Николајевној
Да је то за њега само делимично тачно,
Да он још увек највише припада
Великој Русији Тургењева, Достојевског
И човечанству
И да су и ови наши кротки и храбри војници
Мада то не знају
У основи на истоме путу“
(Винавер 2015а: 172)

Овај сегмент песме представља главно мотивацијско извориште витешке проблематике, утолико пре што је непосредно упућен Аглаји, јунакињи која прва препознаје витешки култ у карактеру Лава Мишкина. Међутим, прималац писма – „Аглаја Николајевна“ – не одговара пуном имену Достојевскове јунакиње (Аглаја Ивановна Јепанчина). Чиме је мотивисана ова разлика у патронимима? Да ли је, можда, у питању „друга“ Аглаја?

Руска књижевност познаје више ликова с овим именом[14]. Међу њима се издваја јунакиња истог имена и патронима у

[14] Пушкинова неименована песма, чији први стих гласи „Један је имао моју Аглају“ (Puškin 1979: 77); Чехов такође има (негативну) јунакињу овог имена, староверку и хлистовку (уп. Čehov 1990: 210–238). Међутим, Аглаја у истоименој причи Ивана Буњина из 1916. године показује извесне паралеле са Винаверовом песмом. Аглаја, по надимку Ана, следећи *читања житија*

роману *Историја једног путовања* Гајта Газданова (1929), представљена као једна од љубавница главног јунака Владимира Николајевича Рогачова[15]. Ипак, ни „та“ Аглаја Николајевна, нити други ликови истог имена, семантички се не уклапају у интертекстуалну структуру „Даче учитеља“, нарочито у односу на остале јунакиње које Винавер издваја. Стога је највероватније да песник Аглају омашком именује као „Николајевну“ уместо „Ивановну“.

Међутим, споменути Дачин „духовни сепаратизам“ не произлази из односа према руској књижевности, већ из суочавања с представницима сопственог национално-културног круга, чији је метонимијски представник учитељ Фиђа. Раније је указано да Винаверова епизација песама у *Ратним друговима* може бити покушај поетичког призива епског народног мишљења и певања. У том смислу, помени народног фолклора заиста представљају историјску меру којом се збирка надовезује на херојско искуство наше народне епике, тим пре што је фолклорно-паганski начин мишљења био жив у колективном духу све до пред Велики рат и током њега.

Ипак, за разлику од других песама у збирци, лик Фиђе учитеља – репрезентанта народног менталитета – није изразито позитивно вреднован у аксиолошком смислу. Призив „народне песме“ свакако функционише као реминисценција на циклусе јуначке епике који вековима чувају слободарски дух, те би се, из

светаца своје сестре Катарине, одлази у манастир и умире под строгим законима испосништва (уп. Буњин 2010: 229–237).

[15] Роман Газданова на једном месту изненађујуће подсећа на Дачину идеју писања непостојећим женама. У једном разговору Александар Александрович говори свом пријатељу Владимиру Рогачеву: „Ми жени стотинама година сугеришемо све оне фантазије, по којима нас води наше надахнуће; ми је стварамо хиљаду пута, и она нас само прати у нашем лирском путовању. Али она уопште не постоји, ми смо је измислили. Ради чега – не знам; мислим да одговор на то питање лежи пре у физиолошкој, или, ако хоћете, онтолошкој, сфери; објашњење је у еволуцији културних форми, у сваком случају то није божанство које постоји појединачно, то чак није готово ни индивидуалност“ (Gazdanov 2000: 90).

историозофске перспективе, могло рећи да Фићин став не може бити негативно оцењен. Оно што заступа Фића учитељ управо и сажима основне вредности српске националне културе, њену етичку меру и херојско схватање живота.

Међутим, Винавер једним суптилним стилистичким поступком доводи у питање чисто *естетску* вредност борбе и страдања у народној епици. Понављање Фићиних ставова на семантичком плану песме доследно призива дух битке, истрајности и епске привржености. Одмах потом, увођењем стиха: „Дача је писао Аглаји Николајевној", долази до наглог прекида тог тоналитета: један једини антропоним – Аглаја Николајевна – својом лирском еуфонијом и значењским набојем дестабилизује успостављени епски регистар.

Управо у томе преокрету открива се аутентични простор Дачине духовности, који стоји насупрот вековној епизацији српске културе[16]. Тај сегмент песме, по свом моделу културно-аристократски, у извесној мери кореспондира и са Винаверовим везивањем аристократизма за друге јунаке *Ратних другова:* тако Драгош из Липолиста раније ратове (балканске) оцењује као „теже *и лепше* (Винавер 2015: 155; курзив наш), док је посебан случај капетан Лајоша Ђула, „из старе грофовске породице"[17].

[16] Споменули смо одређене паралеле које постоје између Винаверових ликова „Даче учитеља" и ликова руске књижевности истакнутих у одабиру Милоша Црњанског. Слично преклапање сензибилитета као да се очитава и поводом сукоба *национално* епског са *страним* лирским елементом. Чини се како „Посланица из Париза" Црњанског у том смислу може бити пример наспраман неутрализацији епског патоса лирском емоционалношћу: „Затрешћу вишње изнемоглом руком, / на градове ваше беле, / да уђуткам једном дречеће гајде / и пијанке невеселе // Осетићете да и вама иде сан / и стојати под небом сузно голи; / и лећи ћете и ви у траву звездану / где ништа више не боли" (Црњански 1993: 83–84).

[17] У песми „Кондотијер", посвећеној мађарском официру који је пребегао на српску страну, Винавер пева из перспективе свог јунака: „Рат припада сад сваком друштвеном слоју / Профанисао се до краја! / О њему сви мисле / И имају свој став према њему. // А некада – рат је био занат. / И прави дубоки увиђај / У његову тамну и дубоку суштину / Имала је породица Ђул, и

„Аглаја Николајевна“ као прималац писма не може, ипак, у потпуности неутрализовати Дачину везаност за подручје родног и националног. Отуд и напомена да су Фићини ставови за Дачу „само делимично тачни“. С друге стране, духовно рађање под окриљем руског елемента, као синонима светости, повратно делује на матерњи елемент. „Наши кротки и храбри војници“ немају свест о својој припадности „свечовечанству“ (Велимировић 2014: 565) кроз пут Русије, али у својим редовима имају појединца који може да схвати и писањем артикулише праву природу њихове борбе.

Занимљив је, притом, један имплицитни идејни преокрет код Станислава Винавера. Свечовечанство, као вид руског месијанизма, не би требало разумети као пут ратног покоравања, већ као духовни препород који полази са словенског Истока. Дача, међутим, обликован епским менталитетом сопственог тла, наставак тог месијанског пројекта замишља управо кроз рат, у којем српска војска учествује као савезник Русије. У том смислу његов лик задобија извесне црте наивности, које подсећају на последњег адресата његових писама. Томе су и посвећене завршне строфе „Даче учитеља“:

„...Када је погинуо Дача
Неко је случајно разгледао његове ствари
Нашао сандук са руским књигама
И много бележака о борбама
И много писама никад непослатих,
Пажљиво преписиваних.
И последње писмо
Звезданоме кнезу Мишкину
Из Достојевског.

Естерхази / И кнез Де Линь / И војвода Роан / И тако неколико породица у свету“ (Винавер 2015: 175–176).

У коме Дача учитељ из Вреоца
Уверава кнеза Мишкина
Да није напустио ниједну реч његове поруке,
Да мора доћи велика душевна свест међу људе
И да су и код нас душе све зрелије
Као никад раније
За огромни сан руске књижевности
За велики завет који се само наслућује
И који се не да изразити речима...“
(Винавер 2015: 172–173)

Завршни стихови „Даче учитеља“ садрже и дискретно назначену поенту о имагинарној моћи читаве песме. Један од најважнијих исказа Винаверовог поетског поступка може се препознати у напомени о спољашњости Дачиних писама. Она су „пажљиво преписивана“, што упућује на посебну бригу о рукопису и форми. Углађени рукопис маркер је аристократске духовности, па није случајно што Достојевски ову особину везује за кнеза Мишкина, који у дому Јепанчиних показује умеће краснописа и имитације потписа игумана Пафнутија (Dostojevski 1977a: 43–45, 69–70). Дачино настојање око преписивања може се, стога, и у овом детаљу разумети као знак донкихотског поистовећивања с литерарним узором[18].

[18] Писмо кнезу Мишкину могло би се узети и као Дачин интелектуални досег у продору ка духовности. Овај момент нарочито је интензивиран мотивом смрти за који је непосредно дат као кулминација једног живота. Љубомир Симовић пише поводом изненадних откровења Винаверовим „ратним друговима“ у кризном времену: „Човеку се отварају тајни извори и тајна знања, пренатална сећања, древни и непознати језици, помоћу којих он општи не са људима, него са животињама, биљкама и незнаним и нечистим силама. Сви Винаверови јунаци, па макар били и необразовани и неписмени, прожети су и просветљени тајним знањима и откровењима и бар у пресудним тренуцима свога живота, или у тренутку смрти, обдарени необичним способностима“ (Симовић 2008: 285).

Још важнија од овог литерарног детаља јесте напомена која се тиче исказа да „писма“ никада нису остала „*непослата*“. На равни спољашњег, рационалног читања, то би значило да су Дачина писма заиста морала бити адресирана, као и сва друга војничка писма с фронта. Ипак, поставља се питање како је уопште могуће адресирање ратне поште ако примаоци нису стварни људи. Другим речима, у рукама се појављује пошта која је већ била отпремљена.

Чини се да овај Винаверов песнички наговештај сенчи Дачин трагички хибрис – веру у непостојеће ликове, која на стварносном плану може упућивати и на симптоме психичке нестабилности. Раније је указано да тип духовности и лиризма Винаверовог јунака представља један од највиших аксиолошких домета. Међутим, поставља се питање да ли је с том духовном висином нужно повезан и донкихотизам који сеже до границе нарушеног душевног здравља, то јест – *идиотства*. Снага духовног живота, дакле, праћена је назнакама психичког пада. На овај начин Винавер „припрема“ појаву посмртног писма упућеног лику који се, осим витешког комплекса, тако још непосредније повезује са Дачом учитељем. Директном призиву Мишкиновог лика претходи пак још један поступак укорењен у „сепаратизму“, односно у индивидуализацији јунака: употребом антропонима „Аглаја Николајевна“ неутралише се епски регистар песме. У завршној строфи, међутим, на делу је обрнут процес – лирско-аристократски комплекс снижава се профанизацијом. О последњем писму стоји:

„У коме Дача учитељ из Вреоца
Уверава кнеза Мишкина“
(Винавер 2015: 172)

Издвајање ова два стиха открива Винаверов поступак који, на семантичком и звучном плану, досеже до границе травестије. Пежоративни призвук „Вреоца“ значењски потискује узвишени

лиризам Мишкиновог имена[19]. Но, остаје питање: О каквој кнежевој „поруци“ је реч?

Најпре ваља указати да се кнежев лик инкорпорира у „Дачу учитеља“ у складу с већ утврђеним корпусом читања. Попут Вере, Настасје Филиповне и Аглаје, и кнез је, током боравка у Швајцарској, „много руских књига прочитао“ (Dostojevski 1977a: 38), међу којима и оне атеистички надахнуте (Dostojevski 1977a: 273), а познат му је, разуме се, и Пушкин (Dostojevski 1977b: 281). Ипак, Достојевски не инсистира на кнежевој учености. Напротив, суштински вид његовог поимања света није везан за интелектуално знање (за разлику од Дачиног настојања), па ни за мисаоне преокупације које би из таквога знања произлазиле. Кнез Мишкин свет и људе „раскрива“ непосредно-интуитивно и, надасве, дубински тачно. Отуд проистиче и утисак *мудрости* који кнез оставља на друге ликове романа када ступа у контакт с њима. Та мудрост се, у општеприхваћеним релацијама, доводи у везу с *поучавањем*[20], па је управо на том месту Достојевски изградио значајан део парадигме о Мишкиновој христоликости.

У том светлу Винаверов исказ „порука“ може се разумети и као „поука“. Садржај кнежеве делатности одређен је четвртим стихом последње строфе („Да мора доћи велика душевна свест међу људе“), док преостали стихови представљају Дачин „одговор“ на идеју коју носи руска књижевност. Једини

[19] Евентуална употреба апозиције: „У коме Дача, учитељ из Вреоца,“ чини се, још више би нагласила овај раскорак.

[20] „ – Ви можда имате и право – осмехну се кнез – ја сам можда збиља филозоф, и ко зна, можда збиља намеравам да другог учим“ (Dostojevski 1977a: 76). На другом месту: „– А да ли се ви што љутите на мене? – запита наједаред као збуњен, али ипак право гледајући свима у очи. – Зашто? – повикаше све три девојке чудећи се. – Па, ето, зато што ја непрестано као да подучавам...“ (Dostojevski 1977a: 80). Достојевски је мотив Христовог – Мишкиновог поучавања извргавао и горким иронијама упереним против људске ограничености у схватању више вредности. Тако, Мишкин говори о деци из швајцарских планина: „То су била деца из оног села, читав чопор, ишла су у школу. Не могу рећи да сам их учио: *а не*, *она су тамо имала учитеља*, *Жила Тибоа;* додуше, учио сам их, али сам више онако био с њима, и све су ми четири године тако прошле“ (Dostojevski 1977a: 86; курзив наш).

аутентичан Мишкинов траг очитава се, дакле, у визији доласка „велике душевне свести међу људе“.

Овај исказ може се разумети и као Винаверово имплицитно позивање на *Идиота*. На чувеној свечаности код Јепанчиних, где ће кнез неспретно разбити кинеску вазу, он говори о карактеру Запада и духовној мисији Русије:

> „Откријте жедним и грозничавим Колумбовим сапутницима обалу Новог света, откријте Русима руски ’Свет’, допустите им да пронађу то злато, то благо, скривено од њега у земљи! Покажите им у будућности препород целог човечанства, и његов васкрс можда само помоћу руске мисли, помоћу руског бога и Христа, па ћете видети какав ће горостас, моћан и правичан, мудар и кротак, да израсте пред задивљеним светом, задивљеним и уплашеним, јер они од нас очекују само мач, мач и насиље, јер, судећи према себи, они не могу да нас замисле друкчије но као варваре... И то је тако досад, али што даље, то све више! И...“ (Dostojevski 1977b: 275).

„Велика душевна свест“ у Винаверовом „Дачи учитељу“ само привидно остаје у оквирима актуелне ратне атмосфере. „Борба за човечанство“, како се истиче у писму Аглаји Николајевној, јавља се као једини истински одговор те свести на све оно што прети људској егзистенцији. Кнежев ентузијастички говор функционише као својеврстан путоказ у том правцу. Премда душевно оболео, Мишкин, упркос сопственом недостатку, прихвата проповед о историјској мисији Русије, што ће се завршити новим епилептичним нападом.

С друге стране, Дачино психичко здравље, сугерисано вером у постојање прималаца писама, не досеже размере кнежеве болести. Ипак, исказ о „душевној свести“ која „мора доћи међу људе“ добија на уверљивости управо захваљујући чињеници да Дача пише из перспективе загробности. Поставља се, стога, питање: Да ли Винавер тиме сугерише како вера у унутрашњу лепоту човека представља извесну победу над смрћу?

Уколико се суди према тоналитету „саучешћа“ који прожима „Дачу учитеља“, као и друге песме *Ратних другова*, одговор би био одричан. Дачино последње писмо у извесној мери антиципира постмодернистички (прозни) мотив пронађеног рукописа. Његова идејна суштина концентрисана је у меланхоличној представи о неколико листова папира – као једином трагу који остаје од читавог људског живота.

„Велику душевну свест“ међу људима, притом, прати и један стилско-цитатни елемент нарочите важности. Он је садржан у последњем стиху, кроз наизглед споредну напомену да се „огромни сан руске књижевности“ „не дâ изразити речима“. Чини се да овај наизглед скрајнути детаљ упућује на нову поетичку усмереност авангардног стваралаштва Станислава Винавера, усредсређену на неповерење у реч као довољно средство израза.

Песнику *Ратних другова* није био стран покушај да кроз судбине својих јунака артикулише и поједине елементе сопственог поетичког система. Реч је о значајном поступку, утолико пре што ова збирка може деловати као повратак традиционалистичкој тематици. Управо тај моменат уочава и Јован В. Јовановић, истичући да је „и ова књига стихова, као и све претходне, само на други начин, својеврсни експеримент, производ песничке лабораторије, песничко испитивање могућности језика, лишена сваке стереотипности“ (Јовановић 2015: 550). Као пример може послужити песма „Ђока Недић, верни виолиниста“, у којој се, по свему судећи, назире имплицитна критика дучићевске лирске архитектонике, уз окретање експресионистичком начину певања и мишљења[21].

Слично тежњи ка новом изразу у песми „Ђока Недић, верни виолиниста“ – која у извесним аспектима може асоцирати и на

[21] „*Ђоки је био туђ учени развој хармоније* / *Који гради мостове преко светова*, / *И у превеликој охолости* / *Напушта све и свакога* [алузија на Дучићеву „Моју поезију“?] // Ђока је био веран, веран до краја / Успомени оца, срцу мајке, / Животу оскудном и чистом / Тужној судбини свога народа, / *И сваком другу* / *И свакој мелодији и звуку* / *И чак и нечујноме слогу сна*“ (Винавер 2015а: 177–178; курзив наш).

концепт Настасијевићеве матерње мелодије – Дача учитељ, као и његов узор кнез Мишкин, остају немоћни да у потпуности изразе „велику душевну свест“. „Техничку“ страну човековог интелегибилног функционисања Винавер је посебно наглашавао и у песничком и у есејистичком раду. О његовом експерименту с језиком, у контексту историјско-лингвистичке борбе, Новица Петковић пише:

> „[З]а песника, он [језик, прим. аут.] ће увек остати крајњи ослонац, једини реалитет у ком може да суделује на деструкцији или оформљењу једног човековог света. Такво схватање језика је једна од основних супозиција Винаверовог књижевног деловања и његових схватања књижевности. У језичкој бици он је водио историјску битку једне литературе за надолазак новог доживљаја света“ (Petković 1968: 41).

Винаверово трагање за новим језичким решењима остварује се на више планова – од лексике до мелодиозности. Свака тачка те језичке „борбе“ усмерена је против немогућности израза. При томе, песник *Ратних другова* препознаје управо у лику кнеза Достојевског онај тренутак у којем се открива граница саопштавања, односно језичке вербализације.

Лав Мишкин осећа радост када може да говори, то јест да речима артикулише садржај свог унутрашњег света, нарочито у контексту повратка у отаџбину:

> „Верујте ми да се самом себи чудим како нисам заборавио да говорим руски. Ето сад говорим с вама, а мислим: ’Па ја то добро говорим’. Можда зато тако много и говорим. Богами, од јуче, непрестано бих да говорим руски“ (Dostojevski 1977a: 29).

Та радост говора произлази из свести о томе колико је тешко пронаћи адекватан израз у правом тренутку.

Структура кнежевих исказа често је интерпункцијски испрекидана, што сведочи о напору артикулације. Он је и сам свестан сопственог недостатка:

> „И ја сам сâм био у таквом положају пре одласка у Швајцарску, тако сам трабуњао без везе, *хоћу нешто да кажем*, *а не могу* (Dostojevski 1977a: 343; курзив наш).

Напослетку, вербални комуникацијски фактор не само да одређује свакодневне односе у кнежевом животу, већ суштински обликује и његову структуру свести у односу на појаву и понашање:

> „– Не, збиља, *боље је да ипак говорим!* – настави кнез са новим грозничавим полетом, некако нарочито поверљиво и чак интимно обраћајући се чичици. – Аглаја Ивановна ми је јуче забранила да говорим, па ми је чак набројила теме о којима не смем говорити; она зна да ја са тим темама испадам смешан! [...] Моје понашање је увек наопако, а то изазива смех и понижава идеју. И осећање мере ми недостаје, а то је важно, то је управо главно... И врло добро знам да је боље да седим и да ћутим. Кад се узјогуним и ћутим, онда изгледам чак и врло мудар, а осим тога размишљам. Али сад је боље да говорим. Почео сам да говорим с тога што ви тако дивно изгледате; ви имате дивно лице! Јуче сам Аглаји Ивановној дао реч да ћу цело вече ћутати“ (Dostojevski 1977b: 283–284; курзив наш).

Може деловати занимљиво да је управо ову борбу с језиком Винавер повезивао и са самим Достојевским. У тексту „Један Достојевсков план за роман *(Живот великог грешника)*“ он истиче:

> „Из масе примедаба види се да се Достојевски, чак и када је имао јасну представу о својим јунацима, бојао да је *речима прецизира*, а још мање *дефинише речима*, већ је гледао интуитивно, оно што му је у даном тренутку стајало на

> расположењу (сукобима, лиризмом, мистиком, реалистичким детаљима), да нагласи, али не и да исцрпе њихову суштину“ (Винавер 2012: 340; курзив ауторов).

Оваква теоријска интерпретација једне од кључних одлика Достојевсковог опуса може се разумети и као показатељ Винаверовог читања *Идиота*. Препознавање те поетичке црте успоставља и ширу књижевноисторијску линију коју авангардни писци наглашавају, видећи у Достојевском претходника који је проблематизовао несвесно, ирационално, мистичко и дубинске слојеве човековог бића. Инкорпорирајући Мишкинове тешкоће са речима у песму „Дача учитељ“, Винавер у још једном карактеристичном детаљу успоставља паралелу између ова два лика.

Поставља се, стога, питање: Каква је, у односу на (не)могућност израза, судбина „велике душевне свести“? Уколико не постоји изречена порука о „земаљском рају“, онда, посматрано у витгенштајновским координатама релација, ни сâм рај не може бити мишљен као доступна стварност. Тако један наизглед споредан детаљ Винаверове песме не само да призива искуство руске књижевности, већ доводи до пуне артикулације смисао „велике душевне свести“ међу људима.

Њено остварење не само у делатном, већ и у артикулацијском погледу, остаје немогуће. Дачина смрт и последње писмо, у форми пронађеног рукописа, додатно наглашавају Винаверову црту антрополошког песимизма. Као једина сведочанства племените стваралачке тежње остају писма – односно, на поетичком нивоу, књига као залог духовности. О „великој душевној свести“ можда најупечатљивије сведоче речи супруга Аделаиде Јепанчине, кнеза Ш., у значењској сагласности с поентом Винаверове трагедије о учитељу из села Вреоца[22].

[22] „ – Драги кнеже – прихвати кнез Ш. некако обазриво, измењавши погледе с неколицином присутних – рај на земљи се не постиже тако лако, а ви као да рачунате на рај; рај је потешка ствар, кнеже, много тежа него што се чини

Ипак, непостигнути рај у Винаверовој песми опстаје као „рајска“ представа друге врсте. Тај момент непосредно је повезан с идејом књиге као залога духовног у човеку.

На самом почетку „Даче учитеља“ указано је на несклад између Дачине спољашње појавности, обележене малограђанским навикама, и његове потребе да чита велике писце руске књижевности. Тај раскорак између понашања и унутрашње духовне оријентације додатно је наглашен чињеницом да прво припада јавном, друштвеном плану, а друго приватном, „читалачком“ кругу. Такође је истакнуто да се ова изразита амбиваленција разрешава у оквиру једног вида метафикционалности. О чему је, дакле, реч?

Дача је, несумњиво, јунак којег је Станислав Винавер обликовао у збирци *Ратни другови*. „Протагонисти“ своје поезије Винавер приписује високу аксиолошку свест утемељену у читању класичне руске књижевности, пре свега Достојевског. Та чињеница упућује на дух стваралаштва Достојевског, и златног доба руског романа уопште. У томе контексту може се указати на једну од његових основних константи: бригу за судбину „малог“ човека, маргинализованог и скрајнутог. Често прожета хришћанском осећајношћу, класична руска књижевност почива на уверењу да човек није истоветан сопственом испољавању, те да се иза његових поступака и мисли, ма колико они били противречни, крије унутрашња, правична намера. Руска литература одређена је свешћу о нужности одбране човека.

Управо овакво двојство сусрећемо у лику Даче учитеља. Његове политичке махинације, као и имплицитно сугерисана бирократска нарав, упућују на човека од којег треба зазирати. Међутим, исти лик, како Винавер истиче, „зна у прсте“ „Достојевског, Толстоја, Тургењева“. Руска литература, дакле,

вашем дивном срцу. Него, боље оставимо тај разговор, јер ћемо се опет сви збунити, а тада...

– Хајдемо да слушамо музику – оштро проговори Лизавета Прокофјевна љутито устајући с места.

За њом и сви остали одоше“ (Dostojevski 1977b: 28).

делује као простор искупљења његове духовне индивидуалности. Управо у том контексту треба разумети и Дачину потребу да пише писма јунакињама омиљених романа. Да ли, онда, иза те конкретности стоји и једна имплицитна порука?

Дача, у односу на двострукост сопственог испољавања – истовремено и позитивног и негативног – као личност бива „оправдан“ унутар хоризонта руске књижевности као њен аутентични јунак.

Другим речима, назнака метафикционалности може се уочити у идеји да Дача сâм бира чији ће књижевни лик постати.

Винавер у *Ратним друговима* обликује лик донкихотског маштара који, уз наговештаје психичке рањивости, верује у оно што не постоји. Насупрот томе, дух руске књижевности сугерише да се и у паланачком интриганту може открити човек *достојан* људског *достојанства*, појединац који управо у раскораку између превртљивости и читања Достојевског проналази могућност да постане јунак руске литературе.

* * *

У својим размишљањима о проблему рајског у *Идиоту*, Драган Стојановић као „немалу тајну уметности Достојевског“ издваја способност да се изрази радост постојања упркос чињеници да је „живот само пакао болно осујећених и сукобљених страсти, убилачких и самоубилачких порива, грамзивости, похоте, неповерења, лажи, гротескних бесмислица, баналности...“ (Стојановић 2022: 143–144). Таква филозофска перспектива доводи до парадоксалног увида да је „рај пакао“ (Стојановић 2022: 144). Поставља се, стога, питање да ли дијалектика живота у непрекидном смењивању позитивних и негативних садржаја, у коначном исходу подразумева прихватање и једног и другог. Достојевски, чини се, *Идиотом*, али и другим својим романима, на то питање даје недвосмислен потврдан одговор.

Винаверова транспозиција овакве идејне усмерености у сопствени мисаони и поетолошки оквир отуд делује занимљивије. Како је већ указано, песникова емпатија према

јунацима – „ратним друговима“ – не води ка трансцендентној утеси, већ се остварује у тону саучешћа. Такав исход може деловати изненађујуће, нарочито ако се има у виду да је књига на коју „Дача учитељ“ највише реферира – *Идиот* – у Достојевсковом искуству по повратку у Русију била повезана с посебним видом *религијске утехе* (уп. Григорјев 2016: 34). Поставља се, стога, кључно питање: Како функционише механизам утехе у поетском свету у којем и Дача учитељ и кнез Лав Николајевич Мишкин, упркос интензивном духовном животу, окончавају трагично?

Суштина Винаверове интертекстуалне мреже засноване на позивању на *Идиота*, као и судбина Достојевсковог јунака, не могу се у потпуности разумети ако се проблем постави искључиво у хоризонту трагичког исхода. И Винавер и Достојевски есенцијалност својих ликова темеље не на њиховој смрти, већ на њиховом животу. Стога се трагика не може посматрати као коначно значење у делу које се ослања на хришћански духовни модел.

Уколико се осврнемо на оно што испуњава живот кнеза Мишкина, уочава се да искрено уважавање од стране других ликова надвладава негативне поступке уперене против њега. Тај моменат функционише као континуирани подтекст „Даче учитеља“, одражавајући се у Дачином писању „тургењевљевских“ писама непостојећим Рускињама. На поетичком плану, мотив писама приближава се теми авангардног донкихотизма, чак и када се из те сензибилности изоставе историјско-витешки елементи. Сходно томе, значај Даче као лирског јунака не произлази из његове погибије, већ из начина на који је његов живот обликован. Тај живот не може се свести на трагичност само зато што је прекинут, нити због назнака „идиотства“. Напротив, донкихотизам као основни облик духовности испуњава његово постојање и посредује у преносу идеалистичког система Достојевсковог романа.

Књижевноисторијска чињеница да авангарда тежи полемичком односу према религијској тематици остаје несумњива. Тим пре је уочљиво да се религијски мотиви јављају

као део ширег експерименталног поетичког поља. У том контексту, Радован Вучковић говори о Винаверу у категоријама „теистичког егзистенцијалистичког езотеризма, што се наслања на наше језичке и књижевне моделе и на поимање језика у смислу антифункционалистичког спиритуализма“ (Вучковић 2011: 193).

Винаверов случај, посматран у оквиру целокупног опуса, није усамљен. Ипак, остаје дилема: Може ли се „Дача учитељ“ посматрати као остварење које само привидно припада овом моделу? Религијски елементи, како је већ истакнуто, у периоду авангарде пролазе кроз нову уметничку обраду. Међутим, остаје отворено питање да ли се тај процес може у потпуности поистоветити с обликом идеализма који измиче строго уметничком оквиру и у себе укључује егзистенцију као вредност „лепог“ у ширем, не искључиво естетском смислу.

Винавер је у „Дачи учитељу“ посегао управо за оваквим обликом изванууметничке лепоте, која не носи ни строго теолошка ни филозофска обележја. Она сведочи о постојању дубљег, искуственог слоја лепог, дубљег од оног који уметност, авангардна или било која друга, може у потпуности да обухвати. Интертекстуална мрежа „Даче учитеља“ рефлектује искуство једне од најзначајнијих књига о лепоти, конкретизујући тако Винаверово разумевање донкихотизма.

Литература / References

Бојанић Ћирковић, Мирјана Д. (2017). *Типологија читалаца у романима Милорада Павића у контексту савремених теорија читања* [*Typology of readers in the novels by Milorad Pavić in the context of modern theories of reading*]. Докторска дисертација. Ниш: Универзитет у Нишу, Филозофски факултет. (In Serbian.)

Буњин, Иван Алексејевич. (2010). *Господин из Сан Франциска: изабране приче 1894–1920* [*The Gentleman from San Francisco: Selected Stories 1894–1920*]. Прир. Никола Дробњаковић, прев. Никола Николић и др. Београд: Бернар. (In Serbian.)

Велимировић, Свети владика Николај. (2014). „Достојевски и Ниче“. У: Свети владика Николај Велимировић. *Сабрана дела*, том 2 [“Dostoevsky and Nietzsche”. In: Saint Bishop Nikolay Velimirović.

Collected Works, Volume 2]. Шабац: Глас цркве; Соко: Манастир Светог Николаја. 556–574. (In Serbian.)

Винавер, Станислав. (1975). *Критички радови Станислава Винавера* [*Critical works of Stanislav Vinaver*]. Прир. Павле Зорић. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност. (In Serbian.)

Винавер, Станислав. (2012). *Душа*, *звер*, *свест: есеји о европској и светској књижевности* [*The Soul*, *The Beast*, *The Consciousness: Essays on European and World Literature*]. Прир. Гојко Тешић. Дела Станислава Винавера, књ. 7; Београд: Службеник гласник, Завод за уџбенике. (In Serbian.)

Винавер, Станислав. (2015). *Европска ноћ: сабране песм*е [*European Night: Collected Poems*]. Прир. Гојко Тешић. Дела Станислава Винавера, књ. 10. Београд: Службеник гласник, Завод за уџбенике. (In Serbian.)

Вранеш, Бранко М. (2012). „Тужна срећа последњих витезова: Андрићев Ћамил и кнез Мишкин Достојевског“. У: *Иво Андрић у српској и светској књижевности* [“The Sad Happiness of the Last Knights: Andrić’s Ćamil and Dostoevsky’s Prince Myshkin”. In: *Ivo Andrić in Serbian and World Literature*]. Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 15–17. 9. 2011; 41/2. Београд: Међународни славистички центар. 105–121. (In Serbian.)

Вранеш, Бранко. (2022). *Витезови модернизма: витешки идеал у српском и светском роману XX века* [*Knights of Modernism: The Chivalric Ideal in the Serbian and World Novel of the 20th Century*]. Нови Сад: Академска књига. (In Serbian.)

Вулетић, Витомир. (2014). *Тургењев и племићка гнезда* [*Turgenev and the Noble Nests*]. Нови Сад: Академска књига. (In Serbian.)

Вучковић, Радован. (2011). *Поезија српске авангарде* [*Poetry of the Serbian Avant-Garde*]. Београд: Службени гласник. (In Serbian.)

Григорјев, протојерej Дмитриј. (2016). *Достојевски и црква* [*Dostoevsky and the Church*] Прев. с руског Мирјана Грбић. Београд: Логос. (In Serbian.)

Делић, Јован. (2015). „*Ратни другови* Станислава Винавера“. У: *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера: зборник радова* . [“War Comrades of Stanislav Vinaver”. In: *Poetry and Modernist Thought of Stanislav Vinaver: Collection of Works*]. Ур. Предраг Петровић. Београд: Институт за књижевност и уметност; Шабац: Библиотека Шабачка. 149–190. (In Serbian.)

Зерчанинов, А. А.; Рајхин, Д. Ј.; Стражев, В. И. (1947). *Руска књижевност: од Гогоља до Чехова* [*Russian Literature: From Gogol*

to Chekhov]. Редакција проф. Н. Л. Бродскога. Београд : Просвета. (In Serbian.)

Јовановић, Јован, В. (2015). „Винаверова поезија и модерни песнички правци“. У: *Заноси и пркоси Станислава Винавера: критичари о делу Станислава Винавера* [“Vinaver’s poetry and modern poetic trends”. In: *The Passions and Defiances of Stanislav Vinaver: Critics on the Work of Stanislav Vinaver*]. Дела Станислава Винавера, књ. 18. Београд: Службеник гласник, Завод за уџбенике. 523–568. (In Serbian.)

Јовић, Бојан М. (2015). „Први светски рат као формативни принцип групне динамике и поетике првог таласа српске авангарде“. У: *Велики рат и српска авангарда; Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове* Мале простонародне славеносрпске пјеснарице [“The First World War as a formative principle of group dynamics and poetics of the first wave of the Serbian avant-garde”. In: *The Great War and the Serbian Avant-garde; The First World War and Serbian Literature; Two Centuries since Vuk’s* Little Folk Slavonic-Serbian Poems]. Научни састанак слависта у Вукове дане. Београд: Међународни славистички центар, 2/44. 253–262. (In Serbian.)

Павловић, Миодраг. (1981). *Есеји о српским песницима* [*Essays on Serbian poets*]. Изабрана дела Миодрага Павловића, књига трећа. Београд: „Вук Караџић“. (In Serbain.)

Петров, Александар. (1996). *Српски модернизам: гласници*, *гласила*, *студије* [*Serbian Modernism: Messengers*, *Media*, *Studies*] Београд : Просвета. (In Serbian.)

Раичевић, Горана С. (2015). „Велики рат и српска авангарда“. У: *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове* Мале простонародне славеносрпске пјеснарице [“The Great War and the Serbian Avant-Garde”. In: *The First World War and Serbian Literature; Two Centuries Since Vuk’s* Small Folk Slavonic-Serbian Poem]. Научни састанак слависта у Вукове дане, 2/44. Београд: Међународни славистички центар. 263–274. (In Serbian.)

Симовић, Љубомир. (2008). *Дупло дно* [*Double Bottom*]. Одабрана дела Љубомира Симовића, књига 7. Београд : Београдска књига. (In Serbian.)

Стојановић, Драган. (2022). *Рајски ум Достојевског* [*Dostoevsky’s Paradise Mind*]. Београд: Досије студио. (In Serbian.)

Тешић, Милосав. (2016). *Певање и мера* [*Singing and Measure*]. Београд: Службени гласник. (In Serbian.)

Хамовић, Драган. (2015). „Обнова епског импулса у поставангардној поезији Станислава Винавера“. У: *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера: зборник радова* [“Revival of the Epic Impulse in the Post-Avant-Garde Poetry of Stanislav Vinaver”. In: *Poetry and Modernist Thought of Stanislav Vinaver: Collection of Papers*]. Ур. Предраг Петровић. Београд: Институт за књижевност и уметност; Шабац: Библиотека Шабачка. 209–222. (In Serbian.)

Црњански, Милош. (1993). *Лирика* [Miloš Crnjanski, *Poetry*]. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, [Lausanne] L’Age d’Homme. (In Serbian.)

* * *

Crnjanski, Miloš. (1992). *Ispunio sam svoju sudbinu* [*I Have Fulfilled my Destiny*]. Prir. Zoran Avramović, pogovor Nikola Milošević. Beograd: BIGZ, SKZ, Narodna knjiga. (In Serbian.)

Čehov, Anton Pavlovič. (1990). *Pripovetke* [Anton Chekhov, *Stories*]. Prev. Milosav Babović i dr. A. P. Čehov. Sabrana dela, knjiga osma. Beograd: Jugoslavijapublik; Čakovec: Zrinski. (In Serbian.)

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. (1977a). *Idiot* [*Idiot*]. Knjiga I. Prev. Jovan Maksimović, redaktor prevoda Petar Mitropan. Beograd: Rad. (In Serbian.)

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. (1977b). *Idiot* [*Idiot*]. Knjiga II. Prev. Jovan Maksimović, redaktor prevoda Petar Mitropan. Beograd: Rad. (In Serbian.)

Eco, Umberto. (1979). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.

Gazdanov, Gajto. (2000). *Istorija jednog putovanja* [*The History of a Journey*]. Prev. sa ruskog Duško Paunović. Beograd: Paideia. (In Serbian.)

Lotman, Jurij Mihajlovič. (2017). *Besede o ruskoj kulturi: svakodnevica i tradicije ruskog plemstva (XVIII vek – početak XIX veka)* [*Discourses on Russian Culture: Everyday Life and Traditions of the Russian Nobility (XVIII century – beginning of the XIX century)*]. S ruskog prev. Zorislav Paunković. Novi Sad: Akademska knjiga. (In Serbian.)

Ljermontov, Mihail Jurjevič. (1963). *Junak našeg doba* [*A Hero of Our Time*]. Prev. Miloš Moskovljević. Beograd: Rad. (In Serbian.)

Petković, Novica. (1968). „Varijacije Vinaverovih tema“. У: *Artikulacija pesme* [“Variations on Vinaver’s Themes”. In: *The Articulation of a Poem*]. Sarajevo: Svjetlost. 27–68. (In Serbian.)

Puškin, Aleksandar Sergejevič. (1979). *Lirika* [Alexander Pushkin, *Lyrics*]. Sabrana dela Aleksandra Puškina u osam knjiga, redakcija dr Milorad Pavić, knjiga prva. Beograd: Rad. (In Serbian.)

UDK: 821.163.3:811.131.1'255.4

ИТАЛИЈАНСКИТЕ ПРЕВОДИ НА МАКЕДОНСКИТЕ КЛАСИЦИ: КОНЕСКИ И УРОШЕВИЌ ПРЕД ЧИТАТЕЛИТЕ ВО ИТАЛИЈА

Јована Караникиќ Јосимовска
Филолошки факултет, Универзитет „Гоце Делчев“ – Штип
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-5223-0716
Анастасија Ѓурчинова
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4783-8228

Резиме: Во трудот се разгледуваат италијанските преводи и рецепцијата на творештвото на двајца значајни македонски автори — Блаже Конески и Влада Урошевиќ — за да се согледаат механизмите преку кои македонската книжевност станува видлива во италијанскиот културен простор. Поаѓајќи од теориските согледувања за т.н. „мали книжевности“ (Казанова 2004) и улогата на преводот како инструмент на културна медијација, трудот хронолошки ги мапира досега познатите преводи на делата на Конески и Урошевиќ на италијански јазик, објавени во: антологии, списанија, самостојни изданија и други печатени публикации. Во трудот се истакнува и улогата на културните посредници — преведувачи, уредници, слависти и издавачи — во афирмацијата на овие автори и во обликувањето на нивната рецепција во Италија.

Анализата покажува дека македонската литература во италијанскиот контекст најпрво се афирмира преку поетски антологии од 60-тите години од дваесеттиот век, при што Конески зазема особено истакнато место како еден од најпреведуваните македонски автори, тргнувајќи од преводот на книгата *La ricamatrice* (1967). За разлика од него, присуството на Урошевиќ е помалобројно, но бележи значајна современа афирмација преку поновото репрезентативно издание *Dietro quell'angolo vi attende la sorpresa* (2020). Истражувањето укажува на потребата од понатамошни систематски проучувања на книжевната размена меѓу Македонија и Италија,

особено во насока на рецепцијата, издавачките политики и променливите културни посредувања.

Клучни зборови: македонска книжевност, книжевен превод, Блаже Конески, Влада Урошевиќ, рецепција, италијанска култура, меѓу книжевна комуникација.

ITALIAN TRANSLATIONS OF MACEDONIAN CLASSICS: KONESKI AND UROŠEVIĆ FOR ITALIAN READERS

Jovana Karanikikj Josimovska
Faculty of Philology, Goce Delcev University, Stip, North Macedonia
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-5223-0716
Anastasija Gjurčinova
Blaže Koneski Faculty of Philology, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4783-8228

Abstract: This paper examines the Italian translations and reception of the works of two prominent Macedonian authors — Blaže Koneski and Vlada Urošević — with the aim of identifying the mechanisms through which Macedonian literature becomes visible within the Italian cultural sphere. Drawing on theoretical insights concerning so-called "small literatures" (Casanova, 2004) and the role of translation as an instrument of cultural mediation, the study chronologically maps the translations of Koneski's and Urošević's works into Italian known to date, published in anthologies, journals, standalone editions, and other printed publications. The paper also highlights the role of cultural mediators — translators, editors, Slavists, and publishers — in promoting these authors and shaping their reception in Italy.

The analysis demonstrates that Macedonian literature in the Italian context was initially promoted through poetry anthologies from the 1960s onward, with Koneski occupying a particularly prominent position as one of the most translated Macedonian authors, beginning with the translation of the book *La ricamatrice* (1967). In contrast, Urošević's presence is less extensive, yet marked by significant contemporary recognition through the more recent representative edition *Dietro quell'angolo vi attende la sorpresa* (2020). The research points to the need for further systematic

studies of literary exchange between Macedonia and Italy, particularly with regard to reception, publishing policies, and evolving forms of cultural mediation.

Keywords: Macedonian literature, literary translation, Blaže Koneski, Vlada Urošević, reception, Italian culture, interliterary communication.

Вовед

Во време на интензивна транснационална циркулација на книжевностите, повеќе не се поставува прашањето дали литературата на еден народ се преведува, туку на кој начин станува видлива и читлива надвор од сопствениот јазичен и културен простор. Ова е особено релевантно кога се работи за литературите од т.н. помали јазични заедници, во кои преводот претставува клучен механизам за меѓународна афирмација и, истовремено, филтер. кој влијае врз начинот на перцепција во културата на прием.

Геополитичката позиција на Македонија налага и македонската книжевна продукција да биде првенствено категоризирана како условно „мала“ или „периферна“, според определбата на Паскал Казанова (2004: 175–204). Како што одамна забележал Франц Кафка (1948), литературата на една мала нација никогаш не претставува само естетски луксуз, туку витално место на колективната меморија и на политичкиот опстанок. Во овие периферни простори, каде што политичките и книжевните полови остануваат неразграничени, во споменатото дело „Светската република на книжевноста“, Казанова (2004) забележува дека се писателите често принудени да дејствуваат како гласноговорници, во најстрога смисла на зборот, на својот народ. Сепак, овие „мали книжевности“ не се мали по својата природа, туку такви стануваат во рамките на нерамноправниот глобален книжевен пазар, кој ги оптоварува со невидливост. Во овој контекст вреди да се спомена и согледувањата на Светозар Петровиќ, според кој емисионата вредност на „малиот народ“ ќе биде секогаш помала од неговата вистинска вредност (1972: 259).

Притоа, како што е веќе нагласено во истражувањето за присуството на италијанската книжевност во Македонија, кога

зборуваме за реципроцитетот во меѓу културната комуникација, особено на двете книжевни средини е забележано дека никогаш не постои рамномерност, т.е. речиси секогаш едната култура е супериорна над другата. Следствено, тоа се одразува и на рецепцијата, која поинтензивно се одвива во една насока, што не значи дека таа динамика не е променлива и дека во одреден период не може да надвладее рецепција во другата насока (Ѓурчинова 2001: 30).

Сепак, за да биде едно дело преведено, тоа најпрво мора да биде избрано меѓу многуте достапни дела, во исчекување да навлезе во нов културен и книжевен хоризонт. Според познатиот теоретичар на преводот, Лоренс Венути, автор на есејот „Невидливоста на преведувачот“ (1999), преведувачот игра суштинска улога во секоја фаза од процесот, вклучувајќи го и изборот на текстот што ќе се преведува. Овој чин никогаш не треба да се зема здраво за готово. Напротив, „преведувачот е агент на лингвистичко и културно отуѓување: оној кој ја воспоставува монументалноста на странскиот текст, односно определува дали тој е достоен за превод, но само преку докажување дека оригиналот не е споменик, туку дека му е неопходен превод за да се идентификува и да се стави во прв план иманентната другост што го одредува неговото достоинство“ (Venuti 1999: 388).

Што се однесува до преводите што се избрани да ја претставуваат и да ја пренесат македонската јазична култура на италијански јазик, вреди да се спомене дека досега не е направено поголемо и посеопфатно истражување на оваа тема, но, истовремено дознаваме и дека процесот на меѓу книжевна комуникација што се одвивал во насока од помалата кон поголемата книжевнојазична средина најчесто не бил подетално организиран, ниту структуриран. Сепак, постојат напори да се надомести овој недостаток и овој труд претставува еден од обидите за селекција и обработка на достапните податоци. Следствено, во оваа пригода имаме цел хронолошки да ги претставиме досегаобјавените преведени дела на двајца стожери на македонската книжевност: Блаже Конески и Влада Урошевиќ

и да ја прикажеме динамиката на меѓу книжевниот процес во оваа насока преку согледување на преводите од овие дела.

Делата на Блаже Конески на италијански јазик

За односот меѓу творештвото на Блаже Конески и италијанската литература и досега е пишувано, како на пример во трудот „Блаже Конески и италијанската литература и култура“ (Ѓурчинова 2023). Конески бил преведуван на италијански јазик, но истовремено и самиот бил инспириран од италијанската книжевност. Иако примарно посветен на словенскиот контекст, Блаже Конески во своето творештво остварува и суптилен дијалог со италијанската култура. Оваа релација се разгледува низ две насоки: од една страна, преку анализи на песната „Данте“ (од збирката „Чешмите“, 1984), неговите преводи на делови од „Божествената комедија“ и есеистичките рефлексии за: Микеланџело, Монтале и Еко; а од друга страна, преку рецепцијата на поезијата на Конески во Италија, пред сè преку сиенското издание на „Везилка“ од 1967 година.

Што се однесува до податоците за објавените преведени дела на Конески во Италија, може да се потврди дека најисцрпен извор се истражувањата на Наум Китановски, професор на УКИМ, и поранешен лектор при Катедрата за македонски јазик на Универзитетот „Ориентале“ во Неапол, кој, во текот на својот престој, ги има истражувано преводите на македонските автори на италијански јазик како во поединечни изданија, така и во антологии, списанија и други колективни печатени дела. Овој труд се потпира и на дел од неговите необјавени податоци, доставени до Катедрата за италијански јазик и книжевност при Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје. Останати информации за италијанските преводи на Конески наоѓаме во гореспоменатиот труд на Ѓурчинова (2023), како и во трудот на Карапикиќ (2011), објавен во списанието „Литературен збор“. Анализираниот материјал покажува дека стиховите и прозните текстови на Конески се појавуваат во дури дваесет и шест изданија, објавени на италијански јазик, што несомнено го прави овој наш автор меѓу најпреведуваните во Италија.

Најраните изданија во кои се појавуваат стиховите на Конески датираат од крајот на педесеттите години на минатиот век кога, Конески се вбројува во редот на југословенските автори. Поточно, антологијата „Современа југословенска поезија“ (*Poesia jugoslava contemporanea*), приредена од Освалдо Раму од Риека и објавена во Падова во 1959 година (Ramous 1959), претставува прво претставување на современата југословенска поезија на италијански јазик. Издадена од Бино Ребелато, оваа антологија нуди избор од најзначајните современи македонски поети, при што Блаже Конески е вклучен заедно со уште 54 автори од различни југословенски книжевни средини, преку песната „Љубов за љубов“ (*Amore per amore*).

Културната размена во овој период генерално се одвива преку списанија, па така во 1961 поезијата на Конески се наоѓа застапена во две одделни списанија: *La fiera letteraria* (Рим) и двомесечната ревија за култура, литература и ликовна уметност *Galleria*, во тематот посветен на повоена Југославија, чиј уредник е словенечкиот критичар Цирил Злобец, со македонски дел приреден од Матеја Матевски, и во издание на Салваторе Шаша. Таму Конески е претставен со песните „Стебло“ (*Albero*) и „’Рж“ (*Segala*), на стр. 334–335.

Квантитативна анализа на податоците со кои располагаме покажува дека 60-тите години претставуваат најплоден период за превод и препев на делата на Конески, но, и за културната размена меѓу Италија и Македонија, што се однесува до дваесеттиот век. Речиси една четвртина од вкупниот број изданија е објавена токму во 60-тите години, меѓу кои и првите антологии на македонската литература, како и првата самостојна збирка на Конески, за кои ќе стане збор подолу во текстот. Овој интензивиран интерес во голема мера се должи на посветеноста на неколку клучни посредници во афирмацијата на југословенската, а особено на македонската книжевност во Италија, меѓу кои се издвојуваат Џакомо Скоти и издавачката куќа „Маја“ од Сиена. Скоти, Италијанец по потекло од Неапол, а професионално поврзан за Риека, дејствува како преведувач, писател, новинар и истакнат културен посредник, активно вклучен во претставувањето на македонската книжевност на

италијански јазик. Покрај тоа што приредувал антологиски избори, тој учествувал и во уредувањето и посредувањето при објавувањето на поетски книги од најзначајните македонски автори. За својата лична и книжевна врска со Македонија Скоти исцрпно, но и емотивно говори во обраќањето на конференцијата по повод педесетгодишнината од основањето на студиите по италијански јазик во Скопје, која резултираше и со зборник на трудови (Scotti 2011). Паралелно со неговата дејност, значаен придонес имала и издавачката куќа „Маја“, предводена од поетот и издавачот Луиџи Фјорентино, кој преку своите чести контакти со југословенскиот, а особено со македонскиот културен простор – вклучително и присуството на Струшките вечери на поезијата – активно придонесувал кон промоцијата на македонските поети во Италија.

Во овој период, поточно, во 1965 г. излегува првата антологија посветена исклучиво на македонската поезија во Италија под наслов *Antologia della poesia macedone* („Антологија на македонската поезија“), едно од првите посеопфатни претставувања на македонскиот верс пред италијанската публика, чиј приредувач и преведувач на стиховите е Скоти. Антологијата опфаќа избор од 66 песни на 33 македонски поети, проследени со воведен осврт за македонската култура и книжевност, со особен акцент на современата поезија. Во ова издание Блаже Конески е застапен со песните „Балада“ (*Ballata*, стр. 69), „Везилка I“ (*Ricamatrice I*, стр. 70–71), „Сонот“ (*Assopimento*, стр. 70) и „Гласници“ (*Messi*, стр. 71)[1]. Една година подоцна, во редакција на Злобец и превод на Скоти, во Парма излегува антологија посветена на новата југословенска поезија (*Nuova poesia jugoslava*, 1966), со четири песни на Конески: „Стебло“ (*Albero*, стр. 389–381), „Болен Дојчин“ (*Dojcin malato*, стр. 383–385), „’Рж“ (*Segala*, стр. 379) и „Виј“ (*Mostro delle*

[1] Покрај оваа антологија, со текот на времето ќе бидат објавени на италијански јазик уште седум антологиски изданија посветени на македонската книжевност, обработени во друга пригода (Gjurčinova 2022). Во рамките на овој труд се земени предвид само оние во кои се застапени прозни и поетски текстови на Конески.

credenze slave, стр. 38). Приредувач на македонскиот дел е Александар Спасов. Во истата, 1966, година, италијанскиот публицист со голем интерес за Балканот, Џорџо Нурицани, го објавува делото *La Macedonia ieri e oggi* („Македонија вчера и денес“, Рим 1966), во кое се застапени две песни на Конески: „Сонот“ (*Assopimento*, стр. 131–132) и „’Рж“ (*Segale*, стр. 130–131).

Раскажувачкиот опус на Конески за прв пат се појавува во уште една значајна антологија – прво издание посветено на македонската проза, насловено *Narratori macedoni* („Македонски раскажувачи“ (1967), приредено од Милан Ѓурчинов и Џакомо Скоти. Антологијата претставува прво издание, посветено на современата македонска проза и содржи раскази од дванаесет македонски автори. На текстовите им претходи воведниот текст на Скоти *Quattro lustri contro tredici secoli* („Дваесет лета наспроти тринаесет века“), посветен на развојот на македонската писменост. Конески е тука застапен со расказите „Песна“ и „Чевли“ од збирката „Лозје“ (Gjurčinov, Scotti 1967: 109–132).

Во оваа мошне продуктивна година за македонското претставување во Италија се објавува и првата самостојна книга на Конески на италијански јазик, збирката *La ricamatrice* („Везилка“) во избор и превод на Џакомо Скоти („Маја“, Сиена). Книгата, поделена во два циклуси — „Црвено и црно“ и „Ослободено езеро“, содржи избор од дваесет песни, меѓу кои: „Везилка I и II“ (*La ricamatrice I, II*), „Тешкото“ (*Teskoto*), „Болен Дојчин“ (*Dojcin malato*), „Стерна“ (*Sterna*), „Одземање на силата“ (*Diminuire le forze*), „Виј“ (*Vij*), „Разделба“ (*Stretta di mano*), „Сончева колона“ (*Colonna di sole*), „Дете заспано крај езеро“ (*Il bambino addormentato sulla sponda del lago*), „Жито“ (*Grano*), „’Рж“ (*Segala*), „Стебло“ (*Albero*), „Сонот“ (*Assopimento*), „Молитва“ (*Preghiera*), „Починка“ (*Riposo*), „Жртва“ (*Sacrificio*), „Игра со детенце“ (*Gioco con bambino*), „Вљубени девојки“ (*Ragazze innamorate*), „Љубов“ (*Amore*) и „Ластовички“ (*Le rondini*). На песните им претходи воведниот текст на Скоти, *Sensibilità e intelletto* („Сензибилност и интелект“), посветен на значењето на Конески како поет и филолог за современата

македонска култура, а на крајот се вклучени белешки и кратка биобиблиографија за авторот.

Во 1969 г. споменатиот публицист Џорџо Нуриџани објавува монографија насловена *I primi artefici della Macedonia* („Првите творци на Македонија“), издадена од Studi Meridionali во Рим. Таму се наоѓаат неколку страници посветени токму на делото на Конески (1969, стр. 39-45).

При крајот на оваа деценија во Милано издавачот Fratelli Fabbri објавува уште една значајна антологија за народите од овој дел на Европа: *Antologia delle letterature del Sud-Est Europeo* („Антологија на литературата од Југоистокот на Европа“) приредена од реномираниот славист Санте Грачоти и други. Во рамките на ова издание е приреден посебен дел *Antologia delle letterature dei popoli della Jugoslavia* („Антологија на книжевностите на југословенските народи“). Тука се наоѓа веќеобјавениот превод на песната „’Рж“ (*Segala*), заедно со по една избрана песна од: Петар Бошковски, Славко Јаневски и Кочо Рацин. Меѓу преведувачите се наведуваат Џакомо Скоти и Влада Урошевиќ.

Во 70-тите години се забележуваат помалку преводи на делата од Конески, од кои два во кратките поетски антологиски изданија, објавени во Скопје на италијански јазик *Gloria a San Cirillo* („Во слава на Свети Кирил“), приредени за потребите на културните манифестации „Македонија во чест на Свети Кирил“, одржувани традиционално во Рим по иницијатива на Комисијата за културни врски со странство на СРМ. Во нив се застапени творби од современи македонски автори во препев на Наум Китановски, со јазична редакција на: Роберто Санези, Елио Филипо Акрока и Лино Курчи. Во изданието од 1974 година Конески е вклучен со песната „Болен Дојчин“ (*Dojcin malato,* стр. 22–23), а во 1976 година со текстот „Верната традиција на делото на Светите браќа Кирил и Методиј“ (*Fedele tradizione dell'opera dei Santi Cirillo e Metodio*, стр.7-12).

Конески продолжува да биде присутен во италијанските книжевни списанија и антологии и во следните децении. Во списанието *Relazioni Macedonia* (Рим, 1976) е застапен со седум

песни: „Сонот“ (*Assopimento*), „Болен Дојчин“ (*Il male di Dojcin*), „Везилка I и II“ (*La ricamatrice I, II*), „Паника“ (*Panico*), „Жртва“ (*Sacrificio*), „Тешкото“ (*Teškoto*) и „Лет“ (*Volo*). Потоа, во меѓународното списание за култура *Spirali* (Милано, 1980), во прилогот приреден од Наум Китановски и Алберто Марио Морикони се објавени песните: „Елен самак“ (*Cervo solitario*) и „Кафез“ (*Gabbia*), додека во 1993 г. во месечникот *Arte stampa Liguria* е објавена песната „Јаглен“ (*Carbone*), во превод на Бруно Ромби.

Особено значајно е специјалното издание *Macedonia*, објавено од тримесечникот *La battana* (Риека, 1981), гласник на италијанската заедница во Хрватска и Словенија, кое е целосно посветено на македонската култура и книжевност. Покрај критички осврти и есеи за современата македонска литература, изданието содржи избор од поезија и проза од повеќе современи македонски автори, како и текстови за „Струшките вечери на поезијата“ и за рецепцијата на македонската поезија во Италија. Во рамките на антологијата се претставени препеви на творби од вкупно осумнаесет македонски автори, а Конески е застапен со расказот „Потег“ (*La mossa*) во превод на Скоти и песните „Елен самак“ (*Il cervo solitario*), „Молитва во сон“ (*Preghiera al sonno*) и „Поговорка“ (*Proverbio*), во препев на Аугусто Фонсека. Покрај тоа, изданието содржи и скапоцен вовед за македонскиот јазик од раката на Конески со истоимен наслов (*La lingua macedone/Македонски јазик*), во кои авторот ја истакнува единственоста на македонскиот јазик во однос на неговиот развој, но и на самата јазична природа. Во списанието за култура *Impegno 80* (Сицилија, 1984), во секцијата *Poeti macedoni* („Македонски поети“), пак, се вклучени: „Љубов“ (*Amore*), „Ангелот од Света Софија“ (*L'angelo di Santa Sofia*), „Сон“ (*Sogno*) и „Дете што спие сонувајќи езеро“ (*Un bambino che dorme sognando un lago*). Дополнително, во публикацијата *San Cirillo e San Metodio e la loro tradizione in Macedonia* (Скопје, 1985) е објавен и текстот „Климент Охридски“ (*Clemente da Ochrida*, стр. 35–45), а во списанието *La Vallisa* (Бари, 1986) и песната „Молитва на сонот“ (*Preghiera di sonno*) во препев на споменатиот Фонсека.

Обработениот материјал потврдува како турбулентиот период на Балканот во 90-тите години се рефлектира во културата, па се чини дека и културната и книжевната продукција и размена како да се во застој. Сепак, и во тој период согледувме дури три наслови од Конески и тоа „Мали нешта“ (*Piccole cose*), текст, кој, според достапните податоци, се појавува во две изданија (бр. 33–34 од 1995 и 43 –44 од 1997) на меѓународното списание за поезија и истражување *News Zeta* од Удине, уредувано од Гаетано Лонго. Во првиот случај тој излегува заедно со текстови од уште четири други македонски поети, во вториот заедно со уште шеснаесет. Покрај тоа, во 1999 г. не е случајност избраната песна „Послание“ (*Epistola*), во препев на Лучана Гуидо Шремпф, да е вклучена во тријазичното издание *A San Cirillo*, *Sveti Kirilu, To St. Cyril* на Сигмапрес од Скопје.

Почетокот на новиот милениум и дигиталната револуција означи пресврт во секоја сфера, па така и во рамките на меѓукулурните односи. Во поинтензивирана комуникација со италијанската книжевна средина, која се должи, меѓу другото, и на осамостојувањето на Катедрата за италијански јазик и книжевност при Факултетот „Блаже Конески“ при УКИМ, Скопје, и основањето на нова катедра за италијанистика при Универзитетот „Гоце Делчев“ во Штип, и покрај зголемениот интерес за поновата генерација автори од двете страни, делото на Конески опстојува во други форми и низ перата на нови преведувачи и приредувачи. Од особена важност е објавувањето на антологијата *Macedonia: la letteratura del sogno* („Македонија, книжевност на“ сонот) во Нардо (Лече) во 2012 година, во избор на Анастасија Ѓурчинова и превод на група преведувачи од Филолошкиот факултет во Скопје, која нуди преглед на современата македонска книжевност од периодот 1991 – 2011. Благодарејќи на опфатениот временски период, во антологијата е вклучен и Блаже Конески со песната „Небеска река“ (*Fiume celeste*) од истоимената стихозбирка (1991), во препев на Радица Никодиновска (Gjurcinova 2012: 171).

Одбележувањето на стогодишнината од раѓањето на Конески беше проследено со низа активности и пригоди за повторно објавување на некои текстови, како и нови

преведувачки потфати. Во 2021 г. издавачот Есперидиод Лече го објавува изданието *La mia patria: poesia in versi e in prosa* („Мојата татковина: поезија во стихови и проза“), избор приготвен и преведен од веќеспоменатиот славист и преведувач Аугусто Фонсека. Ова двојазично издание, претходно достапно и на веб-страницата на МАНУ, а во овој момент на располагање на италијанските читатели во книжарниците, е претставено од издавачот на следниот начин:

„Книгата содржи антологиски избор на песни од интелектуалецот и хуманистот Блаже Конески, можеби најзначајниот претставник на современата македонска култура. Преведувачот Аугусто Фонсека, на овој начин, настојувал да го одбележи стогодишниот јубилеј од раѓањето на поетот, со намера неговото творештво да ѝ го доближи на италијанската публика. Насловот се повикува на песната што ја затвора книгата и претставува нејзина основна поетска нишка, бидејќи во неа авторот ги определува границите на својата татковина – не како територијално ограничени, туку отворени кон далечни хоризонти: ‘До кај што сум ја пренесол својата љубов / дотаму е мојата татковина‘ “[2]

Овој јубилеј беше повод и за еден „преведувачки“ опит на младите преведувачи од редот на студентите на Филолошкиот факултет во Скопје, кој гордо го носи името на Конески. Изданието со наслов „Еден преведувачки опит“, кој се повикува на прославениот есеј на Конески, ги претставува резултатите од преведувачката работилница за студенти, организирана по повод стогодишнината од раѓањето на поетот, според иницијатива и координација на професорите Анастасија Ѓурчинова и Зоран Анчевски. Изданието содржи прозни и поетски текстови на Конески, преведени на четиринаесет јазици, од кои 10 текстови на италијански јазик и тоа: „Il canto di una cantante“ („Песната на една певица“, препев Марија Муратовска); „Sopra il pozzo prosciugato“ („Над секнатиот бунар“, препев Александра

[2] Достапно на: https://www.edizioniesperidi.com/poesia/358-la-mia-patra.html. Преводот е на коавторката Караникиќ Јосимовска.

Јовановска), „Epistola“ („Послание“, препев Стефанија Цонева); „Un ricordo dopo molti anni“ („Спомен по многу години“, препев Сара Цирковска); „*Falsi profetti (secondo il Vangelo)*“ („Лажни пророци“, препев Марина Рајкоска); „La patria“ („Татковина“, препев Сара Деспотовска); „Magnolia“ („Магнолија“, препев Елена Стојковска); „La rosa“ („Ружа“, препев Александра Јованоска); „Mendicanti“ („Питачи“, препев Сара Деспотовска); „Incontro in paradiso“ („Средба во рајот“, препев Ангела Ристевска). Преводот на италијански јазик е изработен од студентите, под менторство на проф. Радица Никодиновска и лектура на Алесандра Саита.

Рецепција

Покрај преводот на неговите дела, рецепцијата на творештвото на Блаже Конески во Италија се остварува низ останати комплементарни канали, како критичката рецепција во книжевните и во културните медиуми, но и преку институционалните облици на претставување на неговото дело и на неговата личност. Особено значајна улога во овој процес има објавувањето на споменатата поетска збирка *La ricamatrice* („Везилка“, 1967), првото самостојно претставување на еден македонски автор во Италија, која го вклучува и паратекстуалниот материјал споменат погоре (воведниот есеј од Скоти „Sensibilità e intelletto“ и други придружни биобиблиографски податоци). Според сведоштвото на Скоти, книгата предизвикала значителен интерес, не само за поетското дело на Конески, туку и за македонската литература и македонската култура во целина, отворајќи простор за поширока културна рецепција на Македонија во италијанскиот контекст.

Италијанската критичка рецепција на Конески покажува дека неговото дело не било восприемано само како егзотичен пример од една „непозната“ балканска литература, туку како поетски опус вреден за естетска и книжевна евалуација. Така, Винченцо Перна во весникот *Messaggero Veneto* (30 март 1968, Удине) го определува Конески како „еден од најголемите македонски поети на векот“, нагласувајќи дека автентичноста на неговата поезија произлегува од автентичноста на животот и од

историското искуство што го пренесува таа, додека неговиот поетски глас „ги надминува тесните и планински граници на Македонија“ (Scotti 2011: 246). Слично, Антонио Таљакарне во римското списание *Auditorium* (1968) го истакнува Конески како „исклучителен поет“, способен да се афирмира подеднакво и како епски и како лирски автор. Ваквите оцени упатуваат на рецепција што се движи надвор од првичната љубопитност кон една мала литература, трансформирајќи се во обид за интерпретација и на вреднување на Конески како автор со универзални естетски квалитети.

Особено интересен аспект на италијанската рецепција претставува и начинот на кој италијанските посредници (уредници, преведувачи и сл.) го толкуваат поетскиот израз на Конески. Во воведната белешка кон *La ricamatrice*, издавачот Луиџи Фјорентино ја нагласува стилската едноставност на Конески, опишувајќи ја како поезија „без придавки“, односно како резултат на редукција на орнаменталноста во полза на контемплативен, интимен израз. Иако Атанас Вангелов (2021) оправдано забележува дека ваквата интерпретација е условена од споредбата со италијанската класична и класицистичка поетска традиција, а не од реалната структура на поезијата на Конески, која поседува строга метричка организација и богата јазична текстура, ваквото читање сепак сведочи за обидот италијанската критика да пронајде сопствени интерпретативни категории за разбирање на македонскиот поет.

Уште еден релевантен извор во рамките на ова истражување, од поново време, претставува статијата за делото на Конески во странскиот печат, објавена во меѓународното списание „Палимпсест“, изработена во рамки на проектот „Виртуелен музеј Конески“ на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје (Ivanovska-Naskova et al.: 2026). Трудот содржи преглед на шест статии преземени од фондовите на Архивот „Харалампие Поленаковиќ“ и фондот „Блаже Конески“ при Македонската академија на науките и уметностите, кој содржи разновиден архивски материјал, подарен од: Конески, неговото семејство и неколку негови соработници, од кои три статии се на шведски, две на шпански и една на италијански јазик. Во делот за

италијанската статија се истакнува бројот на римскиот информативен билтен *Relazioni Arte* (3 мај 1971), целосно посветен на Конески, уреден од славистката Јања Јерков од Универзитетот „Сапиенца“ во Рим. Ова издание содржи 17 страници со објавена фотографија на Конески на првата страница, додека другите содржини се претставени во четири дела: „Due incontri con Blaze Koneski, premio Herder“ („Две средби со Конески“, „добитник на Хердеровата награда“), „Le poesie di Blaze Koneski“ („Поезијата на Конески“), „La prosa letteraria di Blaze Koneski“ („Книжевната проза на Блаже Конески“) и „Bibliografia di Koneski“ („Библиографија на Конески“).

Ова претставува редок пример на систематска презентација на еден македонски автор пред италијанската културна јавност: покрај биографски осврти и лични сведоштва за Конески, содржи преводи на негови песни и проза во превод на Џакомо Скоти, како и обемна библиографија на неговите научни и книжевни трудови. Особено значаен е текстот на Антонио Јерков, кој, комбинирајќи лични впечатоци со културно-историски согледувања, го претставува Конески не само како водечка фигура на македонската литература, туку и како клучен интелектуалец во изградбата на современата македонска култура и јазик. Карактеризирајќи го како „еден од најголемите — можеби и најголемиот – жив македонски поет“, Јерков ја нагласува „широчината на неговите културни интереси и неговата преведувачка дејност како показатели на неговата човечка и интелектуална димензија“.

И во сведоштвата на Антонио Јерков и Џакомо Скоти, рецепцијата на Конески ја надминува неговата улога на поет, филолог и академик, ставајќи особен акцент врз неговата човечка димензија. Особено Јерков подробно се задржува на еден приватен миг — заедничката вечера во Нерези, која останува негов најсилен впечаток, опишувајќи го Конески како строг професор и хуманист, но истовремено и духовит, непосреден и пријатен соговорник, способен да создаде блискост во личната комуникација. Во сличен тон, и Скоти, присетувајќи се на фотографија на која „македонскиот поет Блаже Конески и јас си подаваме рака, наликувајќи на две среќни момчиња“ (Scotti, 2011:

253), ја нагласува топлината и непосредноста што Конески ја оставал речиси кај сите свои соговорници, па така и кај италијанските.

Разгледани во целина, овие форми на прием покажуваат дека рецепцијата на Конески во Италија се одвива на повеќе рамништа: како книжевна рецепција на неговата поезија, како културна медијација на македонската литература и како симболичка афирмација на една „мала литература“ во странски книжевен систем. Притоа, улогата на посредниците – пред сè на Џакомо Скоти, Луиџи Фјорентино, Јања Јерков, Аугусто Фонсека и други претставници на италијанската книжевна критика – се покажува како суштинска во процесот на видливост и легитимација на Конески во италијанскиот културен простор.

Влада Урошевиќ и Италија – една суптилна „медитеранска“ врска

Вториот стожерен глас преку кој македонската литература и култура допира до италијанските читатели, во минатото, но и денес, е Влада Урошевиќ. Овој избор, исто така, не е случаен затоа што како кај Конески, така и кај Урошевиќ, книжевната врска не се остварува исклучиво преку преводот, туку е проткаена во самиот опус преку бројни референции од италијанската култура и медитеранскиот сензибилитет. Оваа врска е веќе согледана во нашата книжевна критика, но и преку автентични искажувања на самиот автор.

Така, за Владимир Мартиновски, делото на Урошевиќ претставува едно од најсугестивните сведоштва за припадноста на македонската култура во медитеранската културна сфера, со тоа што медитеранските кодови се препознатливи уште во првите стихозбирки.

„Поезијата на Урошевиќ е натопена со медитеранското сонце, со медитеранските пејзажи, мириси и штимунзи, бои и нијанси. Некои песни мирисаат на оригано, на морски бранови или на јужни плодови. Уште од најраните песни Урошевиќ умее да го опее сонцето кога е во зенит. Кога сенките се најкуси. Кога

во пејзажот се вселува медитеранското неспокојство“ (Мартиновски 2025: 27).

Оваа медитеранска атмосфера може да се искуси во песните како „Куќа опкружена со зрело жито“ и „Насетување на морето“. Морето како топос, кој во делата на Урошевиќ ја вдахнува италијанската клима е препознаено и во рецензијата (Ѓурчинова 2022) на, веројатно, најзначајното издание од Урошевиќ во Италија: *Dietro quell'angolo vi attende la sorpresa,* poesie e racconti scelti/„Зад аголот ве чека изненадувањето“ – поетски и прозен избор од творештвото на овој автор во превод на италијански јазик, објавено во 2020 година кај издавачот Беса – Салентобукс од Лече, подробно претставено подолу во овој труд. Така, според авторката на рецензијата, морето кај Урошевиќ е присутно силно дури и кога е замисла, како што е тоа случај во расказот „Бродот Скопје“. Италија, поточно Венеција, но во препознатливиот ониричен, чуден и фантастичен начин на Урошевиќ, може да се сретне и во расказот „Би можело да биде уште полошо“, каде што сликата за овој раскошен и отмен град, познат по својот карневал, е целосно превртена и низ него преовладуваат постапокалиптична атмосфера и гротескни сцени.

Референции од италијанската култура во делото на Урошевиќ издвојува и критичарката Капушевска-Дракулеска (2025), истакнувајќи го влијанието на италијанските уметници, особено на Џорџо де Кирико, во формирањето на надреалистичкиот вкус на Урошевиќ. Притоа, Капушевска-Дракулевска потсетува на текстовите на Урошевиќ во кои, тој, во спомените од секојдневјето на своето детство, препознава предмети, слики и претстави, со кои се служат надреалистите иако нему, во тоа време, самиот поим „надреализам“ му е сè уште непознат. Капушевска-Дракулевска во тој контекст ги пренесува зборовите на самиот Урошевиќ:

„Препознаени, по многу години, на сликите на Де Кирико, тие предмети што беа дел од секојдневното опкружување на моето детство направија од надреализмот нешто препознатливо, веќе насетувано, блиско“ (Капушевска-Дракулевска 2025: 51).

Од книжевните модели што оставиле длабока трага врз поетиката на Влада Урошевиќ, особено се издвојува влијанието на Итало Калвино, значајно за обликувањето на постмодернистичкиот израз кај авторот. И самиот Урошевиќ, автор на првиот македонски „постмодернистички“ роман „Вкусот на праските“ (1965), отворено зборува за оваа врска во своето излагање, подоцна објавено како статија во зборникот „Како го читаме Калвино денес: наследство, рецепција, преводи“ (трудови од собирот посветен на 100 години од раѓањето на Итало Калвино, одржан на 17 октомври 2023 на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје). Во текстот, Урошевиќ се навраќа на својата рана средба со Калвино преку француски преводи во Париз, истакнувајќи го пресудното влијание што италијанскиот автор го имал врз неговото насочување кон надреализмот и интересот за имагинарното и можните светови.

„Калвино и јас, речиси во исто време, сме скитале низ исти квартови на Париз. Дури, како што Калвино пишува во својот текст „Осаменик во Париз“ (кој јас не сум го читал!), сме влегувале во иста книжарница, специјализирана за надреалистички изданија (која се викаше, ако добро се сеќавам, „Минотаур“) и сме оделе во истото кино (се викаше „Стикс“), каде што се прикажуваа само стари филмови „на стравот и ужасот“. Јас ја опишав таа клима, која траеше, веројатно, неколку години, во текстот „Сезона на фантастика“. Не знаев тогаш дека во веселата турканица на улицата „Saint André des Arts“ (во која, ако не се лажам, беа и книжарницата и киното) сум се разминувал, можеби и повеќе пати, со мојот омилен писател“ (Урошевиќ 2024:18).

Оваа сродност ја препознава и критиката, а дополнително ја истакнува и Гоце Смилевски, кој, споредувајќи ги „Невидливите градови“ на Калвино и поетската збирка „Еден друг град“ на Урошевиќ, забележува дека и кај двајцата автори реалниот град — Венеција или Скопје — претставува само појдовна точка за едно имагинарно патување кон чудесното, нудејќи поинакво искуство на градот, но и на самото постоење (Смилевски 2024).

Според споменатата рецензија (Ѓурчинова 2022), пак, италијанските книжевни и уметнички интереси на Урошевиќ се уште пошироки: футуристичкото сликарство на Алберто Савинио, архитектурата на Џовани Батиста Пиранези и футуристичката сестрана уметност на Маринети, до автори како Ициниo Уго Таркети – автор на фантастична проза од 19 век, потоа, претставникот на магичниот реализам Масимо Бонтемпели и вештиот наратор и наратолог Умберто Еко. Особено значајно место има и неговото долгогодишно интелектуално и лично пријателство со Едоардо Сангвинети, што дополнително сведочи за длабочината и живоста на неговиот дијалог со италијанската култура.

Преводи на Урошевиќ на италијански јазик

За разлика од делата на Конески, според достапниот материјал, преводите на Урошевиќ се помалку на број. Се забележуваат дванаесет единици, меѓу кои е и веќеспоменатиот избор од поетски и прозни дела, објавен во 2020, целосно посветен на овој автор.

Слично како во случајот со Конески, голем број од преводите се објавени во антологиите од 60-тите години. Тогаш Урошевиќ се јавува како еден од претставниците на македонската книжевност, која во Италија влегува како своевиден нов книжевен бран од Балканот. Првиот податок датира од 1961 г. од тематот на веќеспоменатата ревија за култура, литература и ликовна уметност *Galleria*, приредена од Цирил Злобец, во која на страницата 433 се наоѓа препев од песната „Манекен во пејсажот“ (*Manichino in paesaggio*). Неколку години подоцна, во 1965 г. Џакомо Скоти ја приредува посочената „Антологија на македонската поезија“ и таму ја вклучува песната „Чуда или плодови на летото“ од Урошевиќ (*Miracoli ovvero calure estive*, стр. 96–97), додека во 1966 г. во антологијата посветена на новата југословенска поезија, приредена исто така од Злобец, се вклучени две песни на овој автор: веќеспоменатата „Манекен во пејсажот“ (*Manichino nel paesaggio*, стр. 431) и „Јужна ѕвезда“ (*Stella del Sud* стр. 429). Урошевиќ, како раскажувач, се појавува во антологијата посветена на македонската проза, „Македонски

раскажувачи“ од 1967 г., со текстот „Човекот што знаеше одлично да црта чад“ (*Uomo che sapeva dipingere perfettamente il fumo*, стр. 211–221). Името на Урошевиќ се споменува и во *Antologia delle letterature del Sud-Est Europeo* („Антологија на литературата од Југоисточна Европа“, Fratelli Fabbri, 1969 г.), но овој пат како преведувач заедно со Џакомо Скоти.

Во наредните две децении песните на Урошевиќ само спорадично се сретнуваат во неколку списанија или поединечни пригодни изданија. Во 1974 г. песната „Јужна ѕвезда“ (*Stella del Sud*, стр. 34) е објавена во изданието *Gloria a San Cirillo* („Во слава на Свети Кирил“), додека во 1981 г. во изданието посветено на македонската книжевност на тримесечникот *La battana* се застапени две песни од Урошевиќ во препев на Аугусто Фонсека: „Тајната на сонувачите“ (*Il segreto dei sognatori*, стр.92–93) и „Ѕвездени градини“ (*Giardini di stelle*, стр.93).

Во селекцијата на сицилијанското списание *Impegno 80* од 1984 г., посветена на македонските поети, повторно е објавена песната „Манекен во пејсажот“ (*Manichino nel paesaggio*, стр. 60), со ознака дека се работи за превод од француски јазик. Понатаму, во списанието *La Vallisa* (Бари, 1986) се наоѓа препевот на Фонсека на песната „Тајната на сонувачите“ (*Il segreto del sognatori*, стр. 32–33).

Од истражувањето произлегуваат и две единици од 90-тите години во кои е застапено творештвото на Урошевиќ: препевот на Бруно Ромби на песната „Крај на летото“ (*La fine dell'estate*), во месечникот *Arte stampa Liguria* во 1993 г., додека меѓународното списание за поезија и истражување *News Zeta* од Удине од 1997 г. го објавува препевот на Џакомо Скоти на песната „Космогонија“ (*Cosmogonia*).

Изданијата од новиот милениум го претставуваат Урошевиќ, првенствено како прозаист. Во тој контекст ќе се присетиме на антологијата *Macedonia: la letteratura del sogno* („Македонија: книжевност на сонот“) од 2012 година, во којашто во изборот на делата од современата македонска книжевност од периодот 1991 – 2011 е вклучен и расказот „Она што го гледаат мачките“ (*Quello che vedono i gatti*, стр.70–75) во превод на Катерина Миленова-

Захариев. Друго значајно издание од овој период е *Мозаик/Mosaico* (2014) двојазичната публикација на Филолошки факултет „Блаже Конески“ со избрани текстови од италијанската и од македонската книжевност, приредена од професорките на Катедрата за италијански јазик и книжевност Лилјана Узуновиќ и Лучана Гвидо. Тука Урошевиќ е застапен со два раскази: „Еднорог во дворот“ (*Un unicorno nel cortile*, стр.13–18), превод на Емилија Илиевска и „Скопско детство“ (*Un'infanzia a Skopje*, стр. 19–24), превод на Магдалена Михајловска. Во воведот се прецизира дека изданието е плод на преведувачка работилница на студентите од трета и четврта година во академската 2013/2014 година на Катедрата за италијански јазик и книжевност под менторство на професорките Узуновиќ и Гвидо, и содржи четири поглавја со избор на преводи на проза и поезија од современи македонски и италијански автори. Еден од критериумите на селекција на текстовите, како што истакнува уредничката Узуновиќ, е авторот да е значаен за македонската, односно за италијанска култура, но малку или воопшто да не е преведуван на јазикот – цел.

Сепак, најзначајниот момент во претставувањето на Влада Урошевиќ пред италијанската публика несомнено е објавувањето на книгата *Dietro quell'angolo vi attende la sorpresa*, poesie e racconti scelti (*Зад аголот ве чека изненадувањето*, 2020), издадена од Беса-Салентобукс од Лече, во регионот Апулија, Јужна Италија – издавач профилиран за афирмација на, помалку, познати книжевности, особено балкански и медитерански, кој во својата едиција веќе има објавено значајни автори од Балканот, како: Меша Селимовиќ, Исмаил Кадаре и Давид Албахари. Станува збор за репрезентативен избор од околу 150 поетски и прозни текстови, подготвен од самиот Урошевиќ, според жанровски и хронолошки критериум, распоредени во девет циклуси што, на италијанскиот читател, му овозможуваат сеопфатен увид во клучните тематски и поетички преокупации на авторот – градот, детството, сонот, чудесното, надреалното и имагинарното, обликувани низ неговиот препознатлив ерудитивен и рафиниран стил. Насловот, преземен од песната „Непредвидени прошетки“, ја одразува трајната урошевиќевска

опседнатост со изненадувањето како поетички принцип, а преводот, реализиран преку внимателна соработка меѓу Роска Стојменова Вебер, Живко Гроздановски и Маријанџела Бјанкофјоре, успешно го пренесува тонот и духот на оригиналот. Иако, како што може да се забележи од горенаведеното, Урошевиќ и претходно е присутен во речиси сите антологии на македонската литература на италијански јазик. Токму ова издание првпат го претставува неговото творештво на целовит и репрезентативен начин, означувајќи, како што е веќе посочено во рецензијата на делото, симболично „враќање“ кон медитеранскиот Југ – и тоа не само како географски, туку и како културен и поетички простор на блискост. Во контекст на пандемиската 2020 година, ова издание претставува и потврда за континуитетот на книжевната размена – дека писателите продолжуваат да пишуваат, преведувачите да преведуваат, а издавачите да објавуваат – носејќи пред италијанскиот читател едно балканско, скопско, но истовремено космополитско, ерудитивно и имагинативно писмо, ослободено од стереотипните претстави за Балканот како простор исклучиво обременет со: историја, национализми и конфликти.

Заклучок

Разгледани во целина, преводите и рецепцијата на Блаже Конески и на Влада Урошевиќ покажуваат дека македонската литература во Италија навлегува постепено, најнапред преку поезијата и антологиските изданија, а подоцна и преку прозни текстови и самостојни публикации. Конески се издвојува како најконтинуирано присутен и најпреведуван македонски автор, поцелосно застапен преку збирката *La ricamatrice* (1967), чија поезија и проза е придружена и со критичка рецепција што го препознава неговото творештво како носител на универзални естетски вредности. Урошевиќ, од друга страна, иако статистички помалку преведуван, добива позначајна видливост во последниве децении, особено преку репрезентативниот избор *Dietro quell'angolo vi attende la sorpresa* (2020).

Истражувањето потврдува дека книжевната размена меѓу Македонија и Италија не се одвива рамномерно, туку зависи од

историски, културни и институционални околности, како и од ангажманот на цела низа културни посредници – преведувачи, уредници, слависти и издавачи – чија улога е суштинска во процесот на видливост и на афирмација на македонската литература во италијанскиот простор.

Истовремено, во временска и во просторна перспектива, се забележува и промена во географијата на интересот: ако во втората половина на XX век доминираат северноиталијанските културни центри, поновите иницијативи, особено поврзани со издавачката куќа Беса-Саленто букс од Лече, упатуваат на засилен интерес од италијанскиот југ и од медитеранскиот културен простор.

Сепак, темата останува отворена за понатамошни истражувања што би ја проширile сликата за присуството на македонската литература во Италија, особено во однос на: рецепцијата, преведувачките стратегии и динамиката на меѓу книжевната размена во различни историски периоди.

References/Литература

Вангелов, Атанас. (2021). Поетскиот исказ на Блаже Конески. Предговор во Блаже Конески, *Камено кале*. Струга: СВП. 7–33. [Vangelov, Atanas. (2021). Poetskiot iskaz na Blazhe Koneski [The poetic utterance of Blazhe Koneski]. Predgovor vo Blazhe Koneski, *Kameno kale* [Stone Castle]. Struga: SVP. 7–33. (In Macedonian)]

Ѓурчинова, Анастасија. (2001). *Италијанската книжевност во Македонија*. Скопје: Институт за македонска литература. [Gjurchinova, Anastasija. (2001). *Italijanskata knizhevnost vo Makedonija* [Italian literature in Macedonia]. Skopje: Institut za makedonska literatura. (In Macedonian)]

Ѓурчинова, Анастасија. (2022). За Влада Урошевиќ, или изненадување од зад аголот, од југот на Италија. *Транскултурни разногласија: избрани критики и есеи*. Скопје: МИ-АН. 238–244. [Gjurchinova, Anastasija. (2022). Za Vlada Uroshevikj, ili iznenaduvanje od zad agolot, od jugot na Italija [On Vlada Uroshevikj, or a surprise from around the corner, from the south of Italy]. *Transkulturni raznoglasija: izbrani kritiki i esei* [Transcultural polyphony: selected essays]. Skopje: MI-AN. 238–244. (In Macedonian)]

Ѓурчинова, Анастасија. (2023). Блаже Конески и италијанската литература. *Меѓународен научен собир „100 години Блаже Конески и 75 години Филолошки факултет“: Зборник на трудови*. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“, УКИМ. 335–358. [Gjurchinova, Anastasija. (2023). Blazhe Koneski i italijanskata literatura [Blazhe Koneski and Italian literature]. *Megjunaroden nauchen sobir „100 godini Blazhe Koneski i 75 godini Filoloshki fakultet”: Zbornik na trudovi* [International scientific conference “100 years of Blazhe Koneski and 75 years of the Faculty of Philology”: Proceedings]. Skopje: Filoloshki fakultet „Blazhe Koneski”, UKIM. 335–358. (In Macedonian)]

Караникиќ, Јована. (2013). Македонската проза и поезија на италијански јазик.

Литературен збор, 4–6. Скопје. 99–105. [Karanikikj, Jovana. (2013). Makedonskata proza i poezija na italijanski jazik [Macedonian prose and poetry in the Italian language]. *Literaturen zbor* [Literary Word], 4–6. Skopje. 99–105. (In Macedonian)]

Капушевска-Дракулеска, Лидија. (2025). Влада Урошевиќ и надреализмот. *Зенит: Списание за наука, литература, култура и уметност*, 14/15. 51–53. [Kapushevska-Drakuleska, Lidija. (2025). Vlada Uroshevikj i nadrealizmot [Vlada Uroshevikj and surrealism]. *Zenit: Spisanie za nauka, literatura, kultura i umetnost* [Zenit: Journal of science, literature, culture and art], 14/15. 51–53. (In Macedonian)]

Мартиновски, Владимир. (2025). Поетот сонувач, сонувачот поет Влада Урошевиќ. *Зенит: Списание за наука, литература, култура и уметност*, 14/15. 23–33. [Martinovski, Vladimir. (2025). Poetot sonuvach, sonuvachot poet Vlada Uroshevikj [The poet dreamer, the dreamer poet Vlada Uroshevikj]. *Zenit: Spisanie za nauka, literatura, kultura i umetnost* [Zenit: Journal of science, literature, culture and art], 14/15. 23–33. (In Macedonian)]

Смилевски, Гоце. (2024). Градот и поетиката на имагинарното: *Еден друг град* (1959) и *Невидливите градови* (1972) од Итало Калвино. Во Ѓурчинова, Анастасија, Талевска, Ирина (Прир.). *Како го читаме Калвино денес: наследство, рецепција, преводи*. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“. 23–30. [Smilevski, Gotse. (2024). Gradot i poetikata na imaginarnoto: *Eden drug grad* (1959) i *Nevidlivite gradovi* (1972) od Italo Kalvino [The city and the poetics of the imaginary: *Another City* (1959) and *Invisible Cities* (1972) by Italo Calvino]. Vo Gjurchinova, Anastasija, Talevska, Irina (Prir.). *Kako go chitame Kalvino denes: nasledstvo, recepcija, prevodi* [How we read

Calvino today: heritage, reception, translations]. Skopje: Filoloshki fakultet „Blazhe Koneski". 23–30. (In Macedonian)]

Урошевиќ, Влада. (2024). Краток омаж за Калвино. Во Ѓурчинова, Анастасија, Талевска, Ирина (Прир.). *Како го читаме Калвино денес: наследство, рецепција, преводи*. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески". 17–19. [Uroshevikj, Vlada. (2024). Kratok omazh za Kalvino [A short homage to Calvino]. Vo Gjurchinova, Anastasija, Talevska, Irina (Prir.). *Kako go chitame Kalvino denes: nasledstvo, recepcija, prevodi* [How we read Calvino today: heritage, reception, translations]. Skopje: Filoloshki fakultet „Blazhe Koneski". 17–19. (In Macedonian)]

Casanova, Pascale. (2004). *The World Republic of Letters*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Gjurčinova, Anastasija. (2012) *Macedonia: la letteratura del sogno. La nuova letteratura macedone 1991-2011*. Nardò: Besa – Salentobooks.

Gjurčinova, Anastasija. (2022). Generazioni, tendenze, poetiche. Antologie della letteratura macedone in italiano, In M. Bradaš, T, D'Amico and C. Diddi (eds), *Diacritici in copertina. Le letterature dell'Europa Centro e Sud-Orientale tra strategie editoriali e traduzione*, Salerno, Collana Europa Orientalis, 71-87.

Gjurčinov, Milan, Scotti, Giacomo. (Eds.). (1967). *Narratori macedoni*. Siena: Maia.

Ivanovska-Naskova, Pandeva Marija, Lakinska Ema, Jankuloski Davor. (2026). A Series of Articles on Koneski in the Foreign Press. *Palimpsest. International Journal for Linguistic, Literary and Cultural Research.* No.21. 153-162.

Kafka, Franz. (1948–49). *Diaries*. Ed. Max Brod. Trans. Joseph Kresh and Martin Greenberg. 2 vols. New York: Schocken.

Petrović, Svetozar. (1972). Književnost malih naroda i strani uticaj. *Priroda kritike*. Zagreb: Liber. 259–266.

Scotti, Giacomo. (2011). Il mio amore per la Macedonia. *Lingua, letteratura e cultura italiana: Atti del convegno internazionale*. Skopje: Facoltà di Filologia „Blaže Koneski". 241–270.

Venuti, Lawrence. (1999). *L'invisibilità del traduttore: Una storia della traduzione*. Roma: Armando.

UDK: 821.163.3:811.163.42'255.4

MAKEDONSKI KLASICI U HRVATSKOJ: PRIJEVODNA RECEPCIJA MAKEDONSKE KNJIŽEVNOSTI I MAKEDONSKOG KNJIŽEVNOG KANONA U HRVATSKOJ OD 1991. DO 2025.

Ivica Baković
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0760-6876

Ključne riječi: makedonska književnost, književni klasik, kanon, književno prevođenje, recepcija

Sažetak: U radu se predstavljaju rezultati istraživanja korpusa naslova iz makedonske književnosti prevedenih na hrvatski jezik i objavljenih kod hrvatskih nakladnika u periodu od 1991. do 2025. pri čemu se u fokus stavljaju klasici i kanon makedonske književnosti te njihova recepcija u navedenom periodu. Na temelju istraživanja provedenog tijekom 2025. i 2026. godine, primjećuje se znatan porast broja prevedenih naslova iz makedonske književnosti u odnosu na ranije razdoblje (od 1945. do 1991.), osobito ako se ima na umu da su gotovo svi zabilježeni naslovi prevedeni i objavljeni nakon 2000. godine. Rad donosi i analizu statusa koji u istraženom korpusu imaju klasici i kanonski autori i djela.

MACEDONIAN CLASSICS IN CROATIA: THE TRANSLATIONAL RECEPTION OF MACEDONIAN LITERATURE AND THE MACEDONIAN LITERARY CANON IN CROATIA FROM 1991 TO 2025

Ivica Baković
Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0760-6876

Keywords: Macedonian literature, literary classic, canon, literary translation, reception

Summary: The paper presents the results of research into a corpus of titles from Macedonian literature translated into Croatian and published by

Croatian publishers between 1991 and 2025. It focuses on the classics and the canon of Macedonian literature and on their reception during this period. The research, conducted in 2025 and 2026, shows a considerable increase in the number of translated titles from Macedonian literature compared to the earlier period (1945–1991). This is especially notable given that almost all of the recorded titles were translated and published after 2000. The paper also analyses the status that classics and canonical authors and works hold within the examined corpus.

I. Uvod: povijesni i teorijski okviri

Veze između hrvatske i makedonske književnosti i kulture imaju dugu i postojanu tradiciju koja, osobito iz današnje perspektive, seže i u doba prije nego što su se osigurali svi formalni uvjeti da bi se makedonsku književnost počelo prevoditi na hrvatski. Ovi se uvjeti u potpunosti ispunjuju tek konačnom standardizacijom makedonskog jezika i trenutkom kada postaje priznat i službeni jezik 1944. U okviru zajedničke države Jugoslavije ubrzo se već 1940-ih počinju javljati i prvi prijevodi s makedonskog na hrvatski (odnosno tada hrvatsko-srpski) te se počinje graditi prijevodni repertoar kao i slika makedonske književnosti u hrvatskoj kulturi. Tijekom narednih četrdesetak godina, sve do početka devedesetih, paralelno uz prijevode formira se i kanon makedonske književnosti (s jedne strane onaj do 1945, a s druge kanon na standardiziranom makedonskom jeziku nakon 1945), u kojem i prevođenje poprima važnu ulogu, kako unutar jugoslavenske međuknjiževne zajednice (Đurčinov 1987; Đurišin 1988; 1991; Kovač 2016), tako i izvan nje.

Pojam kanona u suvremenoj teoriji čini se razapet između estetskog i sociološkog shvaćanja, što je za potrebe ovog rada važno ukratko razjasniti. Estetsko shvaćanje kanon vidi kao skup djela čija je vrijednost imanentna i trajna te koja se nameću snagom vlastite originalnosti (Bloom 1994). Sociološko shvaćanje kanon razumije kao rezultat institucionalnih praksi, ponajprije školskog sustava, nakladništva, kritike, antologija i povijesti književnosti, kojima se raspodjeljuje i reproducira kulturni kapital (Guillory 1993). Za ovaj je rad sociološko shvaćanje operativnije jer omogućuje da se i prijevod, odnosno izbor djela za prevođenje i način njihova predstavljanja u

ciljnoj kulturi, promatra kao jedna od institucija koje sudjeluju u kanonizaciji.

Mogli bi se u tom procesu prepoznati temeljni mehanizmi kanonizacije, koje A. Assmann svodi na tri obilježja: strogu selekciju i isključivanje, izdvajanje djela iz izvornog vremena i konteksta te kult ličnosti, odnosno lik nacionalnog barda (prema Protrka 2008: 46-47), s obzirom da svaki prijevod bira neka djela umjesto drugih, prenosi ih u novi kontekst i u tom kontekstu stvara sliku autora. Zanimljivo je u tom kontekstu i to što se kanon makedonske književnosti formirao nakon 1945, a kanon suvremene književnosti zapravo je još uvijek u procesu formiranja, neki autori sada već kanonskih djela još stvaraju i sudjeluju u najnovijim tendencijama makedonske književnosti.

I kad je riječ o kanonu makedonske književnosti i njezinim klasicima, od 19. stoljeća hrvatska kultura ima značajnu ulogu. Iz pozicije suvremene makedonske književne historiografije, mogu se izdvojiti dva najreprezentativnija primjera. Prvi je djelatnost braće Dimitrija i Konstantina Miladinova i njihova povezanost s Josipom Jurajem Strossmayerom povodom tiskanja njihova zbornika *Bugarske narodne pjesme* 1861. kojem pripada središnje mjesto u makedonskom 19. stoljeću. Drugi trenutak je pojava temeljnog djela koje stoji na početku suvremene makedonske književnosti, prve pjesničke zbirke na makedonskom jeziku *Бели мугри* (*Bijela svitanja*) Koste Soleva Racina, objavljene u ilegali u Samoboru 1939. Zato i zbornik braće Miladinovih i Racinova zbirka zauzimaju središnje mjesto u makedonskom književnom (i kulturnom) kanonu, kao i u makedonsko-hrvatskim vezama.

No, nakon raspada Jugoslavije te uspostavljanja novih granica, slika o makedonskoj književnosti i njezin prijevodni kapital (usp. Casanova 1999) prestaju ovisiti o jugoslavenskim kulturnim politikama i institucijama zajedničkog književnog prostora (nakladnicima, školskim programima, književnim festivalima i manifestacijama). Umjesto toga počinju ovisiti o odlukama pojedinih nakladnika, o programima potpore prevođenju i o zalaganju malobrojnih posrednika, ponajprije prevoditelja, urednika i makedonista (usp. Kalogjera 2025). Zato se ovaj rad dotiče upravo posljednje (ili novije) faze hrvatsko-makedonskih kulturnih i

književnih veza, tj. one nakon 1991. godine koja se i uzima kao početna za istraživanje korpusa hrvatskih prijevoda makedonske književnosti.

Upravo se te „prijelomne godine" odvijaju promjene (jednako u Hrvatskoj kao i u Makedoniji) važne i za političku i za književnu povijest, pa i za povijest književnog prevođenja – i Hrvatska i Makedonija proglašavaju nezavisnost 1991. Izlazak iz okvira zajedničke države (osobito u hrvatskom slučaju) značio je i novo poglavlje i nove smjerove u kulturnoj politici, a osobito u odnosu prema bivšim jugoslavenskim republikama, što je ostavilo traga i na prevođenje s makedonskog jezika, ali i na dostupnost drugih književnosti bivše Jugoslavije u Hrvatskoj. No, 1991. je granična godina i u književnopovijesnom smislu i to iz nekoliko razloga. Te godine (gotovo simbolično) izlazi drugo izmijenjeno izdanje knjige *Makedonska književnost* grupe autora[1] u nakladi Školske knjige. Riječ je o priručniku i pregledu povijesti makedonske književnosti u kojem se daje integralan pregled makedonske književnosti od srednjeg vijeka do 1980-ih godina, koji stoga ima i važnu ulogu upravo u procesu formiranja makedonskog književnog kanona. Uz to, valja dodati da te iste godine izlazi i knjiga Zlatka Kramarića *Makedonske teme i dileme*, koja donosi nekoliko studija iz makedonske književnosti jednog od značajnijih hrvatskih makedonista. Kramarić se u toj knjizi dotiče i pitanja makedonskog književnog kanona, osobito s obzirom na razvoj makedonske proze. Konačno, nije zgorega spomenuti i ono što se te godine (ali ni nakon nje) nije dogodilo, a to je objava tada već dovršena prijevoda romana *I bol i bijes* (1963.) Slavka Janevskog[2], kapitalnog djela kanonskog autora i suvremenog makedonskog klasika. Sačuvani prijevod u mašinopisu dovršen je 1991., a potpisuje ga Borislav Pavlovski, no zbog burnih promjena tih godina, nikada nije objavljen. Tako ovaj neobjavljeni prijevod klasika najavljuje razdoblje od gotovo deset godina šutnje tijekom kojega neće biti

[1] Prvo izdanje objavljeno je 1988. Oba izdanja su objavljena u nakladi od 1500 primjeraka.

[2] Isti je roman uvršten u hrestomatiju V. Pavletića, *100 djela književnosti jugoslavenskih naroda* (Pavletić 1980).

prijevoda s makedonskog na hrvatski (izuzev onih povremenih u časopisima). Novih objavljenih prijevoda makedonske književnosti neće biti do kraja devedesetih, točnije do prozne antologije *Gospodari labirinta* B. Pavlovskog 1998., odnosno do romana *Vrijeme koza* L. Starove koji u prijevodu Mate Marasa izlazi 2000.

Važnost spomenuta povijesnog pregleda makedonske književnosti (Sazdov et al, 1991.) u tome je što se po prvi put integralna povijest makedonske književnosti objavljuje na hrvatskom (ali i uopće nekom stranom jeziku). Intencija skupine autora jasna je iz predgovora u kojem izražavaju nadu da su „ovim priručnikom ispunili prazninu nastalu nedostatkom djela takve vrste" i da su „napisali primjerenu knjigu namijenjenu nastavnicima i studentima književnosti, srednjoškolcima i svim čitaocima koji žele upoznati makedonsku literaturu" (isto: 5). Dakle, riječ jest o priručniku namijenjenom publici izvan Makedonije, ali ujedno i onoj publici unutar jugoslavenskog okvira tj. međuknjiževne zajednice. Osim toga, danas ostaje činjenica da je ovo jedan od rijetkih priručnika koji jezgrovito i jasno sažima povijest nacionalne književnosti od srednjovjekovnih početaka pismenosti do najrecentnijih pojava, i to „usmjeravajući pažnju na bitne odlike književnih opusa i pojedinih djela" (ibid: 6). Naime, do prvog izdanja 1988. nije ni na makedonskom jeziku postojao sličan priručnik pa ni povijest književnosti takvih razmjera. Tek 1990. godine Miodrag Drugovac objavljuje svoju opsežnu povijest makedonske književnosti (Drugovac 1990), ali samo 20. stoljeća. Tako spomenuti priručnik daje uvid u sve faze, razdoblja i epohe makedonske književnosti kroz poglavlja *Narodna književnost*, *Srednjovjekovna književnost*, *Nova makedonska književnost (19. stoljeće)*, *Književnost XX. stoljeća*, *Književnost za djecu* i *Književna kritika*. Nije zanemarivo i to što se time čini važan korak u formiranju makedonskog književnog kanona (ponajviše onog nakon 1945.) jer se, osobito u poglavlju o poslijeratnoj književnosti (koje potpisuje Georgi Stalev) već kristaliziraju opusi i ističu djela (čak i grafički) koja se može smatrati kanonskima, odnosno koji danas čine kanon (npr. B. Koneski, A. Šopov, S. Janevski, K. Čašule, Ž. Čingo i drugi).

Nakon Drugovčeve povijesti, u makedonskoj književnoj historiografiji još se nije pojavila integralna povijest nacionalne

književnosti koja bi uz pregled književnosti do 1940-ih uključivala i detaljan pregled književnosti nakon 1945. Zato je objavljeno više pregleda pa i antologija, što makedonskih, što inozemnih, koje jednako doprinose procesu kanonizacije (od kojih je posljednji *Makedonska poetika i stilistika* (Tošović; Koviloski 2025)). Od antologija valja izdvojiti obimnu antologiju makedonske književnosti koja obuhvaća najreprezentativnija književna ostvarenja od 9. do 21. stoljeća (Jakimovska-Tošić et al 2014.). Osim što se potvrđuje status književnicima starijih generacija (uz, naravno, kanonska djela do 1945), u antologiju se uvrštavaju i pripadnici mlađih generacija (koji se javljaju nakon 1990-ih) čiji se izabrani naslovi predstavljaju kao reprezentativni primjeri najnovijih tendencija u makedonskoj književnosti (među ostalima od V. Andonovskog, A. Prokopieva preko G. Smilevskog, L. Dimkovske do N. Madžirova, V. Martinovskog, R. Bužarovske). Upravo ova recentnija imena susreću se i u prijevodnim repertoarima makedonske književnosti na druge jezike pa tako i na hrvatski. Osim toga, s obzirom na ulogu institucija u formiranju kanona, nakon sličnih projekata izdavačkih kuća prije devedesetih, valja ovdje izdvojiti i dvije novije makedonske edicije koje predstavljaju klasike nacionalne književnosti. Prva je edicija „135 tomova makedonske književnosti" („135 тома македонска книжевност")[3] objavljena u izdavačkoj kući Mikena (Bitola) 2008. godine. U okviru ove edicije objavljeni su antologijski izbori pojedinih književnih razdoblja, izbori iz djela pojedinih autora (uglavnom poezija, kratka proza i esejistika) te pojedinačna djela izabranih autora svih generacija. Najnoviji takav projekt je „Edicija makedonski književni klasici" („Едиција македонски книжевни класици") izdavačke kuće Ars Lamina (Skopje) pokrenuta 2020. U ovoj je ediciji do 2026. objavljeno 48 knjiga kojima su obuhvaćena djela petnaestero autora (P. M. Andreevski, Ž. Čingo, G. Todorovski, Đ. Abadžiev, D. Solev, V. Urošević, P. Bakevski, O. Nikolova, Z.

[3] Cjelokupna je edicija objavljena i u prijevodu na engleski jezik. Elektronsko izdanje dostupno je na mrežnim stranicama projekta Digitalni resursi makedonskog jezika (DRMJ) Makedonske akademija nauka i umjetnosti (https://drmj.manu.edu.mk).

Ančevski, K. Ćulavkova, N. Madžirov, K. Čačanski, J. Vladova, V. Martinovski, D. Dukovski).

S obzirom na specifičnu poziciju makedonske književnosti kao „male" i „mlade", odnosno književnosti tzv. „ubrzana razvoja" (nerijetko u makedonističkoj literaturi citirana, ali i kritizirana pojma G. D. Gačeva), od osobitog je značenja i primjena postkolonijalne kritike na tumačenje povijesti makedonske književnosti, kao i pojedinih opusa i djela. To se osobito odnosi na pitanja odnosa prema hegemonijskim kulturama i oblikovanja nacionalnog identiteta (Kramarić 2009; Kramarić, Banović-Markovska 2013), kao i statusa makedonskih kanonskih autora u egzilu (Prošev-Oliver 2010).

Dakle, makedonski kanon nakon 1945. izgrađen je upravo kao nacionalni kanon „male" i mlade književnosti u kojoj su bile izražene uloge utemeljiteljskih figura (u 20. stojeću Racin, Koneski), ali isto tako u okviru međuknjiževne zajednice u kojoj su veze s hrvatskom i srpskom književnošću bile osobito izražene. Nakon 1991. makedonski, a osobito hrvatski kanon doživljavaju promjene odvajanjem od zajedničkog jugoslavenskog okvira te u tom procesu makedonski klasici, koji su imali mjesto u tadašnjem obrazovnom i izdavačkom prostoru, postaju „strana" književnost. Stoga, njihovo prevođenje i predstavljanje u Hrvatskoj moglo bi se razumjeti i kao dio rada na pamćenju i zaboravu zajedničke prošlosti, ali i kontinuiteta u okviru onoga što se danas, s vremenskim odmakom, može opisati kao zajednički južnoslavenski kulturni i književni prostor, odnosno postjugoslavensko književno polje (Duda 2017; Postnikov, 2025).

Sociološka paradigma suvremenih studija prevođenja (translation studies) prijevod ne promatra isključivo u njegovu odnosu prema izvorniku, nego i kao činjenicu ciljne kulture propitujući kako prijevodi djeluju u recepcijskom kontekstu (Heilbron i Sapiro 2007: 94). U tom smislu važan je doprinos i Even-Zoharove teorije polisustava, prema kojoj prevedena književnost nije zbir pojedinačnih djela, nego zaseban i aktivan sustav unutar književnog polisustava. Prijevode tako međusobno povezuje izbor izvornih tekstova koji uvijek ovisi o stanju ciljne književnosti kao i uporaba repertoara, tj. normi i postupaka kojima se oblikuju (Even-Zohar 1990: 46). Prema tome, prevedena književnost može zauzimati središnji položaj,

osobito u mladim, „slabim" ili kriznim književnostima, no njezin je „normalan" položaj periferan u kojem ona čuva ustaljene norme (isto: 47–50).

Prijevodna recepcija odnosi se na primanje strane književnosti posredstvom prijevoda, što podrazumijeva izbor djelā, njihovo izdavačko i kritičko predstavljanje, kao i sliku koju o izvornoj književnosti ta djela stvaraju u ciljnoj kulturi. Prema poznatom Bourdieuovu eseju o društvenim uvjetima međunarodnog kruženja ideja (Bourdieu 2002), čiji je utjecaj značajan na suvremene studije o prevođenju (usp. Sapiro 2014, Venuti 2004), taj proces se može opisati kao niz društvenih operacija: prijenos se ostvaruje izborom, odnosno selekcijom (onoga što se prevodi, tko prevodi i tko objavljuje), označavanjem (izdavač i/li posebna biblioteka, prevoditelj, prisustvo ili odsustvo parateksta, kao npr. predgovora ili pogovora, bilježaka o autoru, prevoditelju) i čitanjem u kontekstu ciljnog polja. Venuti ovaj proces opisuje kao upisivanje domaćih značenja i interesa u prevedeni tekst što počinje izborom teksta za prevođenje (Venuti 2004: 468).

Kao operativni pojam u kontekstu suvremene makedonske književnosti koristi se i pojam suvremeni klasik. Njime se označuju autori čija su djela nastala nakon 1945. i već imaju stabilno mjesto u nacionalnom kanonu, iako su neki od njih još uvijek aktivni (npr. V. Urošević). Pojam se oslanja na Calvinovo shvaćanje klasika kao knjige koja nikada ne prestaje govoriti ono što ima reći i koja do nas dolazi noseći tragove prethodnih čitanja, pri čemu Calvino izrijekom dopušta i mogućnost da klasik bude suvremeno djelo (Calvino 1991:). Taj se pojam redovito javlja i u paratekstovima hrvatskih prijevoda, u kojima se pojedini autori predstavljaju kao „klasici suvremene makedonske književnosti" ili „živući klasici". Time nakladnici, prevoditelji, autori pogovora izravno sudjeluju u prijenosu kanonskog statusa u ciljnu kulturu.

Dosadašnjih istraživanja prijevodne recepcije stranih književnosti u Hrvatskoj nema mnogo, a kao najsustavnija istraživanja provedena u novije vrijeme ističu se ekstenzivna i detaljna analiza prijevodne recepcije talijanske književnosti (Mikšić i Huber 2023.) te analiza prijevodnog korpusa francuske književnosti u Hrvatskoj (Mikšić, Sindičić Sabljo, Tonković, 2023), obje izuzetno vrijedne

studije i dragocjeni uvidi u metodološki pristup. U ovim se primjerima radi o tzv. „velikim", odnosno dominantnim književnostima koje raspolažu znatnim književnim kapitalom (Casanova 1999), od kojih obje imaju i stoljetnu tradiciju hrvatske recepcije. Kad je riječ o južnoslavenskim književnostima, od sustavnijih izdvaja se samo istraživanje hrvatskih prijevoda bugarske književnosti (Banović 2021) koje donosi bibliografiju prijevoda od 19. do 21. stoljeća, analizu korpusa i recepcije. Tome valja dodati i pregled recepcije bugarske književnosti u južnoslavenskom kontekstu (Latković 2019). Istraživanje prijevoda makedonske književnosti na hrvatski, ali i druge strane jezike, proveo je i objavio R. Alađozovski (2021), a obuhvatio je razdoblje od 2015. do 2020. i ovaj izvještaj predstavlja vrijedan uvid u prijevodnu produkciju na više jezika. Prema Alađozovskijevu izvještaju makedonska kao „mlada" i „mala" književnost, što se odnosi na kasniju standardizaciju jezika i broj govornika makedonskog jezika (oko 2 milijuna) (isto: 14) postoji u tržišnom okviru na kojem djeluje oko 120 izdavača, većinom mikropoduzeća s nakladama od 300 do 500 primjeraka, koja ovise o potporama Ministarstva kulture. Iako godišnje izlazi mnogo naslova, ne postoji sustav koji bi ih sustavno plasirao u inozemstvo (isto: 18). Kao najznačajniji poticaj za prevođenje nameće se **Europska nagrada za književnost jer njome** nagrađeni naslovi donose i automatske bodove u EU natječajima za prijevode, a od potpora za prijevode Alađozovski ističe mrežu Traduki i Ministarstvo kulture Republike Sjeverne Makedonije. Također upozorava na poteškoće u uspostavljanju mreže koja će promovirati makedonsku književnost u inozemstvu, osobito s obzirom na trend zatvaranja sveučilišnih lektorata makedonskog jezika (tako Međunarodni seminar za makedonski jezik, književnost i kulturu koji se godišnje održava u Ohridu ostaje važno uporište). U predstavljanju istraženih podataka, tj. broja prijevoda s makedonskog na više jezika, Alađozovski primjećuje veliku prijevodnu produkciju u Bugarskoj i Srbiji, iza kojih slijede Slovenija, Hrvatska[4], Bosna i

[4] Istraživanje prijevoda provedeno za potrebe ovog rada ukazuje na ipak veći broj prijevoda u periodu između 2015. i 2020. nego što je iskazano u rezultatima predstavljenima kod Alađozovskog.

Hercegovina (isto: 79-90), dok prevođenje na druge jezika znatno opada.

Istraživanje korpusa objavljenih prijevoda književnih tekstova s makedonskog jezika provođeno je pretraživanjem bibliotečnih podataka u više kataloga javnih knjižnica[5] Republike Hrvatske i to tijekom 2025. i 2026. godine, s kontrolnim pretraživanjem i potvrdom podataka u rujnu 2026. Fokus istraživanja bio je na razdoblju od 1991. do 2025, uz informativnu provjeru podataka za 2026. godinu zaključno s mjesecom rujnom. S obzirom na ipak nevelik korpus naslova tijekom obuhvaćenih 35 godina, učinilo se korisnim podatke o prijevodima navesti u tablicama, i to posebno za antologije, a zatim i za književne rodove i vrste (roman i kratka proza, poezija i drama) te posebno za dječju književnost. Tako se u tablicama navode svi prijevodi te osnovni podaci o objavljenim naslovima (autor, naslov, godina makedonskog izdanja, prevoditelj/i, izdavač/i), a korisnima su se pokazali i podaci o broju dostupnih primjeraka u knjižnicama kao i oblik u kojem je građa dostupna (e-knjige, audio-knjige). Broj primjeraka se navodi okvirno, a ukazuje na stanje u trenutku provođenja istraživanja (s izraženom minimalnom i maksimalnom količinom). Takvi podaci upućuju prije svega na dostupnost naslova široj čitateljskoj publici diljem Hrvatske, s obzirom na razgranatu mrežu narodnih knjižnica (i postojanje više kataloga), a istovremeno nadomiještaju izostanak podataka o broju prodanih primjeraka nekog naslova.

Kako nema detaljnije bibliografije prijevoda koja bi pokazala stanje od 1945. do 1991., uvid u to razdoblje pokazao se problematičnim čak i u svrhu usporedbe broja prevedenih naslova u vrijeme zajedničke države i u tranzicijsko i posttranzicijsko doba. U katalozima hrvatskih knjižnica zabilježen je izostanak određenog (iako manjeg) broja naslova koji jesu prevedeni na hrvatsko-srpski prije 1991., a koji su zabilježeni nasumičnom pretragom kataloga

[5] Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (https://katalog.nsk.hr/), Katalozi na Portalu narodnih knjižnica (https://www.knjiznica.hr/), Katalog Knjižnica grada Zagreba (https://katalog.kgz.hr/), Skupni katalog CROLIST (http://opak.crolib.hr/).

nacionalnih i sveučilišnih knjižnica u regiji (prije svega u Srbiji). Ipak, u analizi podataka o prijevodima po književnim rodovima i vrstama povući će se okvirna usporedba sa stanjem prije 1991. Prilikom pretraživanja korpusa naslova objavljenih do 1991[6]. u obzir je uzeto i mjesto objave, a ne samo jezična varijanta. Naime, u najvećem broju primjera upravo mjesto objave ukazuje na varijantu srpsko-hrvatskog/hrvatsko-srpskog na kojoj je određeni naslov objavljen, iako ni to nije posve pouzdano jer je primjerice prijevod romana *Ravna zemlja* Taška Georgievskog objavljen kod sarajevskog nakladnika „Veselin Masleša" u prijevodu B. Pavlovskog. Ipak, pretpostavka od koje se polazi jest da naslovi objavljeni u prijevodu na ekavsku varijantu srpsko-hrvatskog, a osobito oni objavljeni na ćiriličnom pismu, 35 godina nakon raspada bivše Jugoslavije više nisu dostupni (neki ni fizički), ali ni pristupačni široj čitateljskoj publici zbog nepoznavanja (ili slabijeg poznavanja) ćiriličnog pisma, kao i zbog jezičnih karakteristika koje su današnjoj, osobito mlađoj publici, strane. Kako navedeni parametri ipak nisu istraženi, podaci o razdoblju do 1991. uzimaju se okvirno.

II. Klasici u prijevodu i među prijevodima: analiza

Kako je navedeno, nakon 1991. nastupa razdoblje višegodišnje šutnje i potpunog izostanka prijevoda makedonske književnosti na hrvatski. Kako su ovim istraživanjem obuhvaćena tri i pol desetljeća, stanje broja prevedenih knjiga (antologije i izbori uključeni) dijeli se u četiri perioda, od čega prva tri obuhvaćaju prva tri desetljeća, a četvrti je kraći te obuhvaća razdoblje od pet godina, no već u tom periodu broj prijevoda premašuje prva dva analizirana desetljeća. Dakle, od 1991. do 2025. u Hrvatskoj je objavljeno ukupno 79 naslova književnih prijevoda s makedonskog, no raspored po desetljećima je neravnomjeran pa se godišnji prosjek može izračunati samo na temelju podataka između 2011. i 2020., što iznosi u prosjeku 4 naslova godišnje.

[6] Bilo bi potrebno provesti temeljitije istraživanje broja prevedenih naslova u tom razdoblju, kao i njihove dostupnosti u hrvatskim narodnim knjižnicama danas.

Godine	Broj objavljenih knjiga	Postotak
1991. – 2000.	3 (2 antologije)	3,80 %
2001. – 2010.	7 (1 antologija)	8,86 %
2011. – 2020.	44 (2 antologije)	55,70 %
2021. – 2025.	25 (1 antologija)	31,64 %
Ukupno:	79	

Tablica 1. Broj prijevoda prema razdobljima

Podaci izraženi u tablici 1. ukazuju i na značajan porast broja prijevoda, pri čemu je do najvećeg porasta došlo u trećem razdoblju (2011. – 2020.), dok je za četvrto najavljen porast s obzirom na to da je u pet godina objavljeno više od 30% ukupnog broja naslova[7].

II.1. Antologije

Tijekom deset godina (od 1989. do 1998.), ako se izuzmu povremene objave u časopisima, nije objavljen niti jedan prijevod s makedonskog. Simbolično, gotovo desetogodšnju šutnju prekida upravo antologija, i to prozna antologija *Gospodari labirinta: Antologija snova, maštarija i fantastičnih priča iz makedonske književnosti* koju je priredio i za koju je tekstove izabrao i preveo Borislav Pavlovski. Iz podnaslova je jasno da se radi o tematskoj antologiji, no izbor autora i tekstova zaista obuhvaća sve faze razvoja i važnije opuse makedonske poslijeratne književnosti. Antologija je popraćena i opsežnim pogovorom u kojem se daje teorijskim uvidima potkrijepljen pregled makedonske fantastične kratke proze te bio-

[7] Trenutni podaci za 2026. godinu pokazuju da je do rujna objavljeno ukupno šest naslova: R. Bužarovska, *Moj muž* (2. izdanje, Fraktura, prev. I. Baković), B. Crvenkovska (prir.), *Makedonske narodne bajke* (Srednja Europa, prev. I. Baković i Lovro Klepac, makedonsko izdanje 2020.), S. Janevski, *Deponij* (Neolit, prev. I. Baković, makedonsko izdanje 2000.), D. Mihajlovski, *Bajazid i Olivera* (Tim Press, prev. B. Pavlovski, makedonsko izdanje 2009.), A. Simova Klinčarova, *Zabranjena soba* (Ibis grafika, prev. M. Kukić, makedonsko izdanje 2023.), V. Urošević, *Moja rođakinja Emilija* (Mala zvona, prev. I. Baković, makedonsko izdanje 1994). Dakle, jedna knjiga kratke proze u drugom izdanju (R. Bužarovska), tri romana (S. Janevski, D. Mihajlovski, V. Urošević) i dva naslova za djecu (B Crvenkovska i A. Simova Klinčarova).

bibliografskim bilješkama o autorima. U antologiji je zastupljeno dvadeset i osam autora i autorica (S. Janevski, Ž. Čingo, P. M. Andreevski, V. Urošević, B. Đuzel, L. Beleva, G. Mihailova-Bošnakoska, B. Pavlovski, M. Madžunkov, Z. Kovačevski, D. Kocevski, K. Čačanski, V. Mančev, Lj. Siljanovski, E. Takovski, A. Kliman, T. Krsteski, K. Ćulavkova, D. Mihajlovski, D. Duracovski, A. Prokopiev, S. Banar, K. Mehmeti, J. Vladova, H. Petreski, E. Lafazanovski, B. Minevski, V. Andonovski), i to s po jednim naslovom, osim u slučaju S. Janevskog koji je zastupljen sa 16 crtica. Dok hrvatskom čitateljstvu daje uvid u bogatu produkciju fantastike u makedonskoj kratkoj priči, ova se antologija ističe i kao prva antologija makedonske fantastične priče s obzirom da sličan pregled do tada nije postojao ni na makedonskom jeziku.

B. Pavlovski priređuje i sljedeću antologiju posvećenu dramskoj književnosti. *Antologija nove makedonske drame* (Zagreb: Hrvatski ITI centar, 2000.) predstavlja najrecentniju dramsku produkciju i donosi tekstove šestero najreprezentativnijih mladih dramatičara koji se javljaju krajem osamdesetih i tijekom devedesetih godina (D. Dukovski, V. Andonovski, Ž. Mirčevska, T. Kacarov, J. Petrovski, S. Nasev). I ova je antologija popraćena iscrpnim predgovorom u kojem se daje povijesni pregled razvoja makedonske dramske književnosti, no i sustavan popis izvedbi makedonskih dramatičara u Hrvatskoj, kao i detaljnim bilješkama o uvrštenim dramatičarima. Važnost ove antologije je i u tome što se inzistira na prisutnosti i recepciji makedonskih dramatičara na hrvatskim kazališnim i festivalskim scenama. I u ovom slučaju, riječ je o jednoj od prvih (inozemnih) antologija makedonske drame uopće nakon 1990. godine, a autori u njoj zastupljeni i u narednom će periodu tijekom 21. stoljeća biti reprezentativna imena makedonske drame na domaćim i inozemnim pozornicama (osobito D. Dukovski i Ž. Mirčevska).

Još jedna antologija kratke proze javlja se 2009. godine, a riječ je o antologiji *Don't You Fyrom Me: suvremena makedonska priča* priređivačica V. Mojsove-Čepiševske i A. Banović-Markovske i prevoditeljice S. Dolžan. Antologija se sastoji od dva predgovora (prvi potpisuje Z. Kramarić, a drugi, koji je i uvod u suvremenu makedonsku priču, priređivačice), uz svaki tekst daju se i kratka bio-bibliografska bilješka i fotografija autora. Antologija predstavlja prvi

pregled suvremene makedonske kratke proze te donosi 33 autora počev od generacije koja se javlja početkom 1980-ih pa sve do predstavnika najmlađe generacije (A. Stankovski, D. Duracovski, D. Mihajlovski, K. Ćulavkova, J. Vladova, V. Andonovski, J. Mihajlovska Georgieva, A. Prokopiev, T. Osmanli, K. Mehmeti, D. Pandev, B. Minevski, M. Mančevski, G. Jović-Stojkovska, E. Lafazanovski, O. Ćorveziroska, I. Isakovski, G. Smilevski, I. Pavlova De Odoriko, R. Mladenovski, S. Mandžuk, Ž. Kujundžiski, R. Alađozovski, V. Martinovski, I. Anđelkov, R. Bužarovska, I. Cvetković, I. Dodovski, I. Jordanova, A. Bukarski, D. Samadžiev, D. Goevski, Galijana Markova). S obzirom na to da antologija ipak ne izlazi kao samostalno izdanje, nego kao tematski broj književnog časopisa *Književna revija* (broj 2-3), što uvelike određuje i njezinu dostupnost širim čitateljskim krugovima, s obzirom da se u katalozima narodnih knjižnica javlja u vrlo malom broju primjeraka, za razliku od prethodne dvije antologije.

Posljednja u nizu antologija je *Pronađena riječ: Antologija suvremene makedonske poezije* priređivača i prevoditelja Borislava Pavlovskog koju objavljuje Hrvatsko društvo pisaca 2023. godine. U antologiji su zastupljeni autori koji se javljaju od 1945. do posljednjih godina (S. Janevski, B. Koneski, A. Šopov, M. Matevski, G. Todorovski, A. Popovski, J. Koteski, P. M. Andreevski, V. Urošević, D. Ručigaj, R. Pavlovski, P. T. Boškovski, I. Čapovski, M. Rendžov, S. Hristova-Jocić, J. Pavlovski, B. Đuzel, E. Kletnikov, K. Ćulavkova, G. Mihailova Bošnakoska, R. Đ. Jačev, T. Čalovski, S. Stojčevski, V. Smilevski, R. Siljan, A. Kliman, V. Acevska, L. Dirjan, J. Plevneš, V. Čejkovska, B. Cvetkoski, V. Andonovski, L. Dimkovska, N. Madžirov, V. Martinovski, D. Arnaudov, A. Al-Asadi, V. Angelovska).

Osim antologija, objavljena su i dva kraća izbora. Prvi je *Revija malih književnosti: Makedonija* u kojoj su objavljeni prijevodi kratkih priča, odlomka romana te poezije istaknutih predstavnika mlađe generacije makedonskih autora (R. Bužarovska, A. Jankovski, I. Krajčev, Ž. Kujundžiski, K. Maleska, S. Mladenovska Anđelkov, I. Antonovski. V. Martinovski, Z. Taneski, J. Tasevski-Eternijan) s predgovorom V. Andonovskog. Druga je dvojezična publikacija koja donosi izbor iz makedonskih priča za djecu (C. Andreevski, B.

Mirkulovska, V. Urošević, O. Nikolova, A. Kujundžiski, V. Dimovski, G. Petrevski, A. Prokopiev, H. Petreski, O. Ćorveziroska, Ž. Kujundžiski) u izboru i s pogovorom I. Bakovića.

	Naslov antologije / izbora	Priređivač	Prevoditelj/i	Izdavač, godina	Dostupnost u narodnim knjižnicama [8]
1.	*Gospodari labirinta: antologija snova, maštarija i fantastičnih priča iz makedonske književnosti*	B. Pavlovski	B. Pavlovski	Naklada MD, 1998.	50
2.	*Antologija nove makedonske drame*	B. Pavlovski	B. Pavlovski	Hrvatski centar ITI, 2000.	50
3.	*Don't You Fyrom Me: suvremena makedonska priča*	V. Mojsova-Čepiševska, A. Banović-Markovska	S. Dolžan	Književna revija 2-3, Ogranak Matice hrvatske Osijek, 2009.	<5
4.	*Revija malih književnosti: Makedonija*	V. Andonovski	Studenti FFZG[9]	Kulturtreger, 2013.	2
5.	*Македонски раскази за деца : Makedonske*	I. Baković	Studenti FFZG	Vijeće makedonske nacionalne manjine Grada	2

[8] Navodi se okviran broj ili maksimalni broj zabilježenih primjeraka, u male dostupnostti. Podaci se baziraju na uvidu u navedenim katalozima (v. bilj. 4). Točan broj može varirati jer su podaci sakupljani tijekom 2026. godine, a potvrđeni dodatno u rujnu 2026.

[9] Tekstove su preveli studenti južnoslavenskih jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu: I. Cebović, N. Penava, G. Jagetić, A. Kisić i K. Božak, L. Krstulović, D. Malić, M. Mastnak-Car, I. Novoselnik, T. Tušek.

	priče za djecu			Zagreba, 2014.	
6.	*Pronađena riječ: Antologija suvremene makedonske poezije*	B. Pavlovski	B. Pavlovski	Hrvatsko društvo pisaca, 2023.	<30

Tablica 2. Antologije

Iz ovih podataka proizlazi da na hrvatskom postoje antologije kojima su zastupljene i drama, i poezija, i kratka proza, kao književni rodovi i vrste najprikladnije antologičarskim izborima i pregledima. Antologijama se obuhvatio korpus suvremene makedonske književnosti nakon 1945., a primjetan je i pomak prema mlađim generacijama. S obzirom na prisutnost antologija drugih nacionalnih književnosti na hrvatskom jeziku u posljednjih tridesetak godina, može se zaključiti da je makedonska književnost zadovoljavajuće pokrivena.

II.2. Prijevodi po književnim rodovima i vrstama

Tijekom posljednjih 35 godina na hrvatski je ukupno prevedeno 79 naslova makedonske književnosti, a svi se naslovi mogu razvrstati prema književnim rodovima i vrstama, i to prema zastupljenosti prevladavaju prijevodi proze (romana i kratke proze), zatim poezije (pjesničkih zbirki) i drame. Izdvojeno se navodi i korpus književnosti za djecu.

II.2.1. Proza

Od prozne književnosti prevodili su se romani i kratka proza (gotovo isključivo zbirke novela i kratkih priča).

II.2.1.1. Roman

Očekivano, roman je književna vrsta koja se najviše prevodila i prije, i nakon 1991. godine. Na temelju uvida u kataloge narodnih knjižnica u Hrvatskoj, iz razdoblja između 1945. i 1991. (točnije od 1956. do 1990.) zabilježeno je 39 prevedenih naslova, od čega je 5 objavljeno na hrvatskoj verziji (i kod hrvatskih nakladnika), a 34 na srpskoj (od čega 23 na latiničnom, a 11 na ćiriličnom pismu). Dakle,

na hrvatskom je objavljeno otprilike 12,82% prijevoda romana, a na srpskom 58,97% na latiničnom pismu, a 28,2% na ćiriličnom.

	Autor, naslov, godina prvog makedonskog izdanja	Prevoditelj	Izdavač, godina	Dostupnost u knjižnicama
1.	L. Starova, *Vrijeme koza*, 1993.	M. Maras	Znanje, 2000.	250-300
2.	G. Smilevski, *Razgovor sa Spinozom,* 2002.	B. Pavlovski	Edicije Božičević, 2007.	100-150
3.	E. Lafazanovski, *Hrapeško*, 2007.	B. Pavlovski	Novi liber, 2010.	100-150
4.	V. Andonovski, *Pupak svijeta*, 2000.	B. Pavlovski	Algoritam, 2011.	150-200
5.	V. Sazdova, *Posljednji čaj*, 2009.	B. Radaković	V.B.Z., 2011.	200-250
6.	T. Osmanli, *21.*, 2009.	B. Pavlovski	Sandorf, 2012.	100-150
7.	G. Smilevski, *Sestra Sigmunda Freuda*, 2007.	B. Pavlovski	Fraktura, 2013.	200-250; e-knjiga
8.	V. Andonovski, *Vještica*, 2006.	B. Pavlovski	Algoritam, 2016.	300-350
9.	L. Dimkovska, *Rezervni život*, 2012.	B. Pavlovski	Ljevak, 2016.	200-250; e-knjiga
10.	H. Petreski *Lift (ni)je za dvoje*, 2011.	B. Pavlovski	Meandarmedia, 2016.	<50
11.	L. Starova, *Ervehe*, 2005.	Ž. Demnieva, S. Demnieva	TIM press, 2017.	300-350
12.	G. Smilevski, *Heloiza ili Povratak riječi*, 2015.	B. Pavlovski	Fraktura, 2017.	300-350; e-knjiga
13.	L. Dimkovska, *Skrivena kamera*, 2004.	B. Prošev-Oliver	V.B.Z., 2017.	350-200
14.	L. Starova, *Generalova ljubav*, 2008.	M. Maras	TIM press, 2018.	200-250
15.	M. Madžunkov, *Vrijeme irvasa*, 2003.	B. Pavlovski	Disput, 2018.	200-250
16.	V. Urošević, *Madžun*, 2018.	J. Lužina	V.B.Z., 2019.	250-300

17.	L. Starova, *Vrijeme koza,* 1993*; Povratak koza*, 2016[10].	M. Maras, B. Pavlovski	TIM press, 2019.	100-150
18.	L. Dimkovska, *Non Oui*, 2016.	B. Prošev-Oliver	V.B.Z., 2019.	250-300
19.	Ž. Čingo, *Velika voda*, 1971.	I. Baković	Disput, 2019.	200-250
20.	L. Starova, *Granica*, 2014	H. Bahtijari	TIM press, 2021.	150-200
21.	V. Andonovski, *Azbuka za neposlušne*, 1994.	B. Pavlovski	TIM press, 2021.	200-250
22.	L. Starova, *Očeve knjige*, 1992.	B. Pavlovski	TIM press, 2023.	150-200
23.	V. Jankovski, *Skrivene želje, nemirna putovanja*, 2020.	I. Baković	V.B.Z., 2023.	160
24.	P. Andonovski, *Strah od barbara*, 2018.	I. Baković	Hena com, 2023.	200-250; e-knjiga
25.	V. Urošević, *Zmajeva nevjesta*, 2008.	I. Baković	Mala zvona, 2024.	100-150
26.	L. Dimkovska, *Jedinstveni matični broj*, 2023.	B. Prošev-Oliver	Fraktura, 2025.	100-150
27.	S. Ognenovski, *Turneja*, 2020.	B. Prošev-Oliver	Neolit, 2025.	50-100
28.	S. Jovanoska, *Dan jednoga crva*, 2021.	I. Baković	Neolit, 2025.	50-100
29.	R. Bužarovska, *Toni*, 2024.	I. Baković	Fraktura, 2025.	150-200
30.	V. Andonovski, *Pupak svjetlosti*, 2022.	B. Pavlovski	Tim Press, 2025.	100-150

Tablica 3. Romani

[10] Oba romana su objavljena u jednoj knjizi. Roman *Vrijeme koza* ovdje dobiva drugo izdanje u prijevodu M. Marasa, a *Povratak koza* izlazi prvi put u prijevodu B. Pavlovskog.

Prvi prijevod romana u razdoblju nakon 1991. zabilježen je 2000. (*Vrijeme koza*) i predstavlja početak novog vala prijevoda makedonskog romana. Doduše, sljedeći prijevod romana objavljen je tek 2007. (*Razgovor sa Spinozom*), nakon čega makedonski romani nešto redovitije izlaze u prijevodima na hrvatski te ukupan broj nadmašuje broj prijevoda do 1991. Osim broja prevedenih naslova, o popularnosti i reprezentativnosti romana kao književne vrste svjedoči i visoka dostupnost u katalozima narodnih knjižnica, kao i pojava nekih naslova na drugim medijima, tj. u obliku elektronske knjige.

II.2.1.2. Kratka proza

Prema prikupljenim podacima iz kataloga, u razdoblju do 1991. (od 1951. do 1989.) zabilježeno je 20 prijevoda knjiga kratke proze, od čega na hrvatskom samo 1 naslov (5%), a na srpskom 12 na latiničnom (60%) i 7 na ćiriličnom pismu (35%).

	Autor, naslov, godina prvog makedonskog izdanja	Prevoditelj/i/ca	Izdavač, godina hrvatskog izdanja	Dostupnost u knjižnicama
1.	I. Isakovski, *Pješčani sat*[11], 2002.	Ž. Milenić	Orion; Slovo, 2008.	<20
2.	I. Isakovski, *Pješčani sat*, 2002.	S. Petlevski i autor	Meandarmedia, 2012. i 2019.	50-100; e-knjiga
3.	A. Prokopiev, *Čovječuljak*, 2011.	B. Pavlovski	Fraktura, 2014.	150-200
4.	O. Ćorveziroska, *(S)pletene priče*, 2003.	B. Studenti FFZG[12]	Klub studenata južne slavistike A-302, 2015.	<10
5.	R. Bužarovska, *Osmica*, 2010.	M. Mastnak Car	Algoritam, 2015	150-200

[11] Prvi prijevod Isakovskijeve zbirke problematičan je jer je sam autor kasnije isticao da je riječ o neautoriziranom prijevodu te najavio sudski spor protiv izdavača i prevoditelja (usp. Cuculić 2012). Naslov ipak navodim i ubrajam u objavljene prijevode.

[12] Prevoditeljice: I. Cebović, A. Raguž, A. Kisić, D. Malić, I. Novoselnik, T. Tušek, M. Vlatković.

6.	R. Bužarovska, *Moj muž*[13], 2014.	I. Baković	V.B.Z., 2016.	150-200
7.	O. Nikolova, *Baršunasti pokrov*, 20	J. Lužina	Meandarmedia, 2017.	200-250
8.	N. Joldeski, *Svak sa svojim jezerom*, 2012.	J. Lužina	Sandorf, 2019.	150-200
9.	A. Prokopiev, *Delfin*, 2018.	I. Baković	V.B.Z., 2020.	100-150
10.	R. Bužarovska, *Nikamo ne idem*, 2018.	I. Baković	V.B.Z., 2020.	200-250; e-knjiga
--	R. Bužarovska, *Nikamo ne idem*	I. Baković	Transonica, 2020.	zvučna knjiga
11.	B. Popovska, *Nevidljive vježbe*, 2011.	T. Rovičanac	Izvori, 2021.	<5
12.	L. Dimkovska, *Kad smo napustili Karla Liebknechta*, 2019.	B. Prošev-Oliver	Fraktura, 2021.	200-250; e-knjiga
13.	V. Andonovski, *Pripitomljavanje kuje*, 2018.	B. Pavlovski	TIM press, 2022.	150-200
14.	B. Minevski, *Sezona maslačaka*, 2001.	T. Rovičanac	TIM press, 2023.	50-100
15.	V. Urošević, *Brod Skoplje*, 1971.-2023.	B. Pavlovski	TIM press, 2024.	100-150

Tablica 4. Kratka proza

Porast broja prevedenih naslova u odnosu na razdoblje do 1991. bilježi i kratka proza, osobito nakon 2008, odnosno nakon 2012. Kao i u slučaju romana, može se pretpostaviti da je riječ o popularnoj književnoj vrsti, a osobitu popularnost bilježe i određeni autori. No, kod kratke proze primjećuje se i pojava manjih nakladnika čija izdanja su ograničeno dostupna te pojava udruga kao izdavača, što se može

[13] Prema izabranim pričama iz zbirki *Moj muž* i *Nikamo ne idem* u Zagrebačkom kazalištu mladih postavljena je predstava *Moj muž* (dramatizacija Tomislav Zajec, režija Dora Ruždjak Podolski) u sezoni 2022./2023.

objasniti kraćinom kao i jednostavnijim osiguravanjem autorskih prava. Valja imati na umu i da je kratka proza u prijevodima često zastupljena u književnim časopisima i na internetskim portalima, koji nisu bili obuhvaćeni ovim istraživanjem.

II.2.2. Poezija

Do 1991. godine većina objavljenih naslova makedonske poezije u prijevodu na hrvatsko-srpski objavljena je kod srpskih nakladnika i pri tome uglavnom na ćiriličnom pismu. Prema dostupnim podacima, zabilježeno je ukupno 30 naslova (bilo da se radi o prijevodima pojedinih pjesničkih zbirki, bilo da se radi o izborima iz više zbirki određenih autora), od čega je kod hrvatskih izdavača objavljeno tek 10%, tj. samo 3 naslova, dok su ostali u najvećoj mjeri (95%) obavljeni na ćiriličnom pismu kod izdavača u Srbiji, BiH, Crnoj Gori i Makedoniji.

	Autor, naslov, godina prvog makedonskog izdanja	Prevoditelj	Izdavač, godina hrvatskog izdanja	Dostupnost u knjižnicama
1.	K. Miladinov, *Да видам Охрид, Струга да видам : Da vidim Ohrid, Strugu da gledam*	Skupina prevoditelja[14]	Zajednica Makedonaca u RH, Zavičajna naklada "Žakan Juri", 2001.	<50
2.	R. Đ. Jačev, *Pepeo pod maslinama* (izbor poezije, 1967.-2005.)	A. Kliman, D. Načinović	Udruga 3000 godina Za dar, 2008.	<20
3.	N. Madžirov, *Premješten kamen*, 2007.	B. Pavlovski	Fraktura, 2009.	50-100
4.	B. Đuzel, *Izabrane pjesme* (izbor poezije, 1962.-2008.)	B. Pavlovski, S. Mihalić	Društvo hrvatskih književnika, 2011.	50-100

[14] Pjesme su prepjevali: Ljerka Car Matutinović (3), Jakša Fiamengo (1), Aldo Kliman (1), Miroslav Mićanović (1), Slavko Mihalić (1), Daniel Načinović (1), Mile Pešorda (1), Borivoj Radaković (1), Zorica Radaković (2), Ante Stamać (1), Zlatko Tomičić (1), Luko Paljetak (1), Zvonko Kovač (1).

5.	V. Acevska, *Martinke* (izbor poezije, 1985.-2012.)	R. Cindori, B. Pavlovski	Fidipid, 2011.	50-100
6.	B. Cvetkoski, *Molitveni dah* (izbor poezije, 1981.-2013.)	D. Burazer, B. Pavlovski	Fidipid, 2013.	50-100
7.	K. Ćulavkova, *Crna mjesečina: Antologijski izbor pjesama* (izbor poezije, 1975.-2014.)	M. Mastnak Car	Spectrum, 2015.	<10
8.	I. Isakovski, *Smrt ima kosu od morske trave*, (izbor poezije, 1992.-2014.)	S. Petlevski	Meandarmedia, 2015.	50-100; e-knjiga
9.	V. Martinovski, *Turbulencije*[15] (izbor poezije, 2003.-2016.)	I. Baković	SKUD I. G. Kovačić, 2019.	50-100
10.	J. Ivanovski, *Žena suvozač* (izbor poezije, 1995.-2019.)	Z. Karanović	Hrvatsko društvo pisaca, 2020.	<20
11.	B. Popovska, *Poligoni: zapisi*, 2007.	T. Rovičanac	Izvori, 2021.	<5
12.	L. Dimkovska, *Kako je to?* (izbor poezije, 2009.-2021.)	B. Proševski-Oliver	Sandorf, 2022.	50-100

Tablica 5. Poezija

U skladu s uvriježenim mišljenjem, ali i zbog tržišne orijentiranosti nakladnika, nešto su rjeđa knjižna izdanja prijevoda pjesničkih zbirki i izbora iz poezije. Ipak, po broju naslova poezija tek malo zaostaje za kratkom prozom. No, kad je riječ o dostupnosti u narodnim knjižnicama, knjige poezije su značajno podzastupljene. Ujedno je i bitno više slučajeva u kojima se kao izdavači javljaju

[15] Radi se o trojezičnom izdanju na makedonskom, hrvatskom i engleskom jeziku. Prevoditelj pjesama na engleski je M. Damjanoski.

udruge. Kod poezije, čak i više nego kod kratke proze, bitno je napomenuti da je znatno veći broj autora (a osobito naslova) zastupljen u časopisima i internetskim portalima.

II.2.3. Drama

Kao što je i u prethodnom razdoblju do 1991. bilo najmanje prijevoda dramske književnosti na hrvatsko-srpski (objavljeno je svega osam naslova), tako je i nakon 1991. drama najmanje zastupljen književni rod među prijevodima s makedonskog. Nakon 1991., uz spomenutu antologiju, objavljene su dvije knjige drama dvojice dramatičara – V. Andonovskog i G. Stefanovskog. Knjiga izabranih drama V. Andonovkog pod naslovom *Genetika pasa: izabrane drame i komedije* objavljena je u prijevodu B. Pavlovskog, u izdanju Društva hrvatskih književnika (2015). Knjiga sadrži četiri drame i iscrpniji pogovor Mire Muhoberac.

Knjiga izabranih drama Gorana Stefanovskog, *Odisej i druge drame*, objavljena je u izdanju Hrvatske sveučilišne naklade, a donosi četiri drame u prijevodu B. Pavlovskog (*Divlje meso* i *Crna rupa*) i I. Bakovića (*Demon iz Debar Mahale* i *Odisej*). Knjiga je popraćena pogovorom I. Bakovića

Oba autora u makedonskoj književnosti i kazalištu imaju značajno mjesto, a u slučaju G. Stefanovskog danas se govori o dramskom klasiku makedonske književnosti. Stefanovski je i jedan od autora koji su u jugoslavenskom kontekstu obilježili kraj 1970-ih i 1980-e godine, a u postjugoslavenskom periodu upravo Stefanovski (koji tada živi i radi u Ujedinjenom Kraljevstvu) postaje reprezentativan postjugoslavenski dramatičar (usp. Postnikov 2025: 84, 356).

S obzirom i na činjenicu da je drama književni rod koji je namijenjen izvedbi u kazalištu, valja napomenuti da su u ovom razdoblju na hrvatskim kazališnim pozornicama igrani makedonski autori (G. Stefanovski, D. Dukovski, Ž. Mirčevska, V. Andonovski)[16],

[16] Ne brojeći gostovanja, na repertoarima hrvatskih kazališta našli su se sljedeći autori i njihovi tekstovi: D. Dukovski, *Bure baruta*, Satiričko Kazalište Kerempuh,

no osim nekoliko tekstova objavljenih u časopisima (npr u *Kazalištu,* što nije obuhvaćeno istraživanjem), ostali tekstovi nisu objavljeni.

	Autor, naslov, godina prvog makedonskog izdanja	Prevoditelj	Izdavač, godina hrvatskog izdanja	Dostupnost u knjižnicama
1.	V. Andonovski, *Genetika pasa: izabrane drame i komedije* (drame: *Za svakog ima po jedna*, *Olovo na jastuku*, *Granica*, *Genetika pasa*), 2008. – 2012.	B. Pavlovski	Društvo hrvatskih književnika, 2015.	<50
2.	G. Stefanovski, *Odisej i druge drame* (drame: *Divlje meso, Crna rupa, Demon iz Debar Mahale, Odisej*), 1979. – 2012.	B. Pavlovski, I. Baković	Hrvatska sveučilišna naklada, 2018.	50-100

Tablica 6. Drama

II.2.4. Ekskurz: dječja književnost

Podaci o broju prijevoda dječje književnosti do 1991. za potrebe ovog istraživanja bili su teže dostupni pa je teško odrediti približan, a kamoli točan broj naslova. Ipak, na temelju vrlo površnog uvida u katalozima, može se pretpostaviti da je dječja književnost značajnije zastupljena u prijevodima na hrvatsko-srpski do 1991. nego u proteklih 35 godina. Upravo dječjoj književnosti pripadaju posljednji su književni naslovi objavljeni u prijevodu na hrvatski prije raspada Jugoslavije, a riječ je o djelima *Čarobni samarčić* V. Nikoleskog (1986.) i *Bijelo ciganče* V. Podgorca (1989.) oba u prijevodu B. Pavlovskog, u izdanju Školske knjige, i to u lektirnoj ediciji Dobra knjiga (prvi naslov kao lektira za treći, a drugi kao lektira za peti

Zagreb, režija: A. Popovski, 2000/2001; Ž. Mirčevska, *Sudnji dan*, Teatar Itd, Zagreb, r. M. Kovač, 2000/2001; Ž. Mirčevska, *Art Export*, S.K. Kerempuh, Zagreb, r. E. Miller, 2002/2003; D. Dukovski, *Prazni grad*, HNK Split, r. Siniša Evtimov, 2008/2009; G. Stefanovski, *Odisej*, G.K. Gavella, Zagreb, r. A. Popovski, 2012/2013; V. Andonovski, *Svetica u tami*, CK Trešnjevka, Zagreb, r. Ivana Peroš, 2016/2017.

razred osnovne škole). Osim toga, u spomenutom integralnom pregledu makedonske književnosti (Sazdov et al 1991) posebno je poglavlje posvećeno dječjoj književnosti (koje potpisuje B. Pavlovski). Zato će se u okviru kratkog ekskurza predstaviti i prijevodna recepcija književnosti namijenjene djeci.

Kad je riječ o klasicima makedonske dječje književnosti, valja upozoriti na neke specifičnosti istraživanjem obuhvaćena korpusa. Kronološki prvi naslov, priča *Siljan Roda* M. K. Cepenkova (koja datira s kraja 19. stoljeća) uvrštena je u rubriku dječje književnosti jer se radi o prijevodu njezine adaptacije na suvremeni makedonski jezik (Z. Ćorveziroski) i izdanja koje je namijenjeno djeci kao dio školske lektire, usto i hrvatsko-makedonsko dvojezično izdanje objavljeno je kao slikovnica i za potrebe nastave iz makedonskog jezika.

	Autor, naslov, godina prvog makedonskog izdanja	Prevoditelj	Izdavač, godina hrvatskog izdanja	Dostupnost u knjižnicama
1.	O. Nikolova, *Zoki Poki*, 1963.	Studenti FFZG[17]	Klub studenata južne slavistike A-302, 2015.	<10
2.	M. K. Cepenkov, *Силјан Штркот : Siljan Roda*[18] (19. stoljeće, zapis usmene priče)	I. Baković	Vijeće makedonske nacionalne manjine Grada Zagreba, 2016.	<10
3	H. Petreski, *Dječak koji je želio postati pčela*	Ž. Milenić	Alfa, 2016.	<50
4.	V. Tocinovski (prir.),	I. Baković	Vijeće	<10

[17] Priče su preveli studenti južnoslavenskih jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu: I. Cebović, N. Penava, G. Jagetić, A. Kisić, D. Malić, I. Novoselnik, A. Raguž, L. Pandža, T. Tušek, M. Vlatković.

[18] M. K. Cepenkov objavljuje ovu priču u *Zborniku narodnih umotvorina* (*Сборникъ за Народни Умотворения, Наука и Книжнина*) Bugarske akademije nauka 1892. Tekst je doživio više makedonskih izdanja nakon 1945., od kojih su neka (osobito ona namijenjena dječjoj publici) bila i jezično prilagođena na suvremeni makedonski jezik. Ovdje je riječ o prijevodu teksta koji je na suvremeni makedonski jezik prilagodio Z. Ćorveziroski.

	Македонски легенди и преданија : Makedonske legende i predaje, 2012.		makedonske nacionalne manjine Grada Zagreba, 2017.	
5.	T. Sazdov (prir.), *Македонски народни приказни : Makedonske narodne priče*, 2004.	Studenti FFZG[19]	Vijeće makedonske nacionalne manjine Grada Zagreba, 2018.	<10
6.	V. Kosturanov, *Zvjezdano dijete*, 2018.	E. Pongrašić	Kreativna mreža, 2019.	50-100
7.	B. Crvenkovska, *Nevidljiva kuća*, 2021.	M. Kukić	Ibis grafika, 2022.	50-100
8.	V. Kosturanov, *Djevojčica i grad*, 2020.	M. Kukić	Ibis grafika, 2023.	50-100
9.	V. Kosturanov, *Djevojčica i medo*, 2019.	M. Kukić	Ibis grafika, 2024.	50-100
10.	B. Crvenkovska, *Zvjezdana Mrak i stvorenja iz Strašigrada*, 2019.	M. Kukić	Ibis grafika, 2024.	50-100
11.	B. Crvenkovska*, Nela Smjela i Čupava Bura*, 2022.	M. Kukić	Ibis grafika, 2025.	50-100
12.	S. Janevski, *Strašna noć*, 1959.	I. Baković	Srednja Europa, 2025.	50-100

Tablica 7. Dječja književnost

II.3. Najprevođeniji autori

Izuzmu li se autori zastupljeni u antologijama i izborima, među objavljenim prijevodima trinaestero autora ima objavljeno dva ili više prevedena naslova. Najprevođeniji autor je V. Andonovski, troje

[19] Priče su preveli studenti južnoslavenskih jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu: K. Barišić, I. Čorić, S. Dragoljević, N. Grubišić-Čabo, M. Jankek, M. Kukić, M. Leboš Radoš, F. Marković, L. Sušić.

autora[20] objavljen je isti naslov u dva izdanja: L. Starova (*Vrijeme koza* 2000. i 2019.), I. Isakovski (*Pješčani sat* 2008. i 2012.) te R. Bužarovska (*Nikamo ne idem* kao knjiga i audio knjiga 2020). U tablici se navode samo oni autori koji imaju više od dva naslova.

	Prevoditelj/ica	Broj naslova
1.	Venko Andonovski	7
2.	Luan Starova	7 (6 + 1 u dva izdanja)
3.	Lidija Dimkovska	6
4.	Rumena Bužarovska	5 (4 + 1 kao zvučna knjiga)
5.	Biljana Crvenkovska	3
6.	Vane Kosturanov	3
7.	Goce Smilevski	3
8.	Vlada Urošević	3
9.	Igor Isakovski	3 (2 + 1 u dva izdanja)
10.	Olivera Nikolova	2
11.	Aleksandar Prokopiev	2
12.	Hristo Petreski	2
13.	Budimka Popovska	2

Tablica 8. Najprevođeniji autori

II.4. Prevoditelji

U obuhvaćenom periodu s makedonskog na hrvatski prevodilo je 23 prevoditelja, odnosno više od 30, ako se uključe i prevoditelji koji su preveli po jednu priču ili po jednu pjesmu u nekim navedenim izdanjima. U novijem korpusu nisu zabilježeni slučajevi u kojima je sam autor prevoditelj djela (osim u slučaju Isakovskog koji se javlja kao suprevoditelj), za razliku od razdoblja prije 1991. u kojem postoje

[20] 2026. godine objavljeno je drugo izdanje zbrike priča *Moj muž* R. Bužarovske (Fraktura).

primjeri prijevoda koje potpisuju autori (npr. V. Urošević, M. Madžunkov).

	Prevoditelj/ica	Broj naslova
1.	Borislav Pavlovski	26 (tri antologije)
2.	Ivica Baković	15 (jedan izbor)
3.	Borjana Prošev-Oliver	6
4.	Magdalena Kukić	5
5.	Jelena Lužina	3
6.	Tomislav Rovičanac	3
7.	Mate Maras	2
8.	Sibila Petlevski	2
9.	Maja Mastnak Car	2
10.	Žarko Milenić	2

Tablica 9. Prevoditelji

U tablici su navedeni samo prevoditelji s dva ili više naslova, dok se s po jednim naslovom javljaju Hašim Bahtijari, Sonja Dolžan, Zoran Karanović, Aldo Kliman, Slavko Mihalić, Danijel Načinović, Ema Pongrašić, Borivoj Radaković, Spomenka Demnieva i Željka Demnieva koje su zajedno prevele jedan naslov te Dijana Burazer, Ružica Cindori i Slavko Mihalić koji se uz B. Pavlovskog navode kao suprevoditelji pjesničkih knjiga.

Prevoditelj s najviše prevedenih naslova, koji ujedno i najdulje prevodi s makedonskog na hrvatski je B. Pavlovski te se javlja u sva četiri istražena perioda, pri čemu se u prvom periodu (1991. – 2000.) uz M. Marasa javlja kao jedini prevoditelj. Osim toga B. Pavlovski je i jedini prevoditelj čiji su prijevodi s makedonskog[21] objavljivanini i u

[21] B. Pavlovski je od 1982. do 1989. preveo dramu *Divlje meso* G. Stefanovskog u antologiji *Suvrremene makedonske drame: Od Čašule do Stefanovskog* (Zagreb, Znanje, 1982.) koju je priredio s B. Hećimovićem, zatim romane *Pirika* P. M. Andreevskog (Zagreb: Znanje, 1983.) i *Ravna zemlja* T. Georgievskog (Sarajevo: Veselin Masleša, 1985), knjige za djecu *Čarobni samarčić* V. Nikoleskog (Zagreb: Školska knjiga, 1986.) i *Bijelo ciganče* V. Podgorca (Zagreb: Školska knjiga, 1989).

prethodnom razdoblju. Zato, s obzirom na njegovo dugogodišnje prevoditeljsko, antologičarsko, književno-kritičko i književno-znanstveno, kao i akademsko i pedagoško djelovanje, u razdoblju nakon 1991. Pavlovski se nameće kao posrednik s najviše akumuliranog simboličkog kapitala kad je riječ o prevođenju makedonske književnosti.

Zanimljivo je ovdje kratko razmotriti i poziciju pojedinih prevoditelja kao kulturnih posrednika u kontekstu njihove prevoditeljske dvopripadnosti (Vuksanović Kursar 2008). I u ranijem periodu do 1991. godine, česta su pojava bili prevoditelji kojima se mogla pripisati bilingvalna pozicija. U periodu nakon 1991., barem na temelju istraženoga korpusa objavljenih naslova (bez prijevoda u časopisima), uopće se ne javljaju slučajevi u kojima je prevoditelj sam autor. Prevoditeljsku dvopripadnost je ipak moguće uočiti, iako je potreban oprez pri tvrdnjama o bilingvalnosti pojedinih prevoditelja, ako za to ne postoje podaci (primjerice u bilješkama o prevoditeljima). Tako se kao bilingvalni prevoditelji mogu izdvojiti (prema broju prijevoda) B. Prošev-Oliver, A. Kliman, S. Demnieva, Ž. Demnieva, dok se za neke prevoditelje ne nalazi podatak o tome jesu li bilingvalni (B. Pavlovski, S. Petlevski). Valja istaknuti i poziciju prevoditelja koji više desetljeća žive i rade u (Sjevernoj) Makedoniji, kao što je J. Lužina. U posljednjih desetak godina javljaju se i prevoditelji koji su završili studij slavistike, odnosno južnoslavenskih jezika i književnosti u okviru kojega su odslušali makedonski jezik i književnost (I. Baković, M. Mastnak Car, M. Kukić, L. Klepac te studenti koji su sudjelovali u prijevodima naslova O. Nikolove i O. Ćorveziroske, kao i drugi čiji su prijevodi objavljeni samo u književnim časopisima), a neki su prijevodi i nastali u sklopu nekoliko projekata prevođenja u okviru nastave i u okviru aktivnosti Kluba studenata A-302.

3.5. Izdavačke kuće

Naslovi iz makedonske književnosti u Hrvatskoj objavljeni su kod tridesetak nakladnika (u koje se ubrajaju udruge i društva). Najviše naslova iz makedonske književnosti do 2025. objavljeno je kod nakladnika Tim press (10), a zatim kod sljedećih nakladnika: V.B.Z. (8), Fraktura (7), Ibis grafika (5), Sandorf (3), Algoritam (3),

Disput (2), Mala zvona (2), Fidipid (2), Neolit (2), Hrvatsko društvo pisaca (2), Društvo hrvatskih književnika (2), Izvori (2) te kod ostalih po jedan naslov. Ističu se i oni koji su specijalizirani za određenu publiku ili određene žanrove ili je to jasno iz njihove izdavačke politike. Tako se u popisu javljaju izdavači koji pretežito objavljuju knjige za djecu (Ibis grafika i biblioteka Sezam Srednje Europe). Također se kao nakladnik ističe Vijeće makedonske nacionalne manjine Grada Zagreba (4 naslova) koje objavljuje isključivo naslove vezane uz manjinsku politiku i manjinska pitanja. Kad se gleda dostupnost publikacija u narodnim knjižnicama, potrebno je napomenuti da se neki naslovi javljaju u ograničenom broju primjeraka (ispod 5), i u tim slučajevima u pravilu je riječ o vrlo malim nakladnicima (Izvori) te udrugama i društvima (Klub studenata južne slavistike A-302, Spectrum, Udruga 3000 godina Za dar i dr).

3.6. Potpore i nagrade

Najveći dio naslova objavljen je uz potporu hrvatskih institucija, tj. Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Gradskog ureda za kulturu i civilno društvo Grada Zagreba (ranije Gradski ured za obrazovanje, kulturu i šport). Potporu objavi prijevoda makedonske književnosti povremeno je osiguravalo i Ministarstvo kulture Republike (Sjeverne) Makedonije, no samo ukoliko bi se nakladnici prijavljivili na natječaj Ministarstva. Do 2024. natječaj Ministarstva kulture RSM bio je otvoren stalno te su se prijave izdavača primale i rješavale tijekom cijele godine, no prijave hrvatskih izdavača nisu bile redovite. No tijekom 2024. i 2025. makedonske potpore su izostale čak i u slučaju prijave na natječaj, a razlog je bio taj što je program bio ukinut, da bi bio najavljen ponovno 2026. (Gagovska 2026). Osim hrvatskih i makedonskih potpora, česte su međunarodne potpore, među kojima se ističu mreža Traduki i Europska komisija.

Važno je naglasiti da su najčešći poticaj za prevođenje nekog naslova književne nagrade, bilo da se radi o domaćim („Roman godine", „Stale Popov", „Aco Šopov", „Racinovo priznanje", „Braća Miladinovci", „Novi!", „Prozart" i dr), bilo da se radi o međunarodnim nagradama („Balkanika", Nagrada Europske Unije za književnost i dr).

III. Prijevodna recepcija klasika: izabrani slučajevi

U prijevodnoj recepciji klasika posebna uloga pripisuje se antologijama jer se njima ostvaruje čitav proces kojim se strana književnost uključuje u ciljnu kulturu. Izbor tekstova, kojim prevedena književnost postaje sustav (Even-Zohar 2004), u antologiji je jasan i sažet. Usto, antologija ne prenosi samo pojedinačno djelo nego predodžbu o cjelini druge književnosti pa priređivač istodobno obavlja selekciju i označavanje, odnosno odlučuje što će se prevesti, a paratekst, odnosno peritekst (predgovor, pogovor itd) opravdava i opisuje izabrane tekstove. Za čitatelje koji izvornu književnost ne poznaju antologije stvaraju sliku te književnosti i funkcioniraju kao njezin kanon. Pri tome antologije obično nastaju kao rezultat rada posrednika iz akademskog i književnog polja (B. Pavlovski kao sveučilišni profesor i prevoditelj), koje Heilbron i Sapiro (2007.) izdvajaju kao ključne agente u slučaju ograničene cirkulacije. U recepciji makedonske književnosti pokazuje se da su antologije prethodile samostalnim izdanjima pa bi se moglo reći i da su djelomice otvorile put prijevodima pojedinačnih autora. Pri tome nije nevažno koliko su antologije prepoznatljive i dostupne u ciljnoj kulturi pa je tako važno ne samo tko je posrednik nego i kod kojih su nakladnika antologije objavljene. U slučaju prve dvije anotologije, radi se o prepoznatljivim i renomiranim izdavačima (*Gospodari labirinta* u Biblioteci Quorum Naklade MD, *Antologija nove makedonske drame* u Hrvatskom centru ITI). To je rezultiralo i stvaranjem slike o makedonskoj (fantastičnoj) kratkoj prozi i o makedonskoj suvremenoj drami u hrvatskoj kulturi. Isti je slučaj i s posljednjom antologijom makedonske poezije (Hrvatsko društvo pisaca). Povrh toga, sve su tri antologije široko dostupne u narodnim knjižnicama. Antologija makedonske kratke priče iz 2009. objavljena je kao tematski broj časopisa, izbor za Reviju malih književnosti objavljuje 2013. udruga, a izbor priča za djecu iz 2014. Vijeće nacionalne manjine, što je ograničilo i njihovu dostupnost i prepoznatljivost.

Od autora koji su nezaobilazna imena u makedonskom književnom kanonu, u prijevodima na hrvatski javljaju se trojica: K. Miladinov, M. K. Cepenkov i K. Racin. U slučaju potonjeg, doduše, nije riječ o prijevodnoj recepciji jer njegova zbirka pjesama *Bijela svitanja* (*Бели мугри*) u ovom razdoblju dobiva 2009. godine samo

pretisak (povodom 70 obljetnice njezina prvog izdanja u Samoboru 1939. na makedonskom jeziku), koji ne donosi prijevod pjesama na hrvatski. U slučaju prve dvojice, riječ je o prijevodima na hrvatski i dvojezičnim izdanjima. Pjesme K. Miladinova, dvopripadnog (makedonskog i bugarskog) književnika, objavljene su u posebnom izdanju koje donosi svih 15 njegovih sačuvanih pjesama u izvorniku i u prijevodu renomiranih hrvatskih pjesnika i pjesnikinja. Važnost ovog izdanja Miladinovljeve poezije je i u tome što drugi dio knjige obuhvaća opsežan pogovor B. Pavlovskog o djelu braće Konstantina i Dimitrija Miladinova te o poetici K. Miladinova s detaljnijim uvidom u kontekst njihova djelovanja kao i popisom literature. To je ujedno i jedino kritičko izdanje makedonskog književnog klasika na hrvatskom nakon 1991. godine. S obzirom da je riječ o kritičkom izdanju, status Miladinova kao makedonskog kanonskog autora u hrvatskom je kontekstu potvrđen samim izborom, kao i označavanjem kroz kritički pogovor. U slučaju M. K. Cepenkova, također dvopripadnog (makedonskog i bugarskog) autora, njegova priča *Siljan Roda* objavljena je u dvojezičnom izdanju u obliku slikovnice, a svrha publikacije je prvenstveno njezino uključivanje u obrazovni proces, tj. u nastavu makedonskog jezika u osnovnim (i srednjim) školama te onu nastavu koja se održava u organizaciji društava makedonske nacionalne manjine u Hrvatskoj. Publikacija nije popraćena popratnim tekstom koji bi ponudio kritičko čitanje priče ili širi uvid u Cepenkovljevo djelovanje i opus, no poleđini knjige objavljena je kratka bilješka (tzv. *blurb*) u kojoj se ističe mjesto i status autora i ove priče u makedonskoj književnosti. Doduše, u sva tri slučaja, gleda li se mjesto njihove publikacije (nakladnik koji je ujedno i institucija vezana uz makedonsku nacionalnu manjinu), može se reći da je ciljana publika bila makedonska zajednica u R. Hrvatskoj, a to se odražava i u dostupnosti ovih naslova u javnim knjižnicama.

Iz predstavljenih podataka zasebnih prijevoda izvan antologija, razvidno je da se među zastupljenim autorima i naslovima javljaju i (suvremeni) klasici u sva tri književna roda. Za potrebe ove analize, izdvojit će se oni autori koji su kao klasici i predstavljeni u paratekstualnim elementima. Kao ključni paratekstualni elementi ovdje se nameću pogovori, a zatim i bilješke o autorima. Gotovo svi objavljeni prijevodi dolaze s bilješkama o autorima i prevoditeljima, a

mnogi i s tzv. blurbovima, tj. promotivnim tekstovima na poleđini knjige. Pogovori (i predgovori) su rijetki, a kada se javljaju, njihov je cilj čitateljima pružiti osnovne informacije o autoru, njegovu mjestu i statusu u makedonskoj književnosti, kontekstualizirati prevedeno djelo te ponuditi interpretaciju. Tako su kao klasici u pogovorima (i drugim paratekstualnim elementima) u hrvatskim izdanjima predstavljeni (iako ne svi u jednakoj mjeri): V. Andonovski, K. Ćulavkova, Ž. Čingo, B. Đuzel, M. Madžunkov, O. Nikolova, L. Starova, G. Stefanovski i V. Urošević[22].

Navedeni autori izdvojeni su za potrebe ovog rada i stoga što se javljaju u gotovo svakom pregledu makedonske književnosti, neizostavni su u antologijama i sličnim izborima, a jednako su zastupljeni i u povijestima makedonske književnosti kao i antologijama (Đurčinov 1988; Drugovac 1990, Sazdov et al, 1991; Jakimovska-Tošić et al 2014). Iako, valja napomenuti da se i neki drugi na hrvatski prevedeni autori jednako pojavljuju u antologijama i pregledima, no oni u hrvatskim izdanjima nisu predstavljeni kao klasici ili dio kanona. Tako se, primjerice, među imenima koja su zastupljena u već spomenutom projektu „135 tomova makedonske književnosti", javljaju i sljedeći autori prevedeni na hrvatski: V. Acevska, V. Andonovski, B. Cvetkovski, K. Ćulavkova, Ž. Čingo, L. Dimkovska, D. Dukovski, B. Đuzel, R. Jačev, S. Janevski, E. Lafazanovski, N. Madžirov, M. Madžunkov, (D. Mihajlovski), Ž. Mirčevska, O. Nikolova, G. Smilevski, L. Starova, G. Stefanovski, V. Urošević. Od autora koji su do sada objavljeni u spomenutoj novijoj ediciji izdavačke kuće Ars Lamina u prijevodu na hrvatski se javljaju V. Urošević, K. Ćulavkova, Ž. Čingo, N. Madžirov, V. Martinovski i O. Nikolova.

Romani *Velika voda* Ž. Činga i *Vrijeme irvasa* M. Madžunkova objavljeni su u poznatoj i renomiranoj biblioteci „Na tragu klasika" izdavačke kuće Disput. Već naziv biblioteke upućuje na status zastupljenih autora, pa i na svojevrsnu misiju same biblioteke. Osim

[22] Ovom popisu može se dodati još i autori čija su djela objavljena 2026. pa time nisu ušla u istraženi korpus: S. Janevski s romanom *Deponij* i D. Mihajlovski s romanom *Bajazid i Olivera*.

toga, važno je istaknuti i uređivačku praksu koja podrazumijeva da svaki naslov dolazi s popratnim pogovorom koji iz izdanja u izdanje poprima prepoznatljivu strukturu, a autori pogovora uglavnom su prevoditelji. Pogovor *Velikoj vodi* potpisuje prevoditelj romana, I. Baković, a u pogovoru se u osnovnim crtama opisuje kontekst djelovanja Ž. Činga i njegov status u makedonskoj književnosti, njegov opus i osnovne crte njegove poetike te se daje osvrt na sam roman i njegovo mjesto u povijesti makedonske književnosti. U slučaju Madžunkovljeva romana kao autor predgovora javlja se makedonski književnik i književni teoretičar V. Andonovski, a u tekstu se isto tako opus autora kontekstualizira u okvir makedonske književnosti, objašnjava se zašto je riječ o klasiku te se daje interpretativni kontekst romana.

Dva prijevoda V. Uroševića (*Madžun* i *Zmajeva nevjesta*) popraćena su pogovorima koje potpisuju prevoditelji (J. Lužina, I. Baković) i u kojima se daju osnovne informacije o autoru, njegovu opusu, poetici te mjestu prevedenog djela u okviru makedonske književnosti, a posebno se naglašava i Uroševićev status klasika.

S pogovorom dolazi i većina prijevoda knjiga L. Starove, jedinog u istraženom korpusu na hrvatski prevođenog makedonskog književnika koji piše na makedonskom i albanskom jeziku. Prvo izdanje prijevoda romana *Vrijeme koza* (2000.) popraćeno je pogovorom francuskog filozofa i sociologa Edgara Morina, a drugo izdanje (2019.) u kojem je ovaj roman objavljen u istoj knjizi s romanom *Povratak koza* popraćeno je pogovorom makedonskog filozofa Ferida Muhića, dok pogovor njegovu romanu *Ervehe: knjiga o jednoj majci* potpisuje književna teoretičarka Elizabeta Šeleva.

Baršunasti pokrov O. Nikolove nema pogovora, iako prevoditeljica u promotivnom tekstu na poleđini knjige naglašava status autorice u makedonskoj književnosti, a to se čini i u bilješci o autorici. U slučaju Nikolove važno je spomenuti i to da je njezin status u kanonu bio i podvrgnut feminističkom čitanju makedonske književne historiografije (Koteska 2003), a njezina su djela 2022. godine objavljena u 10 tomova u sklopu nove biblioteke „Edicija makedonski književni klasici" izdavačke kuće Ars Lamina.

Što se tiče knjiga poezije, od izabranih samo je izbor pjesama K. Ćulavkove popraćena pogovorom koji potpisuje prevoditeljica M. Mastnak Car koja u svom tekstu daje pregled i analizu pjesničina opusa te objašnjava izbor pjesama. Značajno je spomenuti i da je prijevod, kao i pogovor, rezultat prevoditeljičina opsežnijeg diplomskog rada u kojem se detaljnije analizira pjesnički opus Ćulavkove, a koji je izrađen pod mentorstvom B. Pavlovskog. Izbor pjesama B. Đuzela dolazi bez pogovora, no bilješka o autoru, koju je sastavio prevoditelj B. Pavlovski, opsežnija je te donosi detaljnije informacije o autorovu opusu i o njegovu statusu u makedonskoj književnosti.

Knjiga drama G. Stefanovskog objavljena je kao izbor reprezentativna četiri dramska teksta, kojima se predstavljaju i dvije veće faze iz dramatičareva opusa, tj. njegova rana faza i njegova kasnija, tzv. postjugoslavenska faza. Na početku knjiige objavljen je kraći predgovor B. Pavlovskog u kao osvrt na jednu izvedbu Stefanovskijeve drame *Bakanalije* (1997, u režiji B. Brezovca), a na kraju je objavljen pogovor I. Bakovića u kojem se daje pregled autorova opusa, s naglaskom na četiri u knjigu uvrštene drame, te je dodan i popis izabrane literature o G. Stefanovskom.

Prijevodi djela V. Andonovskog popraćena su samo bilješkom o autoru, osim njegove knjige drama *Genetika pasa* i zbirke priča *Pripitomljavanje kuje*. Knjizi drama pogovor je sastavila M. Muhoberac koja daje vlastita čitanja uvrštenih dramskih tekstova. Knjiga *Pripitomljavanje kuje* dolazi s pogovorom prevoditelja B. Pavlovskog koji se izdvaja od svih pogovora hrvatskim izdanjima makedonske književnosti. Naime, pogovor jednostavnog naslova *Pogovor hrvatskom izdanju (prevoditeljeve marginalije)* u zagradama najavljuje i prevoditeljev subjektivan osvrt (pisan u prvom licu jednine) i na samu ulogu prevoditelja. Ponajprije, ovdje je Andonovski prvi put u paratekstu predstavljen kao jedan od najreprezentativnijih predstavnika makedonske književnosti, a njegova je kratka proza stavljena u širi kontekst makedonske književnosti (ne samo suvremene).

S obzirom da je istraživanjem obuhvaćen samo prijevodni repertoar, a ne i šira recepcija makedonske književnosti u Hrvatskoj,

ovdje izostaje i uvid u kritičku recepciju izdvojenih klasika, njihovu medijsku, festivalsku prisutnost, kao i intermedijalne adaptacije makedonske književnosti (film, kazalište, strip). Teme su to koje su u slučaju nekih autora istražene, no u većoj mjeri ostaju još uvijek neistražene te bi mogle uvelike dopuniti odgovor na pitanje o recepciji makedonske književnosti i njezinih klasika.

IV. Zaključak

Istraživanje korpusa od 79 naslova pokazuje da je prijevodna recepcija makedonske književnosti u Hrvatskoj nakon 1991. prošla put od gotovo desetogodišnje šutnje do dosad najintenzivnijeg razdoblja prevođenja: gotovo 90% naslova objavljeno je nakon 2011., a trend se nastavlja i 2026. Prevladavaju roman i kratka proza, dok je drama je najmanje zastupljena. Recepciju nose malobrojni posrednici, ponajprije B. Pavlovski, dok izbor naslova uvelike usmjeravaju književne nagrade i programi potpore, čija nestalnost izravno utječe na produkciju. Klasici makedonske književnosti zastupljeni su neravnomjerno, jasno je da postoji još dosta praznina koje se mogu ispuniti sustavnijim planiranjem i provedbom kulturne politike makedonskih institucija. Kad je riječ o slici makedonske književnosti (i njezina kanona) u Hrvatskoj, antologije su prethodile pojedinačnim izdanjima i sudjelovale u oblikovanju predodžbe o cjelini te književnosti, a za utemeljitelje poslijeratnog kanona ostaju jedini oblik prisutnosti na hrvatskom jeziku. Klasici do 1945. (K. Miladinov, M. K. Cepenkov, K. Racin) javljaju se uglavnom u izdanjima vezanima uz makedonsku nacionalnu manjinu, i to uz ograničenu dostupnost. Najvidljiviji su suvremeni klasici (Ž. Čingo, M. Madžunkov, V. Urošević, L. Starova, O. Nikolova, G. Stefanovski, V. Andonovski), čiji se kanonski status prenosi ponajprije paratekstom: pogovorima, bilješkama i bibliotekama poput Disputove „Na tragu klasika", a još su vidljiviji autori mlađih generacija koji nisu predstavljeni kao klasici, nego postignutim velikim uspjehom kod makedonske, regionalne i međunarodne publike (G. Smilevski, L. Dimkovska, R. Bužarovska). Konačno, moglo bi se ustvrditi da se prijevod potvrđuje kao jedna od institucija kanonizacije čiji je rezultat kanon u nastajanju, oblikovan (a osobito ovisan o) potporama i zalaganjem posrednika

nego sustavnim izborom. Potpuniju sliku dalo bi istraživanje kritičke i intermedijalne recepcije te bibliografija prijevoda prije 1991.

Literatura

Alađozovski, Robert. (2021). *Сите дрејвери вклучени. Извештај (факти, анализа и препораки) за македонската литература во превод (2015–2020)* [*All Drivers Included: A Report (Facts, Analysis and Recommendations) on Macedonian Literature in Translation (2015–2020)*]. Skopje: Goten. (In Macedonian.)

Banović, Ksenija. (2021). *Bibliografija prijevoda bugarske književnosti objavljenih u Hrvatskoj: izvor za proučavanje književno-kulturnih i nakladničkih veza* [*A Bibliography of Translations of Bulgarian Literature Published in Croatia: A Source for the Study of Literary, Cultural and Publishing Relations*]. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet. URL: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:736463 (pristupljeno 20. 3. 2026.) (In Croatian.)

Bourdieu, Pierre.(2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées [The Social Conditions of the International Circulation of Ideas]. *Actes de la recherche en sciences sociales* 145. 3–8.URL:https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_145_1_2793(pristupljeno 8. 3. 2026.) (In French.)

Calvino, Italo. (2010). *Perché leggere i classici* [*Why Read the Classics*]. Milano: Oscar Mondadori. (In Italian.)

Casanova, Pascale. (2024). *Svjetska književna republika* [*The World Republic of Letters*]. Zagreb: Meandarmedia. (In Croatian.)

Cuculić, Kim. (2012). Igor Isakovski pokreće tužbu protiv hrvatskih izdavača Orion i Slovo [Igor Isakovski Files a Lawsuit against the Croatian Publishers Orion and Slovo]. *Novi list*, 4. 4. 2012. URL: https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/igor-isakovski-pokrece-tuzbu-protiv-hrvatskih-izdavaca-orion-i-slovo/ (pristupljeno 18. 3. 2026.) (In Croatian.)

Друговац, Миодраг. (1990). *Историја на македонската книжевност: XX век* [*A History of Macedonian Literature: The 20th Century*]. Скопје. (In Macedonian.)

Duda, Dean. (2017). Prema genezi i strukturi postjugoslavenskog književnog polja (bilješke uz Bourdieua) [Towards the Genesis and Structure of the Post-Yugoslav Literary Field (Notes on Bourdieu)]. U: Karlić, Virna; Šakić, Sanja; Marinković, Dušan (ur.). *Tranzicija i kulturno pamćenje: zbornik radova* [*Transition and Cultural Memory: Collected Papers*]. Zagreb: Srednja Europa. 45–56. (In Croatian.)

Đurčinov, Milan. (1987). Možnosti za komparativnoto proučavanje na ponovata makedonska književnost vo jugoslovenskiot književen i kulturen kontekst [Possibilities for a Comparative Study of Modern Macedonian Literature in the Yugoslav Literary and Cultural Context]. U: Fišer, Ernest; Grčević, Franjo (ur.). *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (2)* [*Comparative Study of Yugoslav Literatures (2)*]. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta. 19–23. (In Macedonian.)

Đurčinov, Milan. (1988). *Nova makedonska književnost (1945–1980)* [*New Macedonian Literature (1945–1980)*]. Beograd: Nolit. (In Serbian.)

Đurišin, Dionýz. (1988). Posebne interliterarne zajednice [Special Interliterary Communities]. U: Fišer, Ernest; Grčević, Franjo (ur.). *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (3)* [*Comparative Study of Yugoslav Literatures (3)*]. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta. 24–28. (In Croatian.)

Đurišin, Dionýz. (1991). Daljnje mogućnosti i perspektive istraživanja međuknjiževnog procesa [Further Possibilities and Perspectives in the Study of the Interliterary Process]. U: Grčević, Franjo (ur.). *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (4)* [*Comparative Study of Yugoslav Literatures (4)*]. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta. 29–44. (In Croatian.)

Even-Zohar, Itamar. (2004). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. U: Venuti, Lawrence (ur.). *The Translation Studies Reader*. London, New York: Routledge.

Гаговска, Елена. (2026). Две години нема буџет за превод на македонски книги во странство [Two Years without a Budget for Translating Macedonian Books Abroad]. URL: https://prizma.mk/dve-godini-nema-budhet-za-prevod-na-makedonski-knigi-vo-stranstvo/ (pristupljeno 18. 3. 2026.) (In Macedonian.)

Guillory, John. (1993). *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press.

Heilbron, Johan; Sapiro, Gisèle. (2007). Outline for a Sociology of Translation: Current Issues and Future Prospects. U: Wolf, Michaela; Fukari, Alexandra (ur.). *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 93–107.

Јакимовска Тошиќ, Maja et al. (2014). *Антологија на македонската книжевност: Книжевни остварувања од IX до XXI век* [*An Anthology of Macedonian Literature: Literary Achievements from the 9th to the 21st Century*]. Skopje: Institut za makedonska literatura. (In Macedonian.)

Kalogjera, Goran. (2025). Prevođenje i znanstveno istraživanje kao temelji upoznavanja hrvatske i makedonske književnosti [Translation and Scholarly Research as Foundations for Getting to Know Croatian and Macedonian Literature]. *Kanavelić: časopis za književnost, umjetnost i znanost* 11. 72–84. (In Croatian.)

Kovač, Zvonko. (2016). *Interkulturne studije i ogledi. Međuknjiževna čitanja, mentorstva* [*Intercultural Studies and Essays: Interliterary Readings, Mentorships*]. Zagreb: FF press. (In Croatian.)

Kramarić, Zlatko. (1991). *Makedonske teme i dileme* [*Macedonian Themes and Dilemmas*]. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske. (In Croatian.)

Kramarić, Zlatko. (2009). *Identitet, tekst, nacija. Interpretacije crnila makedonske povijesti* [*Identity, Text, Nation: Interpretations of the Darkness of Macedonian History*]. Zagreb: Naklada Ljevak. (In Croatian.)

Kramarić, Zlatko; Banović-Markovska, Angelina. (2013). *Politika, kultura, identitet (interkulturalni dijalog)* [*Politics, Culture, Identity (An Intercultural Dialogue)*]. Zagreb: Školska knjiga. (In Croatian.)

Latković, Ivana. (2019). Recepcija suvremene bugarske proze u južnoslavenskom kontekstu [The Reception of Contemporary Bulgarian Prose in the South Slavic Context]. U: Kovač, Zvonko; Vasung, Ana (ur.). *Prvi hrvatsko-bugarski slavistički susret: Suvremeni bugarski jezik i književnost u poredbeno-slavističkom i interdisciplinarnom kontekstu* [*The First Croatian-Bulgarian Slavic Studies Meeting: Contemporary Bulgarian Language and Literature in a Comparative Slavic and Interdisciplinary Context*]. Zagreb: FF Press. (In Croatian.)

Mikšić, Vanda; Huber, Marta. (2023). *Prijevodi i recepcija talijanske književnosti u Hrvatskoj od 1991. do 2020.* [*Translations and Reception of Italian Literature in Croatia from 1991 to 2020*]. Zadar: Sveučilište u Zadru; Zagreb: Meandarmedia. (In Croatian.)

Mikšić, Vanda; Sindičić Sabljo, Mirna; Tonković, Željka. (2023). Francuska i frankofonske književnosti u prijevodima na hrvatski jezik od 1991. do 2020. godine [French and Francophone Literatures in Croatian Translation from 1991 to 2020]. *Književna smotra* 55, 209 (3). 31–52. (In Croatian.)

Pavletić, Vlatko. (1980). *100 djela književnosti jugoslavenskih naroda* [*100 Works of the Literatures of the Yugoslav Peoples*]. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske. (In Croatian.)

Postnikov, Boris. (2025). *Književna republika Jugoslavija od 1989. do 2022.* [*The Literary Republic of Yugoslavia from 1989 to 2022*]. Zagreb: Durieux. (In Croatian.)

Prošev-Oliver, Borjana. (2010). *Egzil u makedonskoj književnosti* [*Exile in Macedonian Literature*]. Zagreb: Zajednica Makedonaca u R. Hrvatskoj. (In Croatian.)

Protrka, Marina. (2009). *Stvaranje književne nacije: oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća* [*Creating a Literary Nation: Canon Formation in Nineteenth-Century Croatian Literary Periodicals*]. Zagreb: FF Press. (In Croatian.)

Sapiro, Gisèle. (2014). The Sociology of Translation: A New Research Domain. U: Bermann, Sandra; Porter, Catherine (ur.). *A Companion to Translation Studies*. Hoboken: Wiley Blackwell. 82–94.

Sazdov, Tome et al. (1991). *Makedonska književnost* [*Macedonian Literature*]. Zagreb: Školska knjiga. (In Croatian.)

Tošović, Branko; Koviloski, Slavčo. (2025). *Македонска поетика и стилистика. Колективна монографија* [*Macedonian Poetics and Stylistics: A Collective Monograph*]. Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität. (In Macedonian.)

Venuti, Lawrence. (2004). Translation, Community, Utopia. U: Venuti, Lawrence (ur.). *The Translation Studies Reader*. London, New York: Routledge. 468–488.

Vuksanović Kursar, Maria. (2008). Dionýz Ďurišin: Međuknjiževne zajednice i teorija umjetničkoga prijevoda [Dionýz Ďurišin: Interliterary Communities and the Theory of Literary Translation]. *Philological Studies* 6 (1). URL:https://journals.ukim.mk/index.php/philologicalstudies/hr/article/view/714 (pristupljeno 8. 3. 2026.) (In Croatian.)

UDK: 821.163-055.2"18/19"

SPISATELJICE U, OKO I ONKRAJ KANONA JUŽNOSLAVENSKIH KNJIŽEVNOSTI

Ivana Latković
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-0577-0729
Ana Marić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0005-8680-7765

Ključne riječi: južnoslavenske književnosti, kanon, 19. i 20. stoljeće, žensko autorstvo, recepcija, književni prestiž, povijest književnosti, književna kritika

Sažetak: Kanonizacija južnoslavenskih autorica od 19. stoljeća do devedesetih godina 20. stoljeća nije bila linearan proces postupnog legitimiranja njihova autorstva, već rezultat sukoba između estetskih kriterija, rodnih hijerarhija, nacionalnih književnih povijesti te promjenjivih političkih okolnosti. Temeljni pokazatelji kanonskog statusa, od povijesnih pregleda i književne kritike, uključenosti u školske kurikulume do recentnog interesa izdavaštva, čitateljstva uopće, pokazuju prevladavajuće reprezentacijske prakse ženskog autorstva. One su u radu prikazane u recepcijskom presjeku njegovih poznatijih figura i opusa, kroz usporednu zastupljenost autorica u književnopovijesnim pregledima, kritici i novijim znanstvenim interpretacijama, i to razlikujući autorice koje su istovremeno s djelovanjem kanonizirane (I. Brlić-Mažuranić, I. Sekulić, E. Bagrjana, D. Maksimović, V. Parun, O. Nikolova), one koje su naknadno rehabilitirane (D. Jarnević, M. Stojadinović Srpkinja, M. Jurić Zagorka, Z. Kveder, D. Ručigaj) te one koje i nadalje ostaju na marginama ili onkraj kanona (J. Urbančič Turnograjska, Luiza Pesjak, Pavlina Pajk, Jagoda Truhelka, Adela Milčinović). Kroz te tri skupine ženskih opusa prikazani su učestaliji kriteriji po kojima žensko autorstvo jest u kanonu, po kojima postupno i naknadno dobiva tu mogućnost te oni putem koji se tek preispituje mogućnost kanonske validacije.

WOMEN WRITERS WITHIN, AROUND, AND BEYOND THE CANON OF SOUTH SLAVIC LITERATURES

Ivana Latković
Faculty of Humanities and Social Sciences
University of Zagreb
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-0577-0729
Ana Marić
Faculty of Humanities and Social Sciences
University of Zagreb
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0005-8680-7765

Keywords: South Slavic literatures, canon, nineteenth and twentieth centuries, women's authorship, reception, literary prestige, literary history, literary criticism

Summary: The canonization of South Slavic women writers from the nineteenth century to the 1990s was not a linear process of gradually legitimizing their authorship, but rather the outcome of conflicts between aesthetic criteria, gender hierarchies, national literary histories, and changing political circumstances. The principal indicators of canonical status – ranging from literary histories and criticism to inclusion in school curricula and the more recent interest of the publishing industry and the reading public at large – reveal prevailing practices in the representation of women's authorship. This article examines these practices through a cross-sectional analysis of the reception of some of the better-known women writers and their oeuvres, comparing their representation in literary histories, criticism, and more recent scholarly interpretations. It distinguishes between women writers who were canonized during their lifetimes (I. Brlić-Mažuranić, I. Sekulić, E. Bagryana, D. Maksimović, V. Parun, and O. Nikolova); those who were posthumously rehabilitated (D. Jarnević, M. Stojadinović Srpkinja, M. Jurić Zagorka, Z. Kveder, and D. Ručigaj); and those who continue to remain on the margins of, or outside, the canon (J. Urbančič Turnograjska, L. Pesjak, P. Pajk, J. Truhelka, and A. Milčinović). These three groups of women writers and their oeuvres serve to illustrate the criteria most frequently applied to determine which women writers are admitted to the canon, which gradually or retrospectively gain access to it, and in whose cases the very possibility of canonical recognition remains a subject of critical reassessment.

Uvod[1]

Vrijeme u kojem se autorice počinju profesionalno baviti pisanjem u južnoslavenskim kulturama, vrijeme je u kojemu se intenzivno preoblikuju odnosi koji se dotiču roda, obrazovanja, nacionalne pripadnosti, jezika, javnog i književnog djelovanja. Slaba institucijska infrastruktura obrazovanja, skromna tradicija ženskog autorstva, nedostupnost javnog prostora, samo su neki čimbenici koji su bitno utjecali na književni rad žena i zbog kojih se on ne može promatrati izvan onodobnih odnosa između rodnih hijerarhija, nacionalnih projekata i procesa društvene modernizacije. Institucionalni okvir unutar kojeg djeluju tadašnje autorice ne poznaje razgranatu mrežu obrazovnih, izdavačkih i književnih institucija, štoviše, one su tek u nastanku i s velikim regionalnim razlikama u razvoju. Pritom žensko autorstvo nije povezano samo s materijalnom neovisnošću, njihovim pristupom obrazovanju i mogućnosti uključivanja u javni život već i o profesionalizaciji književnog rada žena, nacionalnoj legitimaciji autorica i uopće stjecanju kulturnog autoriteta. Uz čimbenike poput obrazovanja, ekonomskog položaja i društvene umreženosti, važnu su ulogu za tadašnje autorice, dakle, imali i nacionalna pripadnost, jezik, profesionalni položaj i pristup kulturnim institucijama, a onda i različite hijerarhije književnog prestiža koje su oblikovali nacionalni kanoni u nastajanju.

Kanonizacija južnoslavenskih autorica (i) tijekom 20. stoljeća nije bila linearan proces postupnog legitimiranja njihova autorstva, već rezultat sukoba između estetskih kriterija, rodnih hijerarhija, kao i nacionalnih književnih povijesti te promjenjivih političkih okolnosti. Premda su u pojedinim razdobljima djelovale unutar zajedničkog jugoslavenskog kulturnog i političkog okvira, pojedine nacionalne književnosti nisu se razvijale u istim institucionalnim okolnostima. No, temeljni pokazatelji kanonskog statusa, od povijesnih pregleda i književne kritike, uključenosti u školske kurikulume do recentnog

[1] Članak je skraćena i ponešto izmijenjena verzija diplomskog rada Ane Marić *Spisateljice u kanonima južnoslavenskih književnosti* (Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2024; mentorica: izv. prof. dr. Ivana Latković).

interesa izdavaštva, čitateljstva uopće, pokazuju podudarne reprezentacijske prakse ženskog autorstva. One su ovdje prikazane kroz usporednu zastupljenost autorica u književnopovijesnim pregledima, kritici i novijim znanstvenim interpretacijama, i to razlikujući autorice koje su istovremeno s djelovanjem kanonizirane, one koje su naknadno rehabilitirane te one koje i nadalje ostaju na marginama ili onkraj kanona.

S obzirom na to da u pojedinim aspektima ova tema *a priori* nudi očekivane zaključke o rodnoj isključivosti kanona, ali i uzimajući u obzir da za autorice u kanonu nije uvijek posve jasno jesu li one ondje tek ukrasni dodatak, iskaz velikodušne geste, samo pukom (ne)srećom da mjesto u minimalnoj kvoti nije/je bilo upražnjeno, ili je pak posrijedi dosljedna primjena relevantnih kriterija vrednovanja, istraživanja ženskog autorstva gotovo je nužno povezati s društvenim strukturama koje ga (ne)omogućuju. Odsustvo ženskog spisateljskog rada iz kanona proizlazi mahom iz nedostupnosti uvjeta u kojima se on može proizvesti, objaviti, prepoznati i upamtiti, na pitanja društvenih i materijalnih uvjeta književne proizvodnje, kako je već upozorila Virginia Woolf u *Vlastitoj sobi*. U kasnijim feminističkim istraživanjima kanona otvorit će se i šira pitanja ekonomije, rada, obrazovanja, obitelji, seksualnosti, institucija, društvene moći, ali i problematizacije univerzalne slike žene jer nije nevažno je li ona bijela ili crna, aristokratkinja ili radnica, heteroseksualna ili *queer*, Europljanka ili iz koloniziranog svijeta, ali, dodajmo, ni iz kojeg je dijela Europe. Ukratko, *vlastita soba* nije svugdje ista soba.

Vječne i svete[2] – stalna imena književnih kanona

Razmatraju li se povijesni pregledi književnosti, kao prvi pokazatelji kanonskog zapisa, uočit će se da je tek mali broj ovjekovječenih spisateljica. Uz njih, u procesu kanonizacije sudjeluje i književna kritika, kao i različite vrste analitičkih, valorizacijskih studija, a važnu potvrdu kanonske vrijednosti čine i ponovna objavljivanja opusa te njihovo uvrštavanje u antologijske preglede.

[2] *Vječna i sveta* (*Večnata i svjatata*) prva je pjesnička zbirka Elisavete Bagrjane kojom se trajno upisuje u kanon bugarske književnosti.

Sve te uvjete zadovoljavaju opusi Ivane Brlić-Mažuranić, Isidore Sekulić, Desanke Maksimović, Elisavete Bagrjane, Blage Dimitrove, Vesne Parun, Olivere Nikolove te živuće klasikinje Katice Ćulavkove. Ti su opusi rijedak primjer koliko-toliko neupitnih kanonskih vrijednosti unutar povijesti književnosti kojima pripadaju.

Spisateljica nedvojbena kanonskog statusa, a ujedno i u svijetu najpoznatija hrvatska spisateljica je, dakako, **Ivana Brlić-Mažuranić** (1874 – 1938). Još u vrijeme dok je djelovala, njezin rad nailazi na odobravanje književne kritike i onodobnih uvaženih autora, prvenstveno zbog danas najpoznatijih i najčitanijih djela (dječje) književnosti, *Čudnovatih zgoda šegrta Hlapića* (1913) i *Priča iz davnine* (1916). Ivana Brlić-Mažuranić jedna je od rijetkih hrvatskih autorica kojoj povijest književnost daje zasluženo mjesto, no taj se opus promatra isključivo iz vizure dječje književnosti. Dubravka Zima, jedna od istaknutijih proučavateljica opusa Ivane Brlić-Mažuranić, upravo u tome prepoznaje donekle i autoričin marginalan položaj u hrvatskoj književnosti, a koji je dijelom povezan i s nepristajanjem „uz istovremene dominantne književne tokove“ (Zima, 2001: 9). Unatoč nepodudaranju s tada aktualnim poetičkim matricama, Ivana Brlić-Mažuranić je već u vrijeme stvaranja stekla uvažen status i osigurala svoje mjesto u kanonu. Tomu su nedvojbeno pripomogle i olakotne okolnosti, prije svega one koje proizlaze iz njezina društvenog i ekonomskog statusa jer se, kao članica uvažene i dobrostojeće građanske obitelji, književnim radom mogla neometano baviti (usp. Brešić, 1994: 18), u udobnosti *vlastite sobe*. Za razliku, primjerice, od Dragojle Jarnević koja je pisala kad je uzmogla i koja je čitala trivijalnu (njemačku) književnost, ili za razliku od svoje suvremenice, Marije Jurić Zagorke, koja je od spisateljskog zanata, i novinarskog i beletrističkog, privređivala, Ivana Brlić-Mažuranić nije stvarala pod ekonomskim pritiskom i mogla se je stoga nesmetano baviti književnim stvaralaštvom (isto). Njezinom ranom smještanju u kanon uvelike je pripomoglo i odobravanje ondašnje kritike, pa i

jednog od najuvaženijih tadašnjih autoriteta, Antuna Gustava Matoša[3] koji se odmah po izlasku *Hlapića* oglasio afirmativnom kritikom (Zima, 2001: 62–63), a pozitivno je vrednovao i autoričine ranije radove te zbirku pjesama *Slike* (1912), prepoznajući u njoj podudarnost i kvalitetu dječje poezije Jovana Jovanovića Zmaja. Kanonizaciju ovoga opusa svakako je olakšala i činjenica da je autorica pisala upravo dječju književnost koja se tijekom povijesti pokazala kao otvorenije mjesto za ženske glasove[4], što potvrđuju i opusi, primjerice, Olivere Nikolove ili Dore Gabe. Ivana Brlić-Mažuranić i danas ima „status klasika nacionalne dječje književnosti", „hrvatskog Andersena" (isto 11–12), a on je potvrđen i činjenicom da je čak četiri puta bila predložena za Nobelovu nagradu. Širu, međunarodnu recepciju *Čudnovatih zgoda šegrta Hlapića* i *Priča iz davnine* omogućili su prijevodi na čak desetak jezika (isto: 9). Čvrstu poziciju unutar kanona pokazuje i interes u novom tisućljeću kada su objavljena i njezina *Sabrana djela*, biografija autorice koju potpisuje Dubravka Zima[5], kao i niz drugih studija koje se kritički osvrću na ovaj opus.

Poziciju najznačajnije srpske autorice, i to one koja je već s objavom prvih književnih tekstova svoje mjesto pronašla među velikim kanonskim imenima, do danas je zadržala **Isidora Sekulić** (1877 – 1958). Za prvu objavljenu knjigu, *Saputnici*, navodi se da je „prva, anticipatorska i do danas jedna od najboljih nastalih u okrilju te poetike u srpskoj modernoj književnosti" (Radulović, 2011: 30–31). Ipak, premda danas vrlo cijenjena i najčešće analizirana u ovome opusu, ovu zbirku nisu zaobišle negativne kritike. Tako je Jovan Skerlić u njoj prepoznao nedovoljan „društveni angažman i odsustvo osećaja za istorijski trenutak u kome se zemlja nalazi" (prema

[3] Nije nepoznatno da je Antun Gustav Matoš sa spisateljicama često ulazio u polemike i da je "njihovu" književnost doživljavao kao *običan trač* (usp. Čale Feldman i Tomljenović, 2012: 125).

[4] U osvrtu na *Hlapića* Matoš, među ostalim, ističe autoričinu majčinsku figuru i time legitimizira njezino stvaralaštvo: "Samo mati, samo fino odgojena i vrlo naobražena gospođa mogaše dati takvo biserje" (prema Detoni Dujmić, 1998: 38).

[5] *Praksa svijeta: biografija Ivane Brlić-Mažuranić* (2019).

Milinković, 2013[6]). Prozivajući je „muškobanjastom autoricom“, i na ovu zbirku osvrnuo se Matoš – „Za tom tobožnjom Isidorom Sekulić krije se jamačno muškarac rafinirane osećajnosti što nas mistificira ženskim pseudonimom, jer danas nema žene što bi mogla (takvu pripovetku) napisati“ (prema Nastović, 2011: 25) – potvrđujući tako tradicionalnu pretpostavku o pisanju kao poslu koji „zahtijeva nadarenost i genijalnost“ i „ne može biti ženski“ (Slama, 1983: 85). S druge strane, upravo je Skerlić naziva „čistom intelektualkom“ (prema Koh, 2023[7]), a Jovan Deretić konstatira zavidnu poziciju „najumnije Srpkinje 20. veka“ (usp. Latković, 2018: 129). Ta je reputacija sasvim sigurno imala udjela u kanonizaciji ovoga opusa, kao i činjenica da je, unatoč samozatajnosti autorice, ona ipak vrlo aktivno sudjelovala u javnom životu, kao učiteljica, prevoditeljica, kao članica tada važnih književnih krugova, na koncu kao potpredsjednica Saveza književnika Jugoslavije. Svojevrsnu potvrdu njezinu položaju u javnom životu može se vidjeti i u činjenici da je izabrana za redovitu članicu SANU, kao prva žena na tom položaju.

U užem, poetičkom smislu otvorenost prema kanonu taj opus pokazuje u onome što se njegovoj refleksiji prepoznaje kao dvostrukost, pa i kao univerzalnost. Primjerice, Celia Hawkesworth (2017: 149) rane tekstove Isidore Sekulić vidi kao najeuropskije, dok u kasnijima prepoznaje obrat prema „kulturnim potrebama nove države i razvoju njene kulture“. Magdalena Koch (2023[8]) navodi kako je Sekulić već za vrijeme stvaranja uvrštena u srpski kanon zbog „univerzalnog karaktera njenog stvaralaštva i intelektualnog modela esejističkog opusa“, a ta univerzalnost „podrazumeva suviše ‘mušku’, odnosno ‘muškobanjastu’ autorku koja je bila pristalica prije svega

[6] Milinković, Jelena. (2013). Rat kao tema u srpskoj periodici i književnosti početkom XX veka - Žena, Srpski književni glasnik i ratna proza Milice Janković i Isidore Sekulić.

[7] Koh [Koch], Magdalena. (2023). Ima li pravo Konstantin Bruner? Rodni ili univerzalni pristup stvaralaštvu žena u esejistici Isidore Sekulić.

[8] Koh [Koch], Magdalena. (2023). Ima li pravo Konstantin Bruner? Rodni ili univerzalni pristup stvaralaštvu žena u esejistici Isidore Sekulić.

klasičnih, tradicionalnih, normativnih standarda pisanja, ugledajući se na muške, to jest, po mišljenu mnogih, 'univerzalne' uzore".

Status Isidore Sekulić i danas ostaje neupitan, ona je predstavljena kao jedna od „najznačajnijih ličnosti koje je dala srpska književnost 20. veka" (Garonja Radovanac, 2010: 99), i nadalje ona „predstavlja krunu književnog uzleta i emancipacije naše književnosti, dostizanje posebnog senzibiliteta i ekspresije" (Baščarević, 2017: 53).

Premda Isidora Sekulić ostaje „figura Isidora" koju je književna povijest učinila „figurom ženskosti koja je apartna ali prihvatljiva, osporavana od strane književnih autoriteta ali ne i potisnuta" (Latković, 2018: 130), recentnije refleksije ovoga opusa pokazuju i njegovu otvorenost prema novijim pristupima dimenzije, prije svega njegova feminističkog čitanja, ali i ona iz perspektive „autobiografskog iskaza (Magdalena Koch, Slavica Garonja), u avangardističkom (Žarka Svirčev), ekspresionističkom i erotskom ključu (Bojana Stojanović Pantović, Ivana Hadžić Popović), u kontekstu ratne tematike (Jelena Milinković) i tematske kritike uopšte (Slobodanka Peković)" (Đurić, 2019: 106[9]). Takav je interes i prepoznavanje nekih novih dimenzija značenja ovoga opusa još jedna potvrda njegove svevremenosti, važne pretpostavke upisivanja u kanon.

Elisaveta Bagrjana (1893 – 1991) u povijesnim je pregledima često predstavljena kao najvažnija kanonska bugarska spisateljica. Tako Petar Kepeski u povijesnom pregledu bugarske književnosti (1975: 510) navodi da je ona najveće ime međuratne i poratne bugarske poezije, a Svetlozar Igov ističe kako je ona stajala „rame uz rame sa najvećim pesnicima nacije" (2004: 388). Ljudmil Dimitrov spisateljicu proziva „prvom (i najvećom) modernom bugarskom pjesnikinjom" (2009: 15), ali i jednom od najpoznatijih europskih pjesnikinja dvadesetoga stoljeća (Dimitrova i Dimitrov, 2011: 8). Pierre Christophorov u članku *Aspects of Modern Bulgarian Literature* navodi kako je upravo ona bila dominantna pjesnička figura

[9] Đurić, Vladimir Z. (2017). Stvaralaštvo srpskih spisateljica prve polovine XX veka u kontekstu francuske književnosti i kulture.

bugarskog međuraća (1956: 28). O važnosti ovoga opusa unutar nacionalnog kanona, ali i nastojanju da on prekorači granice matične književnosti, svjedoči podatak da je, kao i Ivana Brlić-Mažuranić te Alma Karlin, bila predložena na Nobelovu nagradu (Dimitrov, 2009: 23), i to tri puta.

Njezina prva zbirka poezije *Večnata i svjatata* (*Vječna i sveta*, 1927), ujedno i prva bugarska autorska zbirka iz ženskog pera, ostavila je „dubok utisak na ljubitelje poezije" te je odmah prihvaćena kao klasik bugarske poezije (Dinekov, 1978: 91, 93). U cjelini gledano, u njezinoj se poeziji prepoznaju novine koje je unijela u bugarsku književnost, i to kao „samostalna izvorna etapa razvoja bugarskog modernizma" (Dimitrov, 2009: 24), kao alternativa „tradicionalnoj patrijarhalnoj koncepciji svijeta i čovjeka" (isto). U trenutku kada ona započinje objavljivati prevladava poetika simbolizma, u čemu njezina poezija odudara jer je „već u prvim pjesmama najavila da čvrsto stoji na tlu, da želi biti u nemirnom vrtlogu života" (usp. Dinekov, 1978: 91). Ovakav poetiziran pristup njezinu opusu, kao i inače ženskom autorstvu, nije rijedak, a ovdje vidljiv i u ostatku pogovora izboru slovenskog prijevoda *Bagrjana*.

Spomenute novine i inovativnost prepoznaju se prije svega u ženskim pjesničkim subjektima. Bagrjana se, naime, u svojoj poeziji odmiče od tradicionalnog prikaza bugarske žene, stvarajući ženske lirske subjekte koje bugarska književnost do tada nije poznavala (Dinekov, 1978: 92). Njezini stihovi „oslobođeni su tradicionalnih spona", njezina se poezija „provodi u misao", javlja se „novi odnos do vječnoga gibanja, do promjena u životu" (isto). U njezinu opusu pronalazimo inovativne teme, neznane pjesničke izraze, izrazito ritmičan nevezani stih koji biva oslobođen „političke, ideološke i grube angažiranosti emocionalnih svjetskih nazora" (Dimitrov, 2009: 25), što je odudaralo od većine tadašnjih opusa. U svoju je poeziju uključivala svakodnevna događanja što se izražava u korištenju „novih urbanih i industrijskih slika te izobličenjima u ritmičkoj strukturi njezinih pjesama" (Dikova-Milanova, 2020: 2[10]). No,

[10] Dikova-Milanova, Miglena. (2020). The Poetics of Embodiment: Elisaveta Bagryana and Drainac, a Love Affair.

spisateljica se ipak ne odmiče sasvim od tradicije, ali tradicionalne motive inovira, osobito kada su posrijedi ženski lirski subjekti. Ona uspijeva „preplesti svoj moderni glas u kanonske strofe narodnih poetskih narativa“ (Dikova-Milanova, 2020: 5). Bagrjana folklornu poetiku „gura do njezinih konceptualnih granica“ unoseći ideje koje ne odgovaraju „tradicionalnim moralnim idejama“ (isto 5, 6).

I Svetlozar Igov u spisateljičinoj prvoj zbirci uočava podudarnost s folklornim ženskim likovima (2004: 308), ali isto tako ističe kako je ta zbirka iznimka u njezinu opusu jer „već u sledećim zbirkama njena lirska junakinja ne doživljava sebe samo kao kćerku otađbine, već se oseća građankom sveta“ (isto). Igov je njezin opus uvrstio u *Istoriju nove bugarske književnosti* (1996), no spisateljicu u pregledu ipak vrednuje s obzirom na njezin spol, pa navodi kako je njezina poezija „duboko ženstvena, ali bez tragova eksplicitnog feminizma“ (isto). Uspoređujući je s drugim autoricama, ističe kako je Bagrjana uspjela uzdići svoju poeziju „do nivoa dela najznačajnijih imena svetsko ženske poezije“, navodeći pritom imena Gabriele Mistral, Emily Dickinson, Ane Ahmatove i Marine Cvetajeve (isto), uzdižući je tako u same vrhove (ženske) književnosti.

Bagrjanina poezija je prevođena i čim je objavljena izvan bugarskih granica, o njoj se pisalo, posebice među južnoslavenskim kritičarima. Njezini prevoditelji, (na srpski) Rade Drainac, (na hrvatski) Zdenka Marković, (na slovenski) Tone Potokar, uglavnom su se pozitivno na nju osvrtali, ističući važnost ove poezije ne samo za matični korpus već i za širi južnoslavenski, pa i europski kontekst. Na toj pretpostavci počivaju i najnovija istraživanja Bagrjanina opusa, pri čemu joj se nerijetko pridružuju i novije perspektive tumačenja, od borbe za žensko pisanje, problematizacije polemičkog odnosa prema tradiciji i prevrednovanja različitih tradicionalnih predodžbi itd. (prema Bijelić, 2018: 63).

Opus **Desanke Maksimović** (1898 – 1993) često je prepoznat kao jedan od važnijih u srpskoj književnosti. Među rijetkim je spisateljicama koje ni poslije smrti nisu izgubile na važnosti, što potvrđuje niz radova koji se u novije doba bave njezinim opusom (Tutnjević, 2013: 11). Već prva vrednovanja njezina opusa bila su pretežno pozitivna, ali uglavnom obilježena rodnom pretpostavkom

njezina tumačenja, pa je njezina poezija „dobila etiketu izrazito lirske, tzv. 'ženske poezije'" (Tutnjević, 2014: 15). To potvrđuju i Bogdanovićeve riječi kako se „ona najiskrenije tumači kao žena, i samo kao žena ne pašteći se da svoje ženstvenu jednostavnost i bistrinu komplikuje i pomuti ikakvim univerzalnim problemom" (isto).

O pjesnikinjinom uvaženom statusu svjedoči činjenica da su joj je već za života izdana sabrana djela, prva knjiga objavljena je već 1969. godine. Važnost njezina opusa prepoznaje se u tome što je srpsku poeziju obogatio „lirski prodornim i nametljivim glasom, koje je donosio poetski svet prožet ljudskom radoznalošću i strepnjom, čuđenjem i otporima pri susretima sa životom" (Marković, 2000: 139). Usto, česta su isticanja kako se njezina poezija izdvajala od ostatka poezije toga doba. Černa (2000: 96) navodi kako je upravo ona „u ambicioznu eksperimentatorsku mušku poeziju unela ekspresionističke, dadaističke, futurističke i nadrealističke manifeste, te u posleratni tragizam poseban i jednostavan glas žene, nosioca osnovnih vrednosti života, jednostavan i razgovetan osećaj, koji obično nastaje u atmosferi pritiska".

Kao njezino najznačajnije djelo često se navodi pjesnička zbirka *Tražim pomilovanje, lirska diskusija s Dušanovim zakonikom* (1964). U njoj Deretić prepoznaje autoričin „pesnički vrhunac" i „jednu od velikih knjiga poezije na srpskom jeziku" (Deretić prema Dojčinović, 2013: 114–115). Knjiga je odmah po objavljivanju privukla pažnju kritičara i publike te je izazvala mahom afirmativne kritike i visoke ocjene (Petaković, 2023[11]).

Maksimović je stvarala i unutar drugih žanrova, uključujući dječju književnost. Autoricu potonje Staniša Tutnjević opisuje kao jednu od „najvećih i najpoznatijih pisaca za djecu u srpskoj i jugoslavenskoj književnosti XX vijeka", naglašavajući kako su kritike već po izlasku njezinih prvih ostvarenja za djecu bile izuzetno afirmativne (Tutnjević, 2014: 25). O njezinu dječjem pjesništvu pisao

[11] Petaković, Slavko. (2023). Metafizičko zaleđe u zbirci Desanke Maksimović *Tražim pomilovanje*.

je Milan Bogdanović odmah po njegovoj objavi i u duhu vremena je konstatirao da je „kao i svaka prava žena, bliska razumevanju deteta“ (Bogdanović, 1961: 186).

U novije doba vidljive su težnje za revalorizacijom ovog opusa. Tako Biljana Dojčinović ističe da bi, u feminističkom ključu, valjalo promisliti „teme poput odnosa kreativnosti i prokreativnosti, glasa sa margine i perspektive drugosti“, što i čini analizirajući zbirku *Tražim pomilovanje* (Dojčinović, 2013: 116).

O važnosti ovoga opusa, i autoričine kanonske pozicije, mnogo govori i niz reizdanja kako njezine poezije za odrasle tako i, možda ponešto manje poznate, književnosti za djecu, ali i objave monografija i antologijskih izdanja, kao što su npr. *Poljski motivi i ritmovi u transkripciji Desanke Maksimović* (2001) Miroslava Topića, *Folklorni elementi u stvaralaštvu Desanke Maksimović* (2013) Snežane Paser, zbornik radova *Nad celokupnim delom Desanke Maksimović* (2013), *Desanka Maksimović* (2014) Staniše Tutnjevića itd.

Ovome nizu autorica koje su do posljednjih desetljeća 20. stoljeća našle svoje mjesto u kanonu u kraćim ćemo opisima pridružiti i Blagu Dimitrovu, Vesnu Parun te Oliveru Nikolovu. Dakako, one nisu jedine, ali njihovi se opusi najčešće pojavljuju kao sastavni dio razdoblja, poetika unutar koji su stvarale.

Uz Elisavetu Bagrjanu i Doru Gabe, **Blaga Dimitrova** pripada rijetko kanonski potvrđenim bugarskim spisateljicama. Prve njezine objave datiraju u tridesete godine, a snažniju afirmaciju doživljava pedesetih objavama zbirki *Otvoreno* i *Do sutra* koje dobivaju zamjetnu pažnju kritike i njezino odobravanje, pa od toga vremena Dimitrova postaje „aktualno ime suvremene bugarske književnosti“ (Balentović, 1973: 191). Važnost njezine poezije, prije svega u kontekstu inovativnosti, potvrđuje niz antologija u koje je ona uvrštena. S druge strane, ostatak njezina opusa prošao je ponešto teži put do čitateljstva jer je Centralni komitet bugarske komunističke partije zabranjivao njezine scenarije i drame. Danas se njezin opus često tumači upravo u kontekstu bugarskog režima koji ga je cenzurirao, pa i s obzirom na disidentsku sudbinu autorice. Interes za opus ove autorice kako u okviru matične kulture kako i u inozemnoj

recepciji na jenjava. Vidljivo je to ponajprije u brojnim novim izdanjima njezine proze i poezije, u njihovu prevođenju, kao i u činjenici da su joj, kao klasikinji bugarske književnosti, od 2003. godine objavljivana odabrana djela.

Premda ime **Vesne Parun** prate konstatacije poput one da u „hrvatskoj poeziji nije bilo snažnije ženske ličnosti" od nje (Sabljak, 1963: 391), da drži status „'najuglednije pjesnikinje našega jezika' s opusom kakvome nema premca (i) ne samo u našoj književnosti" (Bošković, 2022[12]), njezini počeci su obilježeni za to vrijeme očekivano nepoželjnom recepcijom, a kojoj činjenica da je posrijedi poezija iz ženskog pera nije nimalo pripomogla. Objava prve zbirke, *Zore i vihori* (1947) u dijelu je tadašnje kritike izazvala prilično nepovoljnu reakciju čiji se sukus dade svesti na zamjerke zbog udaljavanja od društvene stvarnosti, viška esteticizma, a onda i zbog naglašenog subjektivnog iskustva i individualne imaginacije, ukratko, od očekivanja socrealističke poetike. Ipak, takve kritike nisu bile unisone. Stanislav Šimić u zbirci je prepoznao „izraz 'strašne ženske snage'", a Zlatko Tomičić „'bistru vodu klasičnog Tadijanovića, vječnu melodiju toplog Cesarića, tromi ritam melankoličnog Kozarčanina, misaonost rapsodskog Ujevića, krutu zbilju ekstenzivnog Krleže, vizuelnost čulnog A. B. Šimića, slikovnost finog Vlaisavljevića, Krklečevu metaforičnost'" (Bošković, 2022[13]), ukratko, sve ponajbolje iz muškog svijeta. Taj, kako ga Milanja kasnije naziva, „pravi događaj u hrvatskoj poeziji poraća" (2000: 42), bio je poticaj i za vježbanje prepoznavanja tzv. ženskog stila, odnosno za „pravdanje" rodnom razlikom. Sabljak navodi kako se njezina poezija „vrti u krugu tijelo – žena – ljubav – erotika", a kao prevladavajuće osjećanje prepoznaje „podatnost, vjekovno prokletstvo koje je bačeno na tijelo žene", slatkorječivost", „banalnost mišljenja, deklarativnost, površnost i surovost jezika", „sentimentalno, patetično i plastično čulno" izražavanje (Sabljak, 1963: 392, 398, 399). Pjesme iz prve zbirke svakako donose „iskustvo

[12] Bošković, Ivan. (2022). Vesna Parun – ime za pamćenje (Nekoliko prigodnih obljetničkih impresija).
[13] Isto.

razlike“ (Bošković, 2022[14]) koje će kroz kasnija desetljeća formulirati samosvojan ženski glas u kanonu hrvatske književnosti. Takvu poziciju njegova opusa potvrđuje niz ne samo hrvatskih antologija u koje je poezija Vesne Parun uvrštena. Dugogodišnja povezanost s Bugarskom, privatna i profesionalna, otvorila je kanal razmjene podudarnog iskustva. U kontekstu ovoga rada vjerojatno je najzanimljivije prijateljevanje s Blagom Dimitrovom, dakle, dviju pjesnikinja različitih pjesničkih preokupacija, ali koje stvaraju u istom povijesnom trenutku.

U mnogočemu reprezentativno u tretiranju ženskog autorstva, iskustvo pjesničkih početaka, kako navodi Bošković, pjesnikinji će „priskrbiti mnoštvo objeda i ideoloških diskvalifikacija, s kojima se ranjivi ženski subjekt teško mogao nositi, i učiniti je metom nesmiljena svemoćnog partijskog obračuna […] kao sjena pratiti cijeloga životnoga vijeka i djelovanja“, no brojna izdanja, kao i nagrade, priznanja kojima je potvrđena njihova vrijednost potvrđuje impoznatnost ove biografije (usp. Bošković, 2022[15]). Činjenica da ona i u današnjem času izaziva dostojan i stručni i znanstveni interes, osigurava ovome opusu zasluženo mjesto u kanonu.

Premda izostavljena iz jednog od najvažnijih pregleda makedonske književnosti, *Istorija na makedonskata kniževnost: XX vek* Miodraga Drugovca, **Olivera Nikolova** (1936 – 2024), koju Jelena Lužina proziva „velikom damom ‘male’ makedonske književnosti“ (2022: 108), ostavila je značajan trag u makedonskoj književnosti i danas je se može smatrati klasikinjom te književnosti. O njezinu uvaženom statusu, među ostalim, svjedoče i reizdanja njezina opusa, koja su dio edicije *Makedonski kniževni klasici* (*Makedonski književni klasici*), posebni izbori iz njezina opusa, znanstvene studije koje tumače njezin opus, ali i činjenica, kao što to ističe Grakalić-Plenković (2019: 183), da je riječ o autorici jedne od najčitanijih i najpoznatijih knjiga u Sjevernoj Makedoniji, *Zokija Pokija*. Premda je potonji najprepoznatljiviji naslov ove autorice, i

[14] Isto.
[15] Isto.

ostatak njezina opusa, kako za djecu tako i za odrasle, dobio je važna književna priznanja.

Nikolova se ponajprije afirmirala sa spomenutom zbirkom priča za djecu, *Zoki Poki* koja je u makedonsku književnost unijela pojedine inovacije, primjerice, gradski lik, urbane motive, spajajući pritom „elemente realnog i fantastičnog, paradoksalnog i komičnog, maštovitog i poučnog" (Sazdov et al, 1988: 256). Uspješnosti priča iz ove zbirke svakako je doprinijela i njihova ekranizacija. Potvrda važnosti ovoga dijela opusa, književnosti za djecu, stigla je 1983. godine kada je autorica primila uglednu Zmajevu nagradu za iznimna postignuća i suvremeni izraz u književnosti za djecu.

Osim proze za djecu, Nikolova je autorica i više romana, triju slikovnica, kazališnih predstava te televizijske i radio igre među kojima su također nagrađivani naslovi. U novije vrijeme, njezina se proza za odrasle[16] nerijetko tumači u okviru tzv. ženskog pisma (usp. Bakovska, 2014, Klemenčič, 2023), ali prije svega sa sviješću o pionirskoj ulozi za afirmaciju ženskog autorstva u makedonskoj književnosti (usp. Kolbe, 2022: 296). Ovakvu njezinu poziciju dodatno osnažuje viđenje tradicije makedonske književnosti koja proizlazi gotovo isključivo iz muškog pera (Danilovska, 2017: 339).

S obzirom na brojne znanstvene radove, nova izdanja djela, kritičke osvrte, opus Olivere Nikolove danas je neizostavan dio kanona makedonske književnosti. On je možda ponešto prepoznatljivi po književnosti za djecu, no i njezina je proza za odrasle nagrađivana i afirmirana. U najnovije doba, 2022. godine, Nikolova je dobitnica i nagrade Prozart za autorski doprinos za razvoj književnosti na Balkanu, a u obrazloženju stoji kako je „obilježila makedonsku književnost druge polovice 20. i početka 21. stoljeća" i „stoga je s pravom možemo smatrati književnim bardom čija djela jesu i smatrat će se u budućnosti vrhuncem makedonske klasične književnosti"[17].

[16] Nikolova je jedina autorica čiji su tekstovi uvršteni u antologiju *Makedonski raskazi* (*Makedonske priče*), i to prema „estetskom kriteriju" (Boškovski, 1972: 16).

[17] Literatura.mk: *Olivera Nikolova – dobitnička na književnata nagrada „Prozart 2022"*.

Misterij žene[18] – spisateljice i rehabilitacije književnih kanona

Noviji pristupi književnom tekstu, prije svega feministička kritika, ali i oni unutar kulturalnih studija, *queer* teorije, postkolonijalizma, polazeći od isključivosti kanona prema marginalnim skupinama, doveli su i do preispitivanja ženskog udjela u kanonu, odnosno ženske tradicije pisanja. Razlozi dvojbenog vrednovanja opusa spisateljica su brojni. Ženska je književnost, kako to navodi Slama, često viđena kao „književnost manjka i suviška", kao ona koju obilježavaju „nedostatak imaginacije, logike, objektivnosti, metafizičke misli; nedostatak kompozicije, sklada, formalnog savršenstva" (1983: 87), a onda i ona koja ne zadovoljava poetičke norme, žanrovske odabire i uopće senzibilitet vremena u kojem nastaje. Spomenuti pristupi dovode do razotkrivanja „misterija žena", postupno i do revalorizacije ženskog autorstva. U južnoslavenskom kontekstu to su, među ostalima, opusi Dragojle Jarnević, Milice Stojadinović Srpkinje, Marije Jurić Zagorke, Jelene J. Dimitrijević, Milice Janković, Zofke Kveder, Danice Ručigaj.

Premda se često događalo da su opusi autorica iz kanona isključivani jer u času nastajanja nisu prepoznati kao dio povijesne dinamike razdoblja i/ili poetike, kao što je to slučaj s opusima Marije Jurić Zagorke ili Zofke Kveder, postoje i primjeri opusa koje je naknadno vrednovanje zanemarivalo procjenjivati u skladu s književnim normama njihova vremena. Takvi se promašaji mogu prepoznati u primjeru preporodne književnice **Dragojle Jarnević** čije su djelo suvremenici cijenili i „vrednovali uglavnom u kontekstu aktualnih društvenih očekivanja" (Grubišić Pulišelić, 2007[19]), no vrednovanje stoljeće nakon spisateljičine smrti često je polazilo od njegova promatranja „izvan konteksta ukupne književne produkcije ilirizma, pa su se u prvi plan isticale određene slabosti njezinoga književnog izraza, iako te iste slabosti obilježavaju i književnost većine muških autora tog razdoblja" (isto). Suvremene analitičarke takvu su poziciju nastojale prevrednovati te se zahvaljujući njezinu

[1821] *Misterij žene* prva je kratkoprozna zbirka Zofke Kveder objavljena 1900. godine.
[19] Grubišić Pulišelić, Eldi. (2007). Odraz preporodnih ideja u *Dnevniku* Dragojle Jarnević nakon 1848. godine.

dnevniku, koji je nakon 2000. godine u cijelosti tiskan, pokrenuo proces revalorizacije ovoga opusa, oslanjajući se prije svega na širok dijapazon mogućnosti čitanja njezinih tekstova, kao socijalnih reportaža, političko-didaktičkog teksta, intimne autobiografije itd.

Ponešto je drugačija situacija s još jednom romantičarskom autoricom, **Milicom Stojadinović Srpkinjom** (1828 – 1878). Premda uvažavana od strane svojih suvremenika[20], onodobni čitatelji ipak „nisu pozdravili njenu bezrezervnu predanost ulozi nacionalne pesnikinje" (Kalinić, 2023[21]). Zamjerali su joj, naime, to što, iako je bila žena, nije pisala ljubavne pjesme. Još je Jovan Skerlić njezinu poeziju obilježio kao „bestrasnu, dosadnu i hladnu", a te su odlike i danas prisutne pri vrednovanju njezina opusa (Dojčinović, 2015: 115). Kao i u primjeru Dragojle Jarnević, dnevnički zapisi Milice Stojadinović Srpkinje u feminističkim su čitanjima revalorizirani. Dok se ranije, naime, vjerovalo da je to djelo „uglavnom zbirka narodnih umotvorina, ponešto opterećen folklornim prilozima" (Garonja Radovanac, 2010: 29), feministička čitanja u njemu su prepoznala „tekst koji predstavlja potragu za 'materinskim glasom' naspram diskursa patrijarhalnog društva" (Dojčinović, 2015: 113). Ovdje, kao i u nizu drugih primjera iz povijesti književnosti, feministička čitanja ne odbacuju dnevničke i autobiografske žanrove, štoviše, oni postaju „predmet kritičkog preispitivanja kao dokaz ženske svesti i izraza" (Robinson, 2002: 110).

Najpoznatiji primjeri uspješne revalorizacije kanonske pozicije svakako su opusi **Marije Jurić Zagorke** (1873 – 1957) i **Zofke Kveder** (1878 – 1926) u kojima su, prije svega na valu feminističke kritike, prepoznate ne samo pojedinačne inovacije već i cjelokupni njihov doprinos razdobljima u kojima su nastajali. Premda su oba ova opusa u posljednja dva desetljeća izazvala niz novih čitanja i novih spoznaja o njima, istaknimo ukratko da se revalorizacija Zagorkina opusa čini osobito zanimljiva u aspektu njegova subverzivnog naboja, odnosno u načinima odnošenja prema žanrovima poput povijesnog,

[20] Spisateljicu je, naime, afirmirao Vuk Karadžić (usp. Dojčinović, 2015).

[21] Kalinić, Snežana. (2023). Srpkinja brani „Spisateljku": apologetski diskursi u dnevniku Milice Stojadinović Srpkinje.

ljubavnog, gotičkog romana, dakle, onih u domeni trivijalne, onkraj kanona pozicionirane književnosti[22]. S druge strane, reafirmacija opusa Zofke Kveder usmjerena je ponajviše prema motivsko-tematskim inovacijama, primjerice, u prikazivanju obiteljske bolesti, motiva majke-ubojice (Borovnik, 1996: 53), ali i naturalistički opisanog poroda (Mihurko Poniž, 2003: 133). U oba primjera, u novim su čitanjima isticani i javni angažmani ovih autorica koji se odnose na tzv. žensko pitanje i uopće prava žena u društvima u kojima su živjele.

Recentna književna historiografija nastoji prevrednovati i status opusa prve makedonske pjesnikinje, **Danice Ručigaj** (1934 – 1963). Iako je jedna od rijetkih spisateljica uvrštenih u povijest makedonske književnosti dvadesetog stoljeća Miodraga Drugovca (1990) ona je odmah poslije smrti zaboravljena i gurnuta na margine makedonskog kanona. Mijenjanju njezina (zaboravljena) kanonsog statusa, kao što je to slučaj i s većinom ostalih obrađivanih spisateljica, svjedočimo tek smjenom tisućljeća, kroz suvremenije pristupe njezinom opusu koji mahom problematiziraju tradicionalna tumačenja. Među njima, pod kritičkom oštricom našla se je i problematizacija ljubavne teme u njezinu opusu, modernost ženskog izraza, odlike lirskog subjekta, asimboličnosti jezika i sl[23]. Reaktualizacije ovoga opusa naglašavaju i njezinu poziciju prve spisateljice koja je odradila i odredila početak makedonskog ženskog pjesništva.

Slučajevi sudbine[24] – spisateljice onkraj književnih kanona

U treću skupinu ovdje predstavljenih autorica uvrstit ćemo one koje su se u određenoj mjeri našle na nišanu novih čitanja i suvremenijih pristupa, ali čiji opusi još uvijek čekaju na odgovarajući recepcijski odaziv, a onda i na prepoznavanje njihove kanonske važnosti. Ovom prilikom istaknut ćemo tek tri slovenske romantičarske spisateljice, Josipinu Turnograjsku, Luizu Pesjak i

[22] Usp. Grdešić, Maša (2005), Grgić, Kristina (2009), Kolanović, Maša (2006).
[23] Usp. Koteska, Jasna. (2021). Od romantizam do realizam.
[24] *Slučajevi sudbine* (*Slučaji usode*) roman je slovenske spisateljice Pavline Pajk objavljen 1897. godine.

Pavlinu Pajk te njihove ponešto mlađe kolegice Jagodu Truhelku i Adelu Milčinović koje je kanon hrvatske književnosti uglavnom ostavio po strani.

Navedene slovenske spisateljice, unatoč različitim slučajevima sudbina, dijele i onu da su u povijesti odigrale pionirsku ulogu u okviru svoga književnog djelovanja. **Josipina Urbančič Turnograjska** (1833 – 1854) tako je prva žena koja se je „usudila posegnuti u do tada brižno čuvano muško područje kakva je bila književnost u 19. stoljeću kod Slovenaca“ (Borovnik, 1996: 30), **Luiza Pesjak** (1828 – 1898) autorica je prvog tzv. ženskog i jednog od prvih dnevničkih romana, a **Pavlina Pajk** (1854 – 1901) je „prva dama slovenskog ženskog romana i pripovijesti“ i središnje ime „slovenskog ženskog pisanja u drugoj polovici 19. stoljeća“ (Cukijati, 2010: 185), ali i prva koja se u svom opusu bavila ženskim pitanjima, i to već 1877. godine (Hladnik, 2005[25]) te prva spisateljica koja je izdala pjesničku zbirku. Premda činjenično, ovo je tek simbolički kapital i polazna točka s koje ove tri autorice ulaze u recentnu bitku za kanon.

Jagoda Truhelka (1864 – 1957) svojedobno je bila rado čitana, i to kao plodna dječja spisateljica, no ostala je u sjeni stvaralaštva Ivane Brlić-Mažuranić i zapamćena tek kao njezina prethodnica (Grgić, 2009: 23). Početni korak u prevrednovanju njezine pozicije zasigurno su načinile analitičarke koje su isticale novine koje je donio njezin opus, prije svega istančanu psihološku karakterizaciju ženskih likova, ali i, kako Ivon i Blažinović (2016: 51) ističu, tematiku ženske emancipacije. Potencijal kanonske revalorizacije ovoga opusa može se pronaći i u činjenici da su njezine „pripovijesti ‘obilježile početak modernog ženskog pisma’“ (Detoni-Dujmić prema Ivon i Blažinović, 2016: 52).

Nije rijetkost da se spisateljice, ako se već pojave u književnopovijesnim prikazima, opisuju u relaciji prema „jakim“ muškim figurama, ili riječima, B. Slame, „kad im je trebalo priznati

[25] Hladnik, Miran. (2005). Prva dama slovenskega ženskega romana Pavlina Pajkova (Pavia v Italiji 9. aprila 1854 – Ljubljana 1. junija 1901).

nadarenost i genijalnost, stalo se tragati za ‘očevima’ njihovih djela: za ljubavnikom, prijateljem, savjetnikom ili idolom“ (1983: 85). U tome nisu iznimka ni ovdje prikazane autorice. Među takvim primjerima je i afirmacija opusa Zofke Kveder koja se često oslanja na pozitivna vrednovanja Ivana Cankara, ali i na njezine bračne veze. Interpretacije opusa Turnograjske nerijetko ističu njezino oduševljenje Prešernom. Prikazi opusa Ivane Brlić-Mažuranić gotovo da je nemoguća bez osvrta na njezina djeda. Kao i Pavlina Pajk[26], i **Adela Milčinović** (1879 – 1968) gotovo uvijek dolazi u paru sa svojim suprugom. Premda opsegom mali opus Adele Milčinović, sastoji se od kraćih proznih tekstova i dviju drama, ipak odlikuju neke prepoznatljive odrednice. Kao najočitija je preokupacija „ženskom sudbinom“ (Šicel prema Šundalić, 2001: 337), što je sve do suvremenijih pristupa ovome opusu prizivalo niz rodno stereotipiziranih prosudbi i paušalnih zamjerki, no u novije se doba ona nastoje iz feminističke vizure razgraditi i tako ukazati na njegove književne vrijednosti[27]. Tome na tragu suvremena tumačenja ističu, primjerice, kako Milčinović u svoje svjetove u fokus postavlja ženske likove te se bavi njihovim „osjećajnim i duhovnim životom“ nerijetko analizirajući „suptilnost muških i ženskih odnosa, nesporazume i udaljavanja prouzročene njihovom spolnom različitošću i nemogućnošću uzajamne komunikacije“ (Bogner Šaban, 2006: 281), štoviše, u njezinu se spisateljskom radu prepoznaje „prekriveni feministički angažman“ (Vulelija, 2021: 429).

Zaključak

Tradiciju ženskog autorstva u južnoslavenskim književnostima moguće je uglavnom kontinuirano pratiti od 19. stoljeća. Ono je ovdje prikazano tek u recepcijskom presjeku njegovih poznatijih figura i opusa. Taj presjek pokazuje više podudarnosti, pa i obrasce na kojima se temeljilo vrednovanje ženskog pisanja, od uže književnih,

[26] U *Slovenskom biografskom leksikonu*, premda njezin suprug nije napisao niti jedno književno djelo, više se mjesta daje upravo njemu (usp. Hladnik, 2005).

[27] Primjerice, Dunja Detoni Dujmić u knjizi *Ljepša polovica književnosti* nastoji reinterpretirati njezin opus i tumačenjem ženske likove dajući im opsežnije uvide.

žanrovskih i poetičkih, do šire kontekstualnih, a koji mahom proizlaze iz društvenog statusa žena u određenim povijesnim i političkim okolnostima. Nerijetko svi ti parametri orkestrirano djeluju dodjeljujući mjesto ženskom autorstvu ili, češće, ostavljajući ga onkraj kanona.

S pretpostavkom da u posljednjih nekoliko desetljeća pristupi ženskom autorstvu, u različitim varijacijama rodno osviještenih tumačenja, intenzivnije prepoznaju prešućeno, marginalizirano, pa i subverzivno djelovanje spisateljica, nastajalo se kroz provizorne tri skupine ženskih opusa detektirati kriterije po kojima žensko autorstvo jest u kanonu, po kojima postupno i naknadno dobiva tu mogućnost te one kojima se tek preispituje mogućnost kanonske validacije.

Sumarno, devetnaestostoljetna paradigma vrednovanja ženskog autorstva u mnogočemu redukcijski tretira ne samo književno djelovanje autorica već i njihov širi javni angažman. Oboje je najizravnije povezano, prije svega, s mogućnostima obrazovanja, materijalnom situiranošću, obiteljskim podrijetlom, ali i najširim kulturnim i političkim kontekstom. To je vrijeme, naime, ženama otvorilo prostor sudjelovanja u procesima nacionalnog buđenja, razvoju književnosti na narodnim jezicima i očuvanju kulturne baštine, ali ne izvan postojećih čvrstih patrijarhalnih odnosa koji su ograničavali njihovu osobnu slobodu i mogućnost sudjelovanja u javnom životu. Ograničenih građanskih i političkih prava, ekonomski ovisne, u službi obitelji i nacije, žene su se u književnom djelovanju hrvale i s nizom drugih otežavajućih okolnosti. Primjerice, da im prvi jezik nije bio jezik matične kulture, kao što je to slučaj s Dragojlom Jarnević ili Luizom Pesjak koje obje u počecima pišu na njemačkom jeziku. Potom, neprilike oko žanrovskih odabira, a koji su izazivali kritiku o neprimjerenosti, kao što to slučaj s Milicom Stojadinović Srpkinjom i zamjerkama da piše ljubavnu umjesto domoljubnu poeziju. U tom kontekstu, zanimljivo je da su se poneke spisateljice „sklonile“ u dnevničku formu bilježeći, među ostalim, i položaj žene u onodobnom društvu, kao što su to činile spomenute Dragojla Jarnević i Milica Stojadinović Srpkinja ili posuđujući tu formu za ponešto fikcionalniji iskaz (npr. Luiza Pesjak piše dnevnički roman, Pavlina Pajk *Odlomke iz ženskog dnevnika*). Uz skromnu tradiciju prethodnica, mnoge od autorica koje djeluju u ovo vrijeme književno

sazrijavaju uz trivijalnu, uglavnom njemačku, literaturu, što također bitno utječe na njihovo formiranje kao spisateljica.

U prvoj polovici 20. stoljeća, izdvojimo li tek tri autorice – Ivanu Brlić Mažuranić, Isidoru Sekulić i Mariju Jurić Zagorku – jasno se mogu razlučiti pojedini kanonizacijski mehanizmi toga vremena. Prva, zahvalnog *backgrounda*, zadovoljila ih je pišući dječju književnost, dakle, potvrđujući svoj spisateljski dar u jednom od rijetkih rezervata ženskog djelovanja, produžetku majčinske uloge, književnosti za djecu. Druga, Isidora Sekulić, također kao obrazovana žena, štoviše, intelektualka, ublažila je oštrice kanonizacije, kako je tada prepoznato, svojim ne-ženskim pisanjem, odnosno onime što su kritičari prozvali univerzalnim iskustvom. Za razliku od njih dvije, spisateljska afirmacija u kanonu Marije Jurić Zagorke išla je u obrnutom smjeru, onim koji se dade sažeti kao izgon u sferu trivijalnog, te i inače vrlo česte oznake ženskog spisateljskog rada, pa su, unatoč čitateljskoj popularnosti, izostali književni prestiž i institucionalno priznanje. Kao i u slučaju dijelova opusa Milice Janković, u Zagorkinim je romanima tek desetljećima kasnije prepoznat subverzivan potencijal žanrovskih obrazaca, a time i jedan specifičan doprinos ne samo onodobnoj literaturi. Važan segment djelovanja Marije Jurić Zagorke svakako je i borba za profesionalizaciju rada, otpočela još s Dragojlom Jarnević, a slično kao i u primjeru Zofke Kveder, donijela je niz otegotnih prinosa njihovoj književnosti.

U prethodno navedenom mogu se uglavnom jasno prepoznati rodno obilježene etikete koje su u različitim varijacijama pridruživane i u narednim desetljećima. Spomenimo samo da su neke autorice uz dječju književnost pisale i onu za odrasle, ali da nije rijetkost da je prije, ili uopće samo, prva prepoznata. Usto, afirmacija spisateljica češće se je odvijala u domeni pjesništva i ovdje je njihova priznatost pronalazila različita pokrića: poeziju Elisavete Bagrjane "pravdalo" se uspjelom alternativom patrijarhalno ustrojenom svijetu, a stihove Desanke Maksimović "jednostavnim glasom žene". Uz specifične borbe za vlastiti glas, dakako, i spisateljice su prolazile kroz "opće" sukobe, s aktualnom poetikom (Vesna Parun) ili pak još šire s ideološkim strukturama (Blaga Dimitrova).

Zasebne konfiguracije društvenog, političkog i kulturnog prostora na kojem su od 19. stoljeća naovamo djelovale slovenske, hrvatske, srpske, bugarske autorice, dodatno su proizvele niz književnopovijesnih predodžbi o ženskome autorstvu kao drugotnom. Kako je ono prepoznavano, vrednovano i prenošeno u kasnijim književnopovijesnim prikazima ne pokazuje samo mjerila i kriterije uvrštavanja već i odražava nerijetko vrlo kompleksne kontekstualne okolnosti kanoniziranja unutar koji se autorice zatiču na različitim osima nejednakosti, od rodne pa sve do šire književno geopolitičke.

Literatura

Bakovska, Elizabeta. (2014). Kako žena, jas nemam tatkovina: Nacionalnite i istoriskite diskursi vo romanite *Kuklite na Rosica* od Olivera Nikolova i *Snegot vo Kazablanka* od Kica Kolbe [As a Woman, I Have No Homeland: National and Historical Discourses in the Novels *Rosica's Dolls* by Olivera Nikolova and *The Snow in Casablanca* by Kica Kolbe]. *Spektar: međunarodno spisanie za literaturna nauka* 63. 43–60. (In Macedonian.)

Balentović, Ivo. (1973). Blaga Dimitrova: *Skretanje* [Blaga Dimitrova: *A Detour*]. U: Dimitrova, Blaga. *Skretanje* [*A Detour*]. Zagreb: Zora, Grafički zavod Hrvatske. (In Croatian.)

Baščarević, Snežana. (2017). Eksplicitne i implicitne odrednice Isidore Sekulić o ruskoj književnosti [Explicit and Implicit Perspectives of Isidora Sekulić on Russian Literature]. *Nasleđe* 14 (37-2). 53–59. (In Serbian.)

Bijelić, Marijana. (2018). Polemički dijalog s patrijarhalnom tradicijom u pjesničkoj zbirci *Vječna i sveta* Elisavete Bagrjane [A Polemical Dialogue with the Patriarchal Tradition in Elisaveta Bagryana's Poetry Collection *The Eternal and the Holy*]. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost* 187 (1). 63–69. URL: https://hrcak.srce.hr/201778 (pristupljeno 2. 10. 2026.) (In Croatian.)

Bogdanović, Milan. (1961). Desanka Maksimović. U: *Stari i novi 3: sabrane kritike* [*Old and New 3: Collected Criticism*]. Beograd: Prosveta. (In Serbian.)

Bogner Šaban, Antonija. (2006). Adela Milčinović: *Uspjeh gospodina Crownenshielda* [Adela Milčinović: *Mr. Crownenshield's Success*]. *Dani Hvarskoga kazališta* 32 (1). 281–296. URL: https://hrcak.srce.hr/73055 (pristupljeno 24. 9. 2026.) (In Croatian.)

Borovnik, Silvija. (1996). *Pišejo ženske drugače? O Slovenkah kot pisateljicah in literarnih likih* [*Do Women Write Differently? On*

Slovenian Women as Writers and Literary Characters]. Ljubljana: Mihelač. (In Slovenian.)

Bošković, Ivan. (2022). Vesna Parun – ime za pamćenje (nekoliko prigodnih obljetničkih impresija) [Vesna Parun – A Name to Remember (A Few Commemorative Reflections on the Occasion of Her Anniversary)]. *Kolo*. URL: https://www.matica.hr/kolo/701/vesna-parun-ime-zapamcenje-33078/ (pristupljeno 17. 9. 2026.) (In Croatian.)

Boškovski, Petar T. (1972). Aspekti vrz makedonskiot raskaz [Aspects of the Macedonian Short Story]. U: Boškovski, Petar T. (prir.). *Makedonski raskazi* [*Macedonian Short Stories*]. Skopje: Kultura. (In Macedonian.)

Brešić, Vinko. (1994). Sklad kao načelo – autobiografija Ivane Brlić-Mažuranić [Harmony as a Principle – The Autobiography of Ivana Brlić-Mažuranić]. U: Vukelić, Verica (ur.). *Ivana Brlić-Mažuranić: znanstvenostručni kolokvij Život i djelo Ivane Brlić-Mažuranić* [*Ivana Brlić-Mažuranić: Scholarly Colloquium The Life and Work of Ivana Brlić-Mažuranić*]. Slavonski Brod: Grad Slavonski Brod; Matica hrvatska, Ogranak. (In Croatian.)

Christophorov, Pierre. (1956). Aspects of Modern Bulgarian Literature. *Books Abroad*. 27–30. URL: https://www.jstor.org/stable/40095065 (pristupljeno 9. 9. 2026.)

Cukijati, Ana. (2010). Spodbude literarnega ustvarjanja Pavline Pajk [The Inspirations Behind Pavlina Pajk's Literary Work]. *Slovanstvo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi* [*Slavdom in Slovenian Language, Literature and Culture*]. URL: https://repozitorij.unilj.si/IzpisGradiva.php?lang=slv&id=127941 (pristupljeno 16. 9. 2026.) (In Slovenian.)

Čale Feldman, Lada; Tomljenović, Ana. (2012). *Uvod u feminističku književnu kritiku* [*An Introduction to Feminist Literary Criticism*]. Zagreb: Leykam international. (In Croatian.)

Černa, Milada. (2000). Značajna godišnjica srpske kulture [A Significant Anniversary in Serbian Culture]. U: Marković, Slobodan Ž. (prir.). *Delo Desanke Maksimović u tokovima srpske i svetske književnosti: zbornik radova* [*The Work of Desanka Maksimović in the Context of Serbian and World Literature: Conference Proceedings*]. Beograd: Zadužbina Desanke Maksimović. 92–99. (In Serbian.)

Danilovska, Marina. (2017). Ženskoto prozno pismo vo Makedonija [Women's Prose Writing in Macedonia]. U: Stojmenska-Elzeser, Sonja; Jakimovska-Tošik, Maja; Trajanova, Sarita (ur.). *Kritika i molk: čitanje na makedonskata literatura i kultura* [*Criticism and Silence: Reading Macedonian Literature and Culture*]. Skopje: Institut za makedonska literatura. 339–349. (In Macedonian.)

Detoni Dujmić, Dunja. (1998). *Ljepša polovica književnosti* [*The Better Half of Literature*]. Zagreb: Matica hrvatska. (In Croatian.)

Dikova-Milanova, Miglena. (2020). The Poetics of Embodiment: Elisaveta Bagryana and Drainac, a Love Affair. *Književnstvo* 10. 1–41. URL: https://knjizenstvo.rs/index.php/knjizenstvo/sr_Latn/article/view/37/50 (pristupljeno 20. 9. 2026.)

Dimitrov, Ljudmil. (2009). Bolgarska književnost v južnoslovanskem kontekstu, II. del [Bulgarian Literature in the South Slavic Context, Part II]. U: *Antologija bolgarske književnosti 2* [*An Anthology of Bulgarian Literature 2*]. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, Oddelek za slavistiko. (In Slovenian.)

Dinekov, Peter. (1978). Elisaveta Bagrjana. U: Bagrjana, Elisaveta. *Bagrjana*. Let. 38. Ljubljana: Mladinska knjiga. (In Slovenian.)

Dojčinović, Biljana. (2013). O glasu, putanji i mestu: Desanka Maksimović u kontekstu istraživanja ženske književnosti [On Voice, Trajectory, and Place: Desanka Maksimović in the Context of Women's Literature Studies]. U: Tutnjević, Staniša (ur.). *Nad celokupnim delom Desanke Maksimović: zbornik radova* [*On the Complete Works of Desanka Maksimović: Collected Papers*]. Beograd: Zadužbina Desanke Maksimović. 109–127. (In Serbian.)

Dojčinović, Biljana. (2015). Materinski glas u dnevniku Milice Stojadinović Srpkinje [The Maternal Voice in the Diary of Milica Stojadinović Srpkinja]. *Književnstvo: teorija i istorija ženske književnosti na srpskom jeziku do 1915. godine* [*Književnstvo: Theory and History of Women's Writing in Serbian until 1915*]. 113–129. URL: http://knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/en/reception/materinski-glas-u-dnevniku-milice-stojadinovic-srpkinje (pristupljeno 29. 9. 2026.) (In Serbian.)

Đurić, Vladimir Z. (2017). *Stvaralaštvo srpskih spisateljica prve polovine XX veka u kontekstu francuske književnosti i kulture* [*The Works of Serbian Women Writers of the First Half of the Twentieth Century in the Context of French Literature and Culture*]. Doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet. URL: http://knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/uploads/attachment/reception/984/Francuska_veza.pdf (pristupljeno 18. 9. 2026.) (In Serbian.)

Garonja Radovanac, Slavica. (2010). *Žena u srpskoj književnosti* [*Women in Serbian Literature*]. Novi Sad: Dnevnik. (In Serbian.)

Grakalić-Plenković, Sanja. (2019). Makedonska književnost za djecu u Hrvatskoj [Macedonian Children's Literature in Croatia]. U: Durić, Dejan; Zubčić, Sanja (ur.). *Međunarodni znanstveni skup Hrvatsko-makedonske književne, jezične i kulturne veze 5* [*International*

Conference Croatian-Macedonian Literary, Linguistic and Cultural Relations 5]. 183–193. (In Croatian.)

Grdešić, Maša. (2005). Politička Zagorka: *Kamen na cesti* kao feministička književnost [Political Zagorka: *A Stone on the Road* as Feminist Literature]. U: Pavlović, Cvijeta; Glunčić-Bužančić, Vinka (ur.). *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Hrvatska književnost tridesetih godina dvadesetog stoljeća* [*Comparative History of Croatian Literature: Croatian Literature of the 1930s*]. Split: Književni krug. 214–236. (In Croatian.)

Grgić, Kristina. (2009). Marija Jurić Zagorka i kanon modernizma [Marija Jurić Zagorka and the Modernist Canon]. U: Grdešić, Maša (ur.). *Mala revolucionarka. Zagorka, feminizam i popularna kultura* [*The Little Revolutionary: Zagorka, Feminism and Popular Culture*]. Zagreb: Centar za ženske studije. 17–36. (In Croatian.)

Grubišić Pulišelić, Eldi. (2007). Odraz preporodnih ideja u *Dnevniku* Dragojle Jarnević nakon 1848. godine [The Reflection of National Revival Ideas in Dragojla Jarnević's *Diary* after 1848]. *Kolo*. URL: https://www.matica.hr/kolo/306/odraz-preporodnih-ideja-u-dnevniku-dragojle-jarnevic-nakon-1848-godine20474/ (pristupljeno 2. 10. 2026.) (In Croatian.)

Hladnik, Miran. (2005). Prva dama slovenskega ženskega romana Pavlina Pajkova (Pavia v Italiji 9. aprila 1854 – Ljubljana 1. junija 1901) [The First Lady of the Slovenian Women's Novel: Pavlina Pajk (Pavia, Italy, 9 April 1854 – Ljubljana, 1 June 1901)]. URL: http://lit.ijs.si/pavlina.html (pristupljeno 2. 10. 2026.) (In Slovenian.)

Hoksvort, Silija [Hawkesworth, Celia]. (2017). *Glasovi u senci: žene i književnost u Srbiji i Bosni* [*Voices in the Shadows: Women and Verbal Art in Serbia and Bosnia*]. Prev. Aleksandra Đuričić. Beograd: Službeni glasnik. (In Serbian.)

Igov, Svetlozar Atanasov. (2004). *Istorija nove bugarske književnosti* [*A History of Modern Bulgarian Literature*]. Beograd: Filip Višnjić. (In Serbian.)

Ivon, Katarina; Blažinović, Josipa. (2016). Kako bih mogla da budem dobra ili o ženskom pismu Jagode Truhelke [How Could I Be Good? On Jagoda Truhelka's Women's Writing]. *Magistra Iadertina* 11 (1). 51–72. (In Croatian.)

Kalinić, Snežana. (2023). Srpkinja brani „Spisateljku": apologetski diskursi u dnevniku Milice Stojadinović Srpkinje [A Serbian Woman Defends the "Woman Writer": Apologetic Discourses in the Diary of Milica Stojadinović Srpkinja]. *Književnstvo: časopis za studije književnosti, roda i kulture* 4 (4). URL:

https://knjizenstvo.rs/index.php/knjizenstvo/article/view/336 (pristupljeno 26. 9. 2026.) (In Serbian.)

Kepeski, Petar. (1975). Bugarska književnost [Bulgarian Literature]. U: Flaker, Aleksandar (ur.). *Povijest svjetske književnosti* [*A History of World Literature*]. Zagreb: Liber. (In Croatian.)

Klemenčič, Marijana. (2021). Feministička revizija na istorijata: makedonski kontekst – romanot *Kuklite na Rosica* od Olivera Nikolova [Feminist Revision of History: The Macedonian Context – Olivera Nikolova's Novel *Rosica's Dolls*]. *Kontekst* 27. 147–156. (In Macedonian.)

Koh [Koch], Magdalena. (2023). Ima li pravo Konstantin Bruner? Rodni ili univerzalni pristup stvaralaštvu žena u esejistici Isidore Sekulić [Is Konstantin Brunner Right? A Gendered or Universal Approach to Women's Creativity in Isidora Sekulić's Essays]. *Književnstvo: časopis za studije književnosti, roda i kulture* 1 (1). URL: https://knjizenstvo.rs/index.php/knjizenstvo/article/view/435 (pristupljeno 23. 9. 2026.) (In Serbian.)

Kolanović, Maša. (2006). Od pripovjedne imaginacije do roda i nacije. Marija Jurić Zagorka u kontekstu žanra romanse [From Narrative Imagination to Gender and Nation: Marija Jurić Zagorka in the Context of the Romance Genre]. URL: http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1769&naslov=od-pripovjedne-imaginacije-do-roda-i-nacije (pristupljeno 23. 9. 2026.) (In Croatian.)

Kolbe, Kica. (2022). Poslednata samožrtva na Petra [Petra's Last Self-Sacrifice]. U: Nikolova, Olivera. *Tesna vrata* [*The Narrow Gate*]. Skopje: Ars Libris (Ars Lamina – publikacii). (In Macedonian.)

Koteska, Jasna. (2021). Od romantizam do realizam [From Romanticism to Realism]. U: Stamenov, Sveto; Čolović, Iskra. *Danica Ručigaj i književnata kritika* [*Danica Ručigaj and Literary Criticism*]. Skopje: S. Stamenov. (In Macedonian.)

Latković, Ivana. (2018). Tri frajle kavaljera Kanona (Žensko autorstvo u prevrednovanjima književnog kanona nakon 2000. godine) [The Three Misses of the Cavalier's Canon (Female Authorship in Revaluations of the Literary Canon after 2000)]. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost* 187 (1). 125–132. URL: https://hrcak.srce.hr/clanak/297025 (pristupljeno 15. 9. 2026.) (In Croatian.)

Literatura.mk. (2022). Olivera Nikolova – dobitnička na književnata nagrada „Prozart 2022" [Olivera Nikolova – Winner of the "Prozart 2022" Literary Award]. URL: http://blog.literatura.mk/2022/08/30/olivera-nikolova-dobitnicka-na-knizevnata-nagrada-prozart-2022/ (pristupljeno 17. 10. 2026.) (In Macedonian.)

Malinova-Dimitrova, Ljudmila; Dimitrov, Ljudmil. (2011). *Bagrjana in Slovenija: ob dvajsetletnici smrti Elisavete Bagrjane in dvajsetletnici slovenske neodvisnosti* [*Bagryana and Slovenia: On the Twentieth Anniversary of Elisaveta Bagryana's Death and the Twentieth Anniversary of Slovenian Independence*]. Ljubljana: Študentska založba. (In Slovenian.)

Marković, Slobodan Ž. (2000). Desanki Maksimović reč ljubavi [A Word of Love to Desanka Maksimović]. U: Marković, Slobodan Ž. (prir.). *Delo Desanke Maksimović u tokovima srpske i svetske književnosti: zbornik radova* [*The Work of Desanka Maksimović in the Context of Serbian and World Literature: Conference Proceedings*]. Beograd: Zadužbina Desanke Maksimović. 139–142. (In Serbian.)

Mihurko Poniž, Katja. (2003). Ali je *Njeno življenje* Zofke Kveder feministični roman? [Is Zofka Kveder's *Her Life* a Feminist Novel?]. U: *Simpozij Obdobja 21: Slovenski roman* [*Obdobja Symposium 21: The Slovenian Novel*]. 129–138. URL: https://centerslo.si/simpozij-obdobja/zborniki/obdobja-21/ (pristupljeno 1. 10. 2026.) (In Slovenian.)

Milanja, Cvjetko. (2000). Vesna Parun. U: Milanja, Cvjetko. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. 1* [*Croatian Poetry from 1950 to 2000, Vol. 1*]. Zagreb: Zagrebgrafo. 42–48. (In Croatian.)

Milinković, Jelena. (2013). Rat kao tema u srpskoj periodici i književnosti početkom XX veka – *Žena*, *Srpski književni glasnik* i ratna proza Milice Janković i Isidore Sekulić [War as a Theme in Serbian Periodicals and Literature at the Beginning of the Twentieth Century: *Žena*, *Srpski književni glasnik*, and the War Prose of Milica Janković and Isidora Sekulić]. *Književnstvo*. URL: https://knjizenstvo.rs/index.php/knjizenstvo/sr_Latn/article/view/359 (pristupljeno 29. 9. 2026.) (In Serbian.)

Nastović, Ivan. (2011). *Letnji san Isidore Sekulić: dubinsko-psihološki eseji* [*Isidora Sekulić's Summer Dream: Depth-Psychological Essays*]. Novi Sad: Prometej. (In Serbian.)

Petaković, Slavko. (2023). Metafizičko zaleđe u zbirci Desanke Maksimović *Tražim pomilovanje* [The Metaphysical Background in Desanka Maksimović's Poetry Collection *I Am Seeking a Pardon*]. *Književnstvo: časopis za studije književnosti, roda i kulture* 6 (6). URL: https://doi.org/10.18485/knjiz.2016.1.2 (pristupljeno 1. 10. 2026.) (In Serbian.)

Radulović, Milan. (2011). *Kulturna ideologija Isidore Sekulić* [*The Cultural Ideology of Isidora Sekulić*]. Beograd: Institut za književnost i umetnost. (In Serbian.)

Robinson, Lillian S. (2002). Izdaj naš tekst. Feministički izazovi književnom kanonu [Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon]. *Genero* 1. 97–111. (In Croatian.)

Sabljak, Tomislav. (1963). Vesna Parun: *Bila sam dječak* [Vesna Parun: *I Was a Boy*]. *Kolo: časopis Matice hrvatske* (1963). 390–402. (In Croatian.)

Sazdov, Tome et al. (1991). *Makedonska književnost* [*Macedonian Literature*]. Zagreb: Školska knjiga. (In Croatian.)

Slama, Beatrice. (1983). Od 'ženske književnosti' do 'pisanja u ženskom rodu' [From 'Female Literature' to 'Writing in the Feminine']. *Republika* 39 (11–12). (In Croatian.)

Šundalić, Zlata. (2001). Prozno stvaralaštvo Adele Milčinović [The Prose Works of Adela Milčinović]. *Dani Hvarskoga kazališta* 27 (1). 334–357. URL: https://hrcak.srce.hr/73946 (pristupljeno 26. 9. 2026.) (In Croatian.)

Tutnjević, Staniša. (2013). Pristup celokupnom delu Desanke Maksimović [An Approach to the Complete Works of Desanka Maksimović]. U: Tutnjević, Staniša (ur.). *Nad celokupnim delom Desanke Maksimović* [*On the Complete Works of Desanka Maksimović*]. Beograd: Zadužbina Desanke Maksimović. 9–33. (In Serbian.)

Tutnjević, Staniša. (2014). Predgovor [Preface]. U: *Desanka Maksimović*. Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske. (In Serbian.)

Vulelija, Ana. (2021). Feministički i spisateljski angažman Adele Milčinović na početku 20. stoljeća [Adela Milčinović's Feminist and Literary Engagement at the Beginning of the 20th Century]. U: Bagić, Krešimir; Levanat-Peričić, Miranda; Małczak, Leszek (ur.). *Periferno u hrvatskoj književnosti i kulturi / Peryferie w chorwackiej literaturze i kulturze* [*The Peripheral in Croatian Literature and Culture*]. Katowice: University of Silesia Press. 408–431. (In Croatian.)

Zima, Dubravka. (2001). *Ivana Brlić-Mažuranić*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. (In Croatian.)

Zima, Dubravka. (2019). *Praksa svijeta: biografija Ivane Brlić-Mažuranić* [*The Practice of the World: A Biography of Ivana Brlić-Mažuranić*]. Zagreb: Naklada Ljevak. (In Croatian.)

UDK: 821.163.41-1.09

БАГДАЛА (1954) КАО ЗАЧЕТАК ПОЕТИКЕ ФРАГМЕНТАРНОСТИ И КОЛАЖИРАЊА У СТВАРАЛАШТВУ ДУШАНА МАТИЋА[1]

Снежана Николић
Библиотека Матице српске
Нови Сад, Република Србија
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0007-4365-0037

Кључне речи: Душан Матић, *Багдала*, фрагментарност, колаж, надреализам, паратекст, жанровска хибридност

Резиме: Истраживачка пажња у овом раду усмерена је на поетику фрагментарности и колажног принципа у стваралаштву Душана Матића, с посебним осврtом на његову прву поетску књигу *Багдала* (1954). Полазећи од теоријских поставки Петера Биргера о „неорганском уметничком делу“ и појму монтаже, рад испитује начине на које Матић деконструише традиционалне жанровске форме и идеју органског јединства дела. Ослањајући се на надреалистичко наслеђе, Матић кроз деструкцију традиционалних жанрова и органског јединства обликује специфичан модел књиге-зборника, којим се истовремено преиспитује и ревидира искуство београдског надреализма. Анализа показује да *Багдала* представља кључну тачку у Матићевом опусу, од које започиње интертекстуално кружење фрагмената, чиме се конституише поетика *ars combinatoria* као доминантан стваралачки принцип. У закључку се указује да Матићева фрагментарност није само исход надреалистичког експеримента с колажем, већ и доследан поетички одговор на дезинтегрисану стварност, услед чега се Матић може разумети и као један од раних антиципатора постмодернистичког сензибилитета у српској књижевности.

[1] Рад представља донекле измењено поглавље докторске дисертације Снежане Николић *Поезија и поетика Душана Матића*, одбрањене 2025. године на Филозофском факултету у Новом Саду.

BAGDALA (1954) AS THE ORIGIN OF THE POETICS OF FRAGMENTARINESS AND COLLAGE IN THE OEUVRE OF DUŠAN MATIĆ

Snežana Nikolić
Biblioteka Matice srpske,
Novi Sad, Republic of Serbia
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0007-4365-0037

Keywords: Dušan Matić, *Bagdala*, fragmentariness, collage, Surrealism, paratext, genre hybridity

Summary: This research focuses on the poetics of fragmentariness and collage in the creative work of Dušan Matić, with a primary emphasis on his first collection of poetry, *Bagdala* (1954). Drawing upon Peter Bürger's theoretical framework regarding the "non-organic work of art" and the concept of montage, the paper analyzes the way Matić deconstructs traditional genre forms and the organic unity of the work. Relying on his Surrealist heritage, Matić dismantle traditional genres to construct a specific model of the "book-collection" through which he conducts a revision of Belgrade Surrealism. The study demonstrates that *Bagdala* represents a pivotal point in Matić's oeuvre, marking the beginning of an intertextual circulation of fragments that establishes his characteristic *ars combinatoria* poetics as a dominant creative principle. It is conclusion Matić's fragmentariness is not only a logical product of Surrealist experimentation with collage but also a consistent response to a disintegrated reality; consequently, the author is regarded as one of the anticipators of the postmodernist sensibility in Serbian literature.

У формалном и идејном смислу, појмови фрагмента/фрагментарности и колажа/колажирања веома су значајни за авангардну антиестетичку и антитрадиционалистичку поетику, чију основу чине дезинтеграција стварности, нормативне поетике, језика и наслеђених жанровских форми. У оквиру „авангардне антиформативне поетике, тј. поетике која се темељи на деструкцији класичних модела и традиције уметности уопште", доминантну одлику представља „тематска, стилска, жанровска разноликост" (Tešić 2002: 152), при чему поетичке

специфичности варирају не само између појединих праваца, већ и на нивоу индивидуалних ауторских поетика.

Петер Биргер појам неорганског дела везује управо за авангардну праксу, супротстављајући га органском делу претходних естетичких модела. Док је органско дело засновано на „синтагматском структурном обрасцу“, у којем „делови и целина образују дијалектичко јединство“, неорганско дело конституише се путем монтажног, односно парадигматског принципа, у оквиру којег примат задобијају појединачни делови у односу на целину, што подразумева и другачији модел читања (Birger 1998: 120–121). У органском тексту делови се могу разумети искључиво унутар целине, као и обрнуто, у међусобно хармонијској условљености; насупрот томе, неорганско дело, попут колажа, одбацује ову претпоставку, будући да се његови делови осамостаљују у односу на целину којој би, у традиционалном смислу, припадали као њени нужни елементи, те самим тим губе статус унутрашње неопходности (Исто).

> Органско дело интендира један целовит утисак. Пошто његови појединачни моменти имају смисла само у повезаности са целином дела, они, појединачно опажани, стално указују на целину дела. У авангардном делу, напротив, појединачни моменти имају много већи степен самосталности, могу да буду читани и тумачени појединачно или у групама, без обавезног разумевања целине (Исто: 112).

Од појма неорганског дела неодвојив је и појам монтаже, под којим Биргер подразумева процес фрагментаризације стварности и конституције дела, који, у зависности од медијума у којем се остварује (ликовне уметности, филм, књижевност), добија различита значења (Исто: 112). Он истиче да је овај појам предочен у раним кубистичким колажима, у којима је увођењем фрагмената стварности у слику разорено „јединство слике као целине коју у свим деловима ствара субјективитет уметника“ (Исто: 118). Изазовност колажирања за авангардне уметнике огледа се у томе што приликом спајања диспаратних елемената

(преузетих из материјалне стварности) долази до директног прожимања неуметности и уметности, чиме се остварује суштински авангардни императив о њиховој нераскидивој повезаности. На тај начин се „неуметнички производи [који] махом потичу из медија, и бивају, или већ јесу, фрагментаризовани и обрађени за колаж, односно монтажу [...] доводе у уметничку повезаност“ (Исто). Колаж и фото-монтажа битно су обележили кубизам, футуризам, дадаизам, руски конструктивизам, а потом и надреализам, у оквиру којег колаж, као „револуционаран израз“ (Тодић 2002: 39), постаје „више од технике или жанра“ јер „демонстрира апсолутну моћ жеље и снова насупрот реалности свакодневног света“ (Sretenović 2016: 59). Тако су надреалисти можда и најпотпуније остваривали своје антиуметничке и револуционарне тежње, будући да се приликом израде колажа манипулише предметима из стварности, при чему су могућности њиховог комбиновања практично неограничене.

На пољу књижевности надреализма неминовно се одразило искуство колажирања – одузимајући традиционалне функције у поимању уметности и улоге уметника, у циљу пројектовања нове животне праксе, надреалистичка пракса била је усмерена на разградњу стварности, свесног, рационалног и логике, што је резултирало изразитом дехијерархизацијом и хибридизацијом жанрова и самих текстова, те разгранатом „мрежом фрагмената“[2] који постају принцип структурирања надреалистичких дела (роман *Без мере* Марка Ристића нпр.). Међутим, императив неорганског дела представља карактеристику свих авангардних пракси, које одликује и „инсистирање на алогичности, асоцијативности, синкретизму, деконструкција синтаксичних правила, одбацивање класичне психологије, ликова и драматургије“, што пре свега важи за експресионизам, футуризам, дадаизам и надреализам (в. Stojanović Pantović 2003: 15). Дакле, не ради се о некој јединственој особини надреализма,

[2] Синтагму „мрежа фрагмената“ употребио је Срба Игњатовић у раду „Матићева мрежа фрагмената“, у књизи *Критичари о Матићу* (в. Игњатовић 1994: 129–132).

посебно ако се има у виду да је и симболистичка поезија исказивала „своје поверење у специфичне ефекте неорганског уметничког текста“ (Медан 2020: 47). Поводом тога, у литератури превладава мишљење да надреализам, у односу на експресионизам, на поетичко-филозофском плану није донео ништа радикално ново, те да се његов кључни допринос огледа у аутоматском писању и продору „психоанализе у стиховне творевине“, са ирационализмом „који још више поништава традиционални поетски текст“ (Тешић 1993: 523). Бојана Стојановић Пантовић указује на то да су надреалисти поставили „још радикалнији захтев за препуштањем ирационалном, стихијском стенограму жеље и подсвести која утиче на укидање разлике између јаве и сна“, са упориштем у Фројдовој психоанализи и Јунговој теорији дубинског памћења (Стојановић Пантовић 2007: 228). Најупадљивија разлика између ових поетичких пракси, како запажа Тешић, тиче се типа револуционираности: у експресионизму „револуционарност се највише огледала на плану форме, а не на плану садржине“, док је надреализам био усмерен ка идеолошком и политичком својству уметности, супротстављајући се експресионизму „јасним програмским начелом негације формалне револуционарности“ (Tešić 1991: 179). Ипак, као заједничка карактеристика „за поетске текстове *авангардног језгра*“ јесте: „хуморна деструкција, симултанизам, филмска техника писања, пародирање традиције, разарање жанра, подсвесно и несвесно у сукобу са стварношћу итд.“ (Тешић 1993: 523). Упркос настојањима Марка Ристића да повуче оштру границу између експресионизма и надреализма у *Нацрту за једну феноменологију ирационалног*, Радован Вучковић истиче да је „те битне разлике тешко било повући на теоријско-естетичком плану“, док су „у идеолошко-политичкој и морално-политичкој сфери“ оне знатно уочљивије (Вучковић 2011: 372), као и у њиховом снажном уверењу о делотворности поезије посредством максимизације ирационалности и психичких садржаја. Јасно је, дакле, да је надреалистичка идеја о радикалним новинама у извесној мери утопијска и да авангардним пројектима треба приступати са свешћу о њиховој еклектичности, док разлике у оквиру имплицитне поетике нису тако изражене како их

надреалисти настоје представити. У потрази за додатним примерима значајно је истраживање Бојане Стојановић Пантовић о сродностима и разликама у приповедном поступку експресиониста и надреалиста, у којем истиче да надреалисти „имају још дифузније схватање жанра“:

> [Њ]ихови текстови се најтачније могу означити термином прозног дискурса који је синкретички повезан са другим уметничким медијима: цртежима, сликама или фотографијама. Посебно је уочљиво радикално осамостаљивање делова, фрагмената на уштрб целине, тако да се захваљујући различитим типовима говора (песничког, есејистичко-теоријског, дневничког, фантастичко-ониричког, предговора, поговора, коментара, фуснота) у надреалистичкој прози поједини њени делови могу читати самостално, готово без икакве везе са монтираном целином интегралног текста (Стојановић Пантовић 2007: 231–232).

Многе од наведених теоријских претпоставки проналазе своју потврду и у запажањима Душана Матића о природи надреалистичког стваралаштва, при чему он посебно наглашава жанровску флуидност, хибридност и уопште дестабилизацију утемељених књижевних жанрова и врста, детронизујући формално и идејно савршенство традиционално схваћених ремек-дела. Оно што је још важније, Матић је на темељу свог целокупног књижевног дела развио својеврсну „мрежу фрагмената“, која се заснива управо на поменутим особеностима и испољава се како на плану форме, тако и на плану садржаја. Чини се да управо фрагментарност представља примарни израз ауторовог самосвојног стваралачког поступка, иако се његов опус и мисао суштински опиру крутим одредницама концепта *ars poetica*. Уочљиво је да се надреалистичка субверзивност код Матића најизразитије испољава „у домену жанровских облика и форме“ (Пржуљ 2023: 224), односно у негирању жанрова и врста и њиховој деконструкцији и хибридизацији, као и у инсистирању на фрагментарности и недовршености, како појединачних песама

тако и књига у целини. Оне су структуриране по принципу авангардистичког колажирања и цикличног прештампавања текстова и њихових фрагмената у нове целине. Тако се у *Багдали* (оба издања), *Буђењу материје*, *Књизи ритуала* и *Муњевитом миру*, упркос формалним разликама, уочава континуирано рециклирање и реконтекстуализација фрагмената, чиме се бришу оштре границе између појединачних издања. *Багдала* се ту испоставља као примарни модел овог цикличног уланчавања, у којем Матић, преузимајући улогу постмодернистичког „приређивача", дестабилизује идеју о коначности текста. Стога Јован Христић у предговору другог издања *Багдале* (1964) истиче како је Матић „успео да формулише једну од тајни, у сваком случају изузетност, модерне књижевности", која се „не састоји у обнављању великих традиционалних облика књижевности, синонима велике уметности", већ у „разбијању облика", те да је посреди реч „о свести да је фрагментарност основна одлика сваког знања" (Христић 1964: 17–18).

У интервјуу са Марком Недићем Матић наводи да је током боравка у Дрездену пронашао Малармеову књигу прозно-поетских фрагмената *Divagations*, у којој је фрагмент „основни израз и доживљај", истичући да је она за њега представљала „књигу откровења", те да је на сличан начин написао и многе своје књиге, у којима је фрагмент „основни изражајни облик" (Недић 2012: 179). За разумевање Матићеве фрагментарности значајно је и његово поимање истине, изнето у есеју „Истина као конструкција" (написан 1921, објављен 1922. у *Путевима*): „Пред истином, ако је она тоталност, пред поетском истином, разуме се, ми смо сви у истом положају, фрагментарни и недовршени" (Матић 1969: 242–243). Овај исказ је индикативан за Матићеву поетику фрагментарности и недовршености јер у њему долази до изражаја доследан став, присутан још од надреализма, да литература не односи превагу над стварношћу нити се налази на неком „пиједесталу" изнад живота. У истом контексту Матић истиче да су за „тоталност истине", која „измиче", неопходни и гласови „мртвих, и оних које краси неугасиви сјај година" (тачније, гласови песничке традиције), као и гласови „оних који се тек отварају стваралачким годинама" (Исто). Оваква

полифонија гласова додатно оправдава колажни поступак као средство за обухватност те „тоталне истине“.

Осим тога, за разумевање Матићеве фрагментарности важну улогу има и његов негаторски однос према историји – аутор истиче да је „неупоредиво више прихватао апокрифну, заборављену прошлост“ него „напирлитана издања“ „нашминкане историје“ (Матић 1985: 124). Уместо уопштености историјског наратива који претендује на истину, према којој Матић испољава изразит постмодернистички скептицизам, уочљиво је његово залагање за индивидуалне, појединачне доживљаје света, историје и прошлости. Његова поезија и његови текстови представљају покушај успостављања етике појединачног доживљаја насупрот етици општег вредновања и историјских пресуђивања[3].

У постхумно објављеној Матићевој књизи *Коначна јесен* (1988) – такође фрагментарној – наилазимо на два аутопоетичка коментара о *Багдали* (1954), значајна за даље расветљавање херменеутичких аспеката овог дела: један се односи на време и простор, а други на фрагментарност. У једноме од њих (необјављени поговор за *Буђење материје*), који у суштини осветљава разлику између ове две књиге, Матић, позивајући се на Ајнштајново учење о времену-простору, истиче да је приликом састављања *Багдале* водио рачуна једино о времену и простору у којем је живео, настојећи да се „у њему снађе“, те да „године, догађаји и доживљаји који су нашли места“ у његовим песмама и текстовима, као и неки туђи текстови, независно од

[3] Ова поетичка особеност Матићевог стваралаштва заслужује опсежније испитивање јер је она присутна и на пољу структурирања његових књига, и у компоновању појединачних песама, и на пољу самог језика, као и на пољу полифоније гласова (полифоније лирског субјекта). Међутим, због замишљеног обима рада фокусираћемо се искључиво на његову прву поетску књигу *Багдала* (1954), у којој се на формалном и идејном плану препознаје његово искуство колажирања. Она представља први Матићев репрезент жанровске хибридности, интермедијалности, интертекстуалности, те почетак ауторовог препознатљивог поступка цикличне организације сопствених фрагмената и текстова.

њихове уметничке вредности, сведоче о свету и њему самом, односно о дијалогу између њега и других (Матић 1988: 18). Стављајући акценат на време и простор, Матић примарно вреднује друштвено-историјски контекст и догађаје који су учествовали у настанку песама и текстова из ове књиге, а не њихову литерарну вредност, што потврђује и готово неизоставни паратекстуални елемент – датирање, које се појављује испод скоро сваког текста и песме. Тиме се сугерише неизоставна уписаност времена у поетски чин. *Багдала*, дакле, није тек збирка скупљених песама и текстова из различитих ауторових стваралачких периода, она је књижевноисторијска чињеница. Иван Негришорац сматра да је њено појављивање било од пресудног значаја „за обнављање авангардне самосвести", као и за „поновно буђење страсти за радикалним поетичким иновацијама" (Негришорац 1996: 23).

Багдала (1954, Просвета; 1964, Нолит) прва је у низу објављених књига-пројеката / књига-зборника у постнадреалистичком периоду, за којом су уследиле и књиге других надреалистичких песника „у којима књижевност значи (и) политику а опус (и) аутобиографију" (Андоновска 2014: 177): *Nox microcosmica*, изабране песме 1923–1953 Марка Ристића (1955, Нолит); *Од немила до недрага* Милана Дединца (1957, Нолит); *Ако се још једном сетим: песме* Александра Вуча (1957, Нолит). Како истиче Биљана Андоновска, некадашњи надреалисти су кроз наизглед „неутралан хронолошки поредак и зборничке структуре својих књига" активно „градили слику једног историјског, интелектуалног и књижевног континуитета, који је културно-политичке позиције постстаљинистичке Југославије требало да директно надовеже на токове уметничке модерности из међуратног периода" (Андоновска 2017: 7). Све четири књиге „нису биле само књиге већ културно-политички гестови, који су кроз етапе стваралачке еволуције надреалиста (ауто)легитимисали логику и нужност једног епохалног кретања, од модернизма после Првог до модернизма после Другог светског рата" (Исто).

Према томе, Матићева књига-зборник хрестоматски сабира ауторово стваралаштво из преднадреалистичке фазе, коју је

обележила сарадња надреалиста и модерниста у часописима *Путеви* и *Сведочанства*, његова надреалистичка истраживања из фазе алманаха *Немогуће* и часописа *Надреализам данас и овде*, затим соцреалистичка преиспитивања и стваралаштво из ратног периода, све до ауторових песама и текстова након Другог светског рата, који представљају и преиспитивање авангардног наследства, али и почетак нових поетичких истраживања, у којима је доминантна рефлексивно-елегијска нота (циклус „Сенке звезда“). Назив сваког циклуса упућује на одређен период његовог стваралаштва, па нам песник и на тај начин евоцира тренутак њиховог настанка. У првом издању *Багдале* постоји шест циклуса. Први циклус носи назив по истоименом есеју „Битка око зида“ из преднадреалистичког периода; други циклус носи назив по његовој првој надреалистичкој песми из алманаха *Немогуће* „Мутан лов у бистрој води“; трећи циклус носи назив „Шта је у међувремену било“, преузет из књиге *Весела дружина 'Пет петлића'*, настала у сарадњи са Вучом преломне 1933, од када улази у фазу социјализације књижевности; четврти циклус носи назив „Сенке звезда“, преузет из наслова песме „Да именујеш сенке звезда“ и обухвата неке од Матићевих антологијских послератних песама, у којима је и степен естетизације највиши, као и приближавање неосимболизму; пети циклус носи назив „Присуства“ – неусвојен Матићев предлог за наслов часописа *Сведочанства*. Дакле, *Багдала* као Матићев аутобиографски књижевноисторијски документ својим привидно линеарно-хронолошким избором упућује на ауторово маркирање сопствених позиција из књижевне прошлости на линији модернизам–надреализам–социјална књижевност–приближавање неосимболизму, као и на дубоку скопчаност поетике и политике од тридесетих до педесетих година двадесетог века. Међутим, да *Багдала* није прост збир Матићевих писмених сведочанстава из прошлости који га легитимишу као изразитог саучесника различитих културно-историјских збивања, сведочи прва паратекстуална целина у овој књизи, у функцији предговора, насловљена „Место предговора“. Овај фрагмент на први поглед одаје утисак „*Багдале* у малом“ јер садржи фрагменте и цитате из свих поглавља књиге; међутим, за разлику од централног дела, предговор је подлегао строжој

селекцији у ревидирању Матићеве аутобиографије. Пажњу привлаче најпре изабрани цитати за поглавље у којем је стваралаштво из тридесетих година „Шта је у међувремену било или GUERNICA“ и поглавље „Забележено 1941–1944“ у којем је стваралаштво из ратних окупацијских четрдесетих година. У првом случају цитира Малармеа и Маркса, и наводи аутоцитат из „Зарног влача“ из надреалистичког периода (1930), а не, дакле, цитат из неке од социјалних песама како би се очекивало; у другом случају ставља само Гетеов цитат, а аутоцитата из тог периода нема. То је први начин Матићевог суптилног херменеутичког прекодирања ове књиге. Највеће поетичко тежиште ове збирке ипак је у пишчевим напоменама из 1942. и 1944. године. Прву напомену, у којој аутор наводи да не воли „у свом писању ту неку неразумљиву журбу“ (Матић 1954: 14), треба сагледати као отпор изворном схватању аутоматског писања; другу напомену ћемо навести у целости, јер је она одлучујућа за његову аутокорекцију позиције између политике и поетике, аутономије и хетерономије уметности у периоду између четрдесетих и педесетих година:

> Постоји песничка истина. Истина, та истина, не доказује ништа, ништа не објашњава. Она није истина живота. Она не служи ничему. И добро је што је тако. Али је она саставни део живота. [...] Огледало света. Искривљено, све је наопако али огледало. Можеш га објаснити, али га не можеш разбити. Можеш је разбити, али је не можеш објаснити. Не можеш је, не, уништити. Она постоји на свој начин. Песнички. И живот се ипак повија, на свој начин, и према њој (Матић 1954: 14–15).

Овај фрагмент недвосмислено показује Матићево опредељење за песничку истину која „није истина живота“. Њено лоцирање у 1944. годину – период социјалистичког реализма – у првој књизи хрестоматског карактера, има вишеструку улогу: програмски карактер поглавља у којем се налази баца светло на периодизацију целе *Багдале*. У том смислу било је, у најмању руку, провокативно у то време изрећи да постоји песничка истина

„која не служи ничему“. Тиме Матић врши двоструко поетичко прекодирање – признајући аутономију уметности и привилегујући естетски аспект књижевности наместо друштвени, он чини заокрет и у односу на кључне надреалистичке претензије и у односу на идеолошку матрицу социјалне литеартуре. Метафором „искривљеног огледала“ наговештава се дезинтеграција стварности: одричући се идеолошке матрице у корист слободне, фрагментарне песничке истине, Матић суштински учвршћује позиције модернистичке парадигме у преломним педесетим годинама.

Осим тога, у овом поглављу, као микросвету *Багдале*, цитатни фрагменти датирани су хронолошки све до поменутих напомена из 1942. и 1944. године, које се појављују након песме „Пред одлазак“ из 1953. године, што представља значајан поетички сигнал за откључавање њених семантичких слојева. Нарушавајући архивску логику и линеарно-хронолошки след карактеристичан за периодизације у антологијама, овај предговор[4] разара хронолошку логику времена у ауторовој историји сећања и доводи у питање искључиву међузависност историјског тренутка и текста који у њему настаје. Тако унутрашња логика дела подстиче читаоца на ретроспективно сагледавање и преиспитивање концепта целокупног опуса – што се потврђује и у последњем циклусу „Присуства“ у *Багдали*, у којем се, неочекивано, налазе текст из 1947. године и песма „Сутра“ из 1943. године. Оба прилога следе након поглавља

[4] Поред поменутог предговора, један од најзанимљивијих и поетички најпровокативнијих паратекстуалних коментара у *Багдали* (1954, 1964) јесте белешка инкорпорирана у сам њен садржај, и представља упутство за извођење поеме *Марија Ручара*. Први део белешке пружа информације о ауторству поеме и њеној цензури, која је уследила одмах после штампања, а у другом делу се налази упутство о хорском извођењу поеме на сцени, што открива и њену колективну намену. *Багдалу* опкружују, наравно, и бројни цитати писаца, песника и филозофа, као и мотои на почетку сваког поглавља, затим песниково упутство за читање песме „Само пева тајни пламен“, које открива њен интермедијални карактер, а интересантна је и напомена у садржају књиге, која гласи: „Багдала би могла да се назове и БУДНА НОЋ“ (Матић 1954: 243).

„Сенке звезда“, који се закључује песмом „Да именујеш сенке звезде“, насталом у периоду 1949–1951. Овим обртом, који бергсоновски поништава линеарни концепт времена и структуре књиге, Матић пребацује тежиште са историје и политике на поетику, отварајући простор за оно што ће у његовом каснијем приређивачком раду постати још изразитије – доминацију колажне структуре над хронологијом.

У последњем интервјуу који је Матић дао за *Књижевне новине*, налазимо и ове редове о фрагментарности:

> Ја свакодневно записујем у свеске све што ми падне на памет, све што запазим. Ја сам човек фрагмента. Моје књиге су углавном састављење од разних делова који међусобно могу да разговарају (Матић 1980: 39).

Без сувишне митологизације стваралачког чина, аутор говори о својој методи свакодневног записивања свега што му „падне на памет“. Нема сумње да је то нашло одраза и у његовим књигама, почевши од *Багдале*, које у извесној мери подсећају на „сваштаре“ или бележнице.

Испитујући корене Матићевог поступка, неопходно је диференцирати његову фрагментарност у односу на романтичарску традицију. Док романтичарски фрагмент тежи реконструкцији изгубљеног јединства, Матић у *Коначној јесени* сугерише поетику „испрекиданости“ узроковану „једноставним данима“. Тиме се фрагментарно бележење издиже изнад стилске конвенције и постаје иманентна особина модерне литературе, која у суочавању с научним открићима прихвата фрагмент као једини аутентични израз дезинтегрисане стварности.

> Оно што раздваја *Багдалу* од тих других фрагментарних књига, на пример од књига Новалисових, или Ничеових, то је што ланац, конац, читав телефонски именик између мојих фрагмената је: читав живот, та фамозна егзистенција, о којој многи песници филозофи говоре, једноставни дани: пружају једно другом

> руку, дах и предах. Часови откуцавају, дани се мешају, ах ти дани дани, коме дани, или ми њима дани, боље рећи: трагови које остављају нама, и ми на њима (Матић 1988: 14).

Суштинска разлика коју наводи огледа се управо у позицији коју је Матић понео из авангарде (надреализма): фрагмент није само уметнички поступак, већ фрагментарност представља нужну последицу сусрета с егзистенцијом, која га прекида и „оставља трагове“. Као аутор који је прошао надреализам и који поседује изражену свест о модерном сензибилитету послератне стварности, Матић уочава промене у перцепцији уметника, уметничког дела и рецепције. Истичући да је у *Багдали* материјална стварност, сама егзистенција, испреплетена с текстом, он је истовремено представља у надреалистичком кључу естетског превредновања, наглашавајући неодвојивости уметности и животне праксе.

Багдала је збирка или пре колаж-књига богате и неуједначене композиције, коју чине исповедни и метатекстуални есеји, цитати разних аутора (Малармеа, Новалиса, Гетеа, Хегела, Поа, Маркса итд.), аутоцитати, поезија, поетска проза, есеји, критике итд. Због њеног принципа компоновања, не може се рећи да је у питању књига песама, ни књига есеја, она је пре књига-зборник текстова

> чија законитост има привид дар-мара, и чија дубина исказује се привидом неке свеске „сваштаре“, готово ђачке свеске у којој се бележи, на прескок, и без видљиве тежње ка реду, неред мисли као израз тајног, скривеног реда њене најбитније стварности, – том техником Матић као да хоће да нам покаже: да смо и ми, увек, неки такви „колажи“, да је свако Ја увек неки такав „колаж“ (Konstantinović 1983: 250).

Да је „свако Ја увек неки такав ’колаж’“, Матић демонстрира и на плану садржаја већине својих песама (а драма *Ружа ветрова* манифестно износи тај принцип „на видело“) у којима се лирски субјект цепа на више лица, зазивајући увек нечију другу

стварност, нечију другу перспективу, чиме се доследно спроводи и манифестује ауторова негација истине и искључивости.

Карактеристика коју Матић такође усваја као иманентну особину својих дела јесте недовршеност, која припада тековинама авангардног, а особито надреалистичког заговарања деелитизације уметности и детронизације естетског савршенства литерарних дела. И недовршеност и несавршеност постали су кључни атрибути Матићевог опуса у целини. Већина његових књига, почевши од *Багдале* (1954), изграђује динамичку и провокативну структуру, која подразумева активног читаоца/коаутора, отварајући могућност за читање у кључу Екове дефиниције „отвореног дела". Такав приступ упућује на „отворене структуре", „динамичност и нелинеарност стварања и интерпретације", као и „идеју коауторске улоге читаоца" (Живковић 2019: 25) у рецепцији стваралачког дела.

Христић сматра да Матићево предавање недовршености, „*тражењу*, *открићу*, *отварању непрекидном*" у виду разбацаних бележака „на маргинама псеудоисторије" (Матић 1969: 277), бележака „из разних епоха, писаних на брзину" које писац предаје читаоцу „још грозничаве од гнева, још топле од непосредне мисли, пристрасне, понекад тихе као љубав, у нереду, онако како их је диктирао живот писцу и згоде и незгоде његовог живота" (Матић 1974: 317) одражава ауторову „смелост одрицања" (Христић 1964: 19) од „завршености" и „савршености", од стварања ремек-дела. То ће и сам аутор у више прилика истицати: „Не очекујте да те белешке буду завршене, савршене" (Матић 1974: 317); писац ствара „'целокупна дела', никад довршена" (Matić 1975: 367).

Принцип колажирања несумњиво доминира у готово свим Матићевим књигама-колажима[5] чије је искуство „до краја живота

[5] Књиге које су још фрагментарније у Матићевом опусу јесу: *Лажа и паралажа ноћи* (1962, 1980), као и постхумно објављене књиге *Коначна јесен* (1988) и *Најмлађи Јагодић неће у роман* (1988). *О Коначној јесени* више су писали Милош Јоцић и Снежана Савкић у већ поменутом раду „Постмодерни елементи у *Коначној јесени* Душана Матића". *Лажа и паралажа ноћи* је

неговао као изворну, инспиративно случајну истину малог огласника, пасијанса, усред разграђене структуре“ (Рељеп 1988: 201)[6]. Посматрано са формалног аспекта, у *Багдали* су присутни и лирски, и епски, и драмски књижевни род, као и књижевнонаучне врсте: путопис, дневник, писмо, есеј, критика, белешке, огледи, аутобиографија. Такав принцип препознатљив је за надреалистичко стварање „једне алтернативне, анти-класицистичке ars poetique која тежи да покрије тоталитет жанровских не само облика већ и подела, пружајући својом хибридном структуром неку врсту ’негатива’ постојећег жанровског система“ (Andonovska 2017: 831), али и за постмодернистичку прозу у којој ће антижанровски систем, интермедијалност, интертекстуалност, метатекстуалност остварити свој пуни потенцијал. У том смислу, свака његова књига је репрезент жанровског мултиверзума: поезија, есеји, критика, огледи, новински чланци, интервјуи, писма, изјаве итд., односно све што је током живота писао различитим поводима. Како је писао готово свакодневно, „коначан облик“ у његовој радионици добијао је у приређивању избора, који представљају фузију те разноврсности. На питање зашто је то тако, Матић је у једном интервјуу одговорио да је писање „неизбежно одговарање животу“, а будући да је живот „толико разнолик и пун различитих ситуација“, да, према томе, и жанрови морају бити разнолики, потврђујући још једном идеју да нова материја тражи нову форму да се изрази (Матић 1969: 225–226). Међу плодотворнијим аспектима надреализма које је Матић наставио да примењује и продубљује издваја се задржана одбојност према савршенству ремек-дела, удружена с модерном перцепцијом о немогућности

рецимо жанровски још хибриднија од *Багдале*, и на нивоу самих текстова. У њој *се* смењују дневничке белешке из рата, кратки лирски записи, есејистичке белешке, књижевне критике, поезија, конкретна поезија, фрагменти драме и романа, као и бројни цитати. За разлику од *Багдале*, која испод те привидне распарчаности нуди ипак одређену хронологију, у *Лажи и паралажи ноћи* надвладава логика надреалистичког колажа. Матић потпуно напушта линеарност у корист асоцијативности, где се прошлост и садашњост, фикција и документ, преплићу, градећи текст као отворен, недовршен процес.

[6] Тај принцип је одлично видљив у изградњи његових песама.

успостављања поновног тоталитета. С друге стране, надреалистичка пасивност из искуства аутоматског писања код Матића се манифестује као извесна „лежерност“ у свакодневном бележењу утисака, поводом чега и сам истиче да за њега не постоје текстови у којима је „озбиљнији“ и они „у којима је мање озбиљан“ (Исто).

Поменута хибридност уочљива је код Матића од *Багдале* до *Коначне јесени* и препознатљива је пре свега у колажној композицији његових књига, које не претендују на савршеност и естетску уобличеност ремек-дела, али и на нивоу појединачних текстова „у којима се сингуларност књижевности интердискурзивно укршта с дискурсима мишљења (филозофијом, теоријом и науком) и са оним врстама некњижевног писања које покушава да захвате флуидност искуства живљеног света (од животописа до новинарства)“ (Juvan 2019: 12). Управо због тог наглашеног Матићевог императива хибридности, недовршености, негације историје и прагматистичко-надреалистичког побијања сваке истине као арбитрарности у есеју „Истина као конструкција“, Снежана Савкић и Милош Јоцић, у раду „Постмодерни елементи у *Коначној јесени* Душана Матића“, показали су да се *Коначна јесен* може читати и у постмодернистичком кључу, на трагу Дериданог појма деконструкције „дакле, не као поништење или уништење нечега“ (Јоцић, Савкић 2017: 54), не као потпуна негација, већ као „афирмативан гест“, који „омогућава појављивање онога што је ново“ (Bužinjska, Markovski 2009: 402).

Ако је *Багдала* била референтна тачка за надолазећа истраживања, онда су *Лажа и паралажа ноћи*, *Коначна јесен* и *Најмлађи Јагодић неће у роман* објаве све изразитије постмодернистичке оријентације. Матић сматра да је модерно доба у знаку стварања антидраме, антиромана, антипоезије[7], и

[7] „Једна је ствар сигурна: савремени антироман, антидрама, па и антипоезија из времена надреализма, свакако су знаци да литература данас доживљава дубоке трансформације. Све класичне форме литературе су разбијене. У

посматра га као нужан довршетак процеса разарања задатих критеријума ремек-дела и „разбијања и последњих, па и модерних, митова, па и литерарних“ (Матић 1974: 256–257), у којем значајну улогу имају и надреализам и модерна инвентивност. Поступак дехијерархизације жанрова и хибридизације највидљивији је и најрадикалније је спроведен управо у наведене три књиге, док у поетским књигама, изузев *Багдале*, превагу задржава поезија, при чему се и песма у прози јавља ређе. У том контексту занимљива је чињеница да је прва песма коју је Матић написао током Првог светског рата „после битке на Колубари“, и објавио је у *Радничким новинама*, била „на жалост“, како сам истиче у интервјуу из 1979. године, који је водио Бошко Руђинчанин, песма у прози, додајући да је то тада „било најмодерније“, због чега је и сам тако почео да пише (Матић 2011: 1). Иако из овог исказа произлази извесна резервисаност према песми у прози, Матић је касније написао више текстова тога типа, а бројни сегменти његових есеја и дневничких бележака носе обележја овог књижевног облика. С друге стране, будући да је том приликом „просто описао“ (Исто) аустроугарске затворенике, могуће је да је аутор указивао на изостанак радикализације у самом чину „описивања“ и деконструкције органског карактера дела, што ће касније постати једно од кључних обележја надреалистичке естетике, у оквиру које ће овај жанр доживети „своју целовиту артикулацију“ (в. Стојановић Пантовић 2012: 113).

Све Матићеве књиге прати извесна поетичка амбиваленција између разбарушености експеримента и пажљиве промишљености у повезивању делова и тежњи ка изградњи својеврсног система. У том смислу, трансгресивна и рекапитулистичка колаж-књига песама *Багдала* (1954), не само да је допринела обнављању модерног сензибилитета у послератном песништву, већ је послужила и као поетички нацрт којим је Матић антиципирао правац свог даљег развоја, при чему

сликарству смо већ стигли до informel-a. Да ли и литература не иде већ тим путем? У сваком случају, време ремек-дела је прошло“ (Матић 1969: 239).

би *Лажа и паралажа ноћи* и *Најмлађи Јагодић неће у роман* представљале кулминацију таквог поступка, и њихов довршетак.

Из перспективе надреалистичког наслеђа може се закључити да је искуство колажирања представљало најплодотворнији сегмент његове поетике – оно је најдоследније истрајало у читавом стваралачком опусу и у њему је сачуван онај авангардни захтев за радикализмом и субверзивношћу. Стога Матић није престајао да ради на динамизацији надреализма у свом делу, и његовом проширењу на семантичком, језичком и формалном плану, пратећи модерне књижевне токове, због чега је у литератури препознат као један од антиципатора постмодернизма. „[А]вангардни и постмодерни афинитет за хибридизацију жанрова и брисање жанровских посредника између појединачног дела и литературе као наджанра, процеса и апсолута“ (Андоновска 2017: 24), карактеристичан за надреалистички антироман (какви су нпр. *Корен вида* Александра Вуча и *Без мере* Марка Ристића), применљив је и у случају стварања Матићевих „целокупних дела“ у којима се укрштају поетски, прозни, дневнички, драмски, есејистички, енциклопедијски фрагменти, често окружени разноврсним *паратекстуалним елементима*[8]. Поједини фрагменти имају

[8] Поред наведених елемената, у *Багдали* је доследно спроведено датирање које указује на Матићеву намеру да оформи књигу-зборник, чиме се целокупним садржајем сведочи о прожимању друштвене климе, интимне и јавне стварности и уметности, односно о уписаности времена и догађаја у сам текст. Када су у питању преостале Матићеве поетске књиге, у *Књизи ритуала* (1967) датирање изостаје, да би се у *Муњевитом миру* (1977) спорадично појавило, али овога пута и у поетском тексту („Читава једна вечност“, „Само сенка сенке“, „Лорелај“, „Вежба 7x7“), и на крају песама („Само сенка сенке“, „Ритуал за муњевити мир“, „Београд како га понекад видим“ – испод ове песме остављен је цео датум „13. јул 1976“). Међутим, њихова функција је знатно другачија него у *Багдали* у првом издању: циљ није више да се укаже на хронологију „једног епохалног кретања“ (Андоновска,2017: 7), већ на стопљеност колективне и личне историје у колажну перцепцију света, што се манифестовало и обновом неких надреалистичких пројеката, али и постмодернистичком надоградњом. Тај постмодернистички сензибилитет је посебно видљив у оним Матићевим песмама из *Муњевитог мира* (в. Ређеп,1992: 8) у којима је датум уведен у текст песме; у том случају, како

корективну функцију и делују у правцу поетичке корелације на нивоу целокупног динамичког опуса, у оквиру којег се може говорити о заснивању својеврсне *ars combinatoria* поетике. Она се препознаје у цикличном кружењу ауторових текстова и њихових фрагмената, које он премешта из једног у други контекст, проширујући им значење новим семантичким и историјским окружењем, у покушају да успостави привид „дијалога“ међу њима. Стога и микро и макро структуре Матићевог опуса представљају синтезу „уређеног“ и „неуређеног“ материјала, који аутор истовремено гради и разграђује у свом *интензивном дневнику* (в. Стојановић Пантовић 2007: 230), у дијалогу с језиком и свакодневицом.

Литература / References

Андоновска, Биљана. (2014). „Ако се још једном сетим: књижевно памћење и збирка-опус *Од немила до недрага* М. Дединца“ [“If I Remember Once More: Literary Memory and the Collection-Opus *Od nemila do nedraga* /From Pillar to Post/ by M. Dedinac”]. У: Шеатовић Димитријевић Светлана, Јаћимовић Слађана (ур.). *Поезија и поетика Милана Дединца* [*The Poetry and Poetics of Milan Dedinac*]. Београд: Институт за књижевност и уметност. 169–203. (In Serbian.)

Andonovska, Biljana. (2017). „Poetika nadrealističkog (anti)romana u srpskoj književnosti i evropskom kontekstu“ (doktorska disertacija) [“The Poetics of the Surrealist (Anti-)Novel in Serbian Literature and the European Context” (Doctoral Dissertation)]. Filološki fakultet, Beograd. (In Serbian).

Birger, Peter. (1998). *Teorija avangarde* [*Theory of the Avant-Garde*]. Prev. Zoran Milutinović. Beograd: Narodna knjiga. (In Serbian.)

Bužinjska, Ana; Markovski, Mihal Pavel. (2009). *Književne teorije XX veka*. [*Literary Theories of the 20th Century*]. Prev. Ivana Đokić Sauderson. Beograd: Službeni glasnik. (In Serbian.)

одлично запажа Соња Веселиновић, датум више не игра улогу „историјске реликвије“, већ је више попут „насумичних објеката“ из асамблажа, при чему „дата ирационална јукстапозиција настоји да интеракцијом са реципијентом побуди овај фрагментарни свет и, неретко, у њега учита властите датуме и носталгије“ (Веселиновић,2017: 397).

Веселиновић, Соња. (2017). „Датум у поезији: текст и паратекст“ [“The Date in Poetry: Text and Paratext”]. У: *Језик*, *књижевност*, *време*. *Књижевна истраживања* [*Language*, *Literature*, *Time*. *Literary Research*]. Филозофски факултет: Ниш. 387–399. (In Serbian.)

Вучковић, Радован. (2011). *Поетика српске авангарде* [*Poetics of the Serbian Avant-Garde*]. Београд: Службени гласник. (In Serbian.)

Живковић, Душан. (2019). „Отворено дело и хипертекст“ [“The Open Work and Hypertext”]. *Наслеђе: часопис за књижевност*, *уметност и културу*, год. 4, бр. 8. 25–32. (In Serbian.)

Игњатовић, Срба. (1994). „Матићева мрежа фрагмената“ [“Matić’s Web of Fragments”]. У: Мирковић. Милосав (ур.). *Критичари о Матићу: антологија студија*, *есеја и критика о Душану Матићу* [*Critics on Matić: An Anthology of Studies*, *Essays and Critiques of Dušan Matić*]. Нови Сад – Ћуприја: Прометеј – Матићеви дани. 129–132. (In Serbian.)

Јеремић, Драган. (1975). „Реч о Душану Матићу“ [“A Word on Dušan Matić”]. *Књижевне новине* (1. септембар), 3. (In Serbian.)

Juvan, Marko. (2019). *Hibridni žanrovi* [*Hybrid Genres*]. Prev. Slađana Madžgalj. Novi Sad / Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. (In Serbian.)

Јоцић, Милош; Савкић, Снежана. (2017). „Постмодерни елементи у *Коначној јесени* Душана Матића“ [“Postmodern Elements in Dušan Matić’s *Konačna jesen* /Final Autumn/”]. У: Александар Ранчић, Маша Дудић, Ивица Попадић (ур.). *Матићева огледала: зборник научних радова и есеја са округлог стола 35-их Матићевих дана* [*Matić’s Mirrors: Collection of Scientific Papers and Essays from the Round Table of the 35th Matić’s Days*]. Ћуприја: Народна библиотека „Душан Матић“. 53–65. (In Serbian.)

Konstantinović, Zoran. (1983). „Savremena naučna misao o simbolizmu [“Contemporary Scientific Thought on Symbolism”]. *Savremenik*, god. 29, knj. 57, sv. 5/6 (maj–jun). 387–396. (In Serbian.)

Матић, Душан. (1954). *Багдала* [*Bagdala*]. Београд: Просвета. (In Serbian.)

Матић, Душан. (1964). *Багдала* [*Bagdala*]. Београд: Нолит. (In Serbian.)

Матић, Душан. (1969). *Пропланак и ум* [*The Glade and the Mind*]. Београд: Нолит. (In Serbian.)

Матић, Душан. (1974). *Нова Анина балска хаљина* [*Anna’s New Ball Gown*]. Београд: Нолит. (In Serbian.)

Матић, Душан. (1980). *Лажа и паралажа ноћи* [*The Lie and the Counter-Lie of the Night*]. Београд: Нолит. (In Serbian.)

Матић, Душан. (1988). *Коначна јесен* [*The Final Autumn*]. Београд: Просвета. (In Serbian.)

Матић, Душан. (1980). „Од поезије не треба падати у несвест (интервју; Душан Станковић)“ [“One Should Not Faint Over Poetry (Interview: Dušan Stanković)”]. *Књижевне новине*, год. XXXII, бр. 611 (септембар 1980), 39. (In Serbian.)

Матић, Душан. (2011). „Поезија је у исто време и мисао и акт (разговор са Бошком Руђинчанином)“ [“Poetry is Simultaneously Both Thought and Act (Conversation with Boško Ruđinčanin)”]. *Багдала*, год. XXII, бр. 259 (октобар 1980). 1–4.] (In Serbian.)

Медан, Маја. (2020). *Поетичка констелација симболизма и надреализма: лирски дискурс Милана Дединца* (докторска дисертација) [*The Poetical Constellation of Symbolism and Surrealism: The Lyrical Discourse of Milan Dedinac* (Doctoral dissertation)]. Нови Сад: Филозофски факултет. (In Serbian.)

Негришорац, Иван. (1996). *Легитимација за бескућнике* [*Identification for the Homeless*]. Нови Сад: Културни центар Новог Сада. (In Serbian.)

Недић, Марко. (2012). „Разговори са Душаном Матићем“ [“Conversations with Dušan Matić”]. *Књижевна историја*, vol. 44, no. 146. 173–221. (In Serbian.)

Пржуљ, Жељка. (2023). „Матић и предвиђање“ [“Matić and Prediction”]. У: Бедов, Драгана; Пржуљ, Жељка (прир.). *Александар Вучо; Душан Матић*. Антологијска едиција *Десет векова српске књижевности* [*Aleksandar Vučo; Dušan Matić*. Anthological Edition *Ten Centuries of Serbian Literature*], књ. 141. Нови Сад: Матица српска. 217–228. (In Serbian.)

Рељеп, Драшко. (1992). „Песма или писмо, други глас“ [“Poem or Letter, the Second Voice”]. *Антологија Матић: изабране странице Душана Матића* [*The Matić Anthology: Selected Pages of Dušan Matić*]. Нови Сад: Прометеј. 5–12. (In Serbian.)

Рељеп, Драшко. (1988). „Коначно и бесконачно или Матићеве касне истине“ [“The Final and the Infinite, or Matić’s Late Truths”]. У: Матић, Душан. *Коначна јесен* [*The Final Autumn*]. Београд – Загреб: Просвета – Глобус. 169–196. (In Serbian.)

Sretenović, Dejan. (2016). *Urnebesni kliker*. *Umetnost i politika beogradskog nadrealizma*. [*The Hilarious Marble: Art and Politics of Belgrade Surrealism*]. Beograd: Službeni glasnik. (In Serbian.)

Stojanović Pantović, Bojana. (2003). *Morfologija ekspresionističke proze* [*Morphology of Expressionist Prose*]. Beograd: Atist. (In Serbian.)

Стојановић Пантовић, Бојана. (2007). „Сродности и разлике у приповедном поступку код експресиониста и надреалиста“ [“Similarities and Differences in the Narrative Procedure of Expressionists and Surrealists”]. У: Новаковић, Јелена (ур.). *Надреализам у свом и нашем времену* [*Surrealism in Its and Our Time*]. Београд: Филолошки факултет / Друштво за културну сарадњу Србија–Француска. 227–234. (In Serbian.)

Стојановић Пантовић, Бојана. (2012). *Песма у прози или прозаида* [*The Prose Poem or Prosaide*]. Београд: Службени гласник. (In Serbian.)

Tešić, Gojko. (1991). *Srpska avangarda & polemički kontekst*. [*The Serbian Avant-Garde & the Polemical Context*.] Novi Sad: Svetovi. (In Serbian.)

Тешић, Гојко. (1993). *Антологији песништва српске авангарде: 1902–1934: откровења & преиначења* [*Anthology of Serbian Avant-Garde Poetry: 1902–1934: Revelations & Transformations*]. Нови Сад: Светови. (In Serbian.)

Tešić, Gojko. (2002). *Avangarda i tradicija*. [*The Avant-Garde and Tradition*]. Beograd: Narodna knjiga – Alfa. (In Serbian.)

Тодић, Миланка. (2002). *Немогуће*. *Уметност надреализма* [*The Impossible: Surrealist Art*]. Београд: Музеј примењене уметности. (In Serbian.)

Христић, Јован. (1964). *Матић*, *непрекидна свежина света*. *Багдала* [*Matić*, *the Continual Freshness of the World*]. Београд: Нолит. (In Serbian.)

UDK: 821.163.3.09

ЗОШТО МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНОСТ Е ОТСУТНА ОД *ЗАПАДНИОТ КАНОН* НА ХАРОЛД БЛУМ?

Гоце Смилевски
Институт за македонска литература – Скопје
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5519-9553

Клучни зборови: Харолд Блум, книжевен канон, Блаже Конески, мали јазици, антитетичка критика.

Резиме: Во овој труд се разгледува отсуството на македонската книжевност од „Западниот канон: книгите и школата на епохите“ (1994) на Харолд Блум, спротивставувајќи го есејот „Пишувањето на ’мал‘ јазик“ на Блаже Конески на проектот на Блум. Канонот на Блум почива врз повеќе начела, меѓу кои строгоестетска селекција, оригиналност, разбрана како „чудност“, Шекспир како канонска мерка, и возвишеното како цел на читањето. Доследнопримењени, овие критериуми би можеле да вклучат во Западниот канон и македонски автори, чии опуси ги задоволуваат споменатите начела. Сепак, списоците од Каталогот на канонот, со близу деветстотини автори, не содржат ниту еден македонски автор, ниту пак претставници на: албанската, бугарската, словенечката, романската, украинската, и многу други национални книжевности, создавани на т. н. мали јазици. Во трудот се аргументира дека ова отсуство одразува три фактори што самиот Блум ги признава: случајностите на личниот вкус, немоќта авторитативно да се согледа канонот по 1800 година, и краткоста на еден човечки живот да се исчита сè што е естетски вредно.

WHY MACEDONIAN LITERATURE IS ABSENT FROM HAROLD BLOOM’S *WESTERN CANON*

Goce Smilevski
Institute of Macedonian Literature, Skopje
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5519-9553

Keywords: Harold Bloom, literary canon, Blaže Koneski, small languages, antithetical criticism.

Summary: This paper examines the absence of Macedonian literature from *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994) by Harold Bloom, setting Blaže Koneski's essay "Writing in a 'Small' Language" against Bloom's project. Bloom's canon rests on several principles, among them strictly aesthetic selection, originality understood as "strangeness," Shakespeare as canonical measure, and the sublime as the aim of reading. Applied consistently, these criteria could well admit into the Western Canon Macedonian authors whose oeuvres satisfy the principles cited. Yet the lists in the Cataloguing of the Canon, comprising nearly nine hundred authors, contain no Macedonian author, nor any representatives of the Albanian, Bulgarian, Slovenian, Romanian, Ukrainian, or many other national literatures written in so-called "small" languages. The paper argues that this absence reflects three factors that Bloom himself acknowledges: the accidents of personal taste, the impossibility of authoritatively surveying the canon after 1800, and the shortness of a single human life for reading everything of aesthetic value.

1. Вовед

Во својот последен есеј, кој ѝ го диктирал на Зузана Тополињска неколку недели пред својата смрт, Блаже Конески кажува за феноменот, дури и исклучителновредните автори, доколку создаваат на т. н. мали јазици, најчесто да останат невидливи на светската книжевна мапа. Есејот е препечатен триесет и една година од првообјавувањето, под наслов „Пишувањето на'мал' јазик“ (Конески 2022: 569–572), во дванаесеттиот том од „Целокупните дела“ на Конески. Една година по смртта на Конески, во 1994 г., се појавува, најкористеното и најцитираното дело, чиј предмет е каноног во книжевноста: „Западниот канон: книгите и школата на епохите“ на Харолд Блум. Во овој текст ќе се обидам да се осврнам на начелата според кои Блум го осмислува Западниот канон, неговиот однос кон книжевностите, создавани на т. н. мали јазици, како и на прашањето зошто ниту еден македонски автор и зошто ниту едно дело од македонската книжевност ги нема меѓу близу деветстотини автори и над илјада и петстотини дела,

наведени во обемниот каталог со писатели и со дела, кои ги вбројува Блум во Канонот.

Во своето дело „Антитетичкиот канон на Харолд Блум“, Предраг Бребановиќ ни ја предочува еволуцијата на Блум од „еден од првите релативизатори на канонот (во седумдесеттите)“ до негов „месијански осамен поборник“ (Brebanović 2011: 70). Оваа подоцнежна фаза на Блум не е случајна затоа што станува збор за време во кое сè позачестени се дискусиите за канонот и сè погласни се барањата за негово ревидирање. Блум се вклучува во таа расправа инсистирајќи на една скромна авторска позиција, која сака да ја наметне, со тврдењето дека неговата цел при создавањето на ова дело била да каже „само што сум прочитал и што сметам дека заслужува препрочитување, што можеби е единствениот прагматичен тест за канонското“ (Bloom 1994: 517–518). Наспроти ваквиот непретенциозен став на кој инсистира Блум, „Западниот канон: книгите и школата на епохите“ уште со самиот наслов ја разоткрива тенденцијата на својот автор да биде кодификатор на канонот. Самата книга е комбинација од полемички манифест, преглед на дваесет и шест писателски опуси (автори, за кои Блум сугерира дека се столбови на Канонот), и четири обемни листи на дела, кои, според нивниот составувач, го сочинуваат Западниот канон.

Полемичниот слој на ова дело е насочен кон онаа група академски правци, кои, Блум со потценување, ги нарекува „Школа на огорченоста“ (*School of Resentment*), а тоа се: марксисти, феминистки, нови историцисти, деконструктивисти, афроцентристи и мултикултуралисти, кои, според неговиот светоглед, ја сведуваат литературата на сегмент од класна, родова или расна борба (Bloom 1994: 20). На овие полемички ставови на Блум се осврнува Соња Стојменска-Елзесер во својот текст „Контроверзите на „Западниот канон“ на Харолд Блум“, подеднакво како и на тоа што „словенските и балканските автори се многу маргинално спомнати“ (Stojmenska-Elzeser 2017: 79) во делото на Блум.

Композициски, книгата на Блум е распоредена во пет дела: воведниот „За канонот“ ги поставува теориските темели, трите

средишни дела ги обработуваат дваесет и шесте репрезентативни автори од аристократската, демократската и хаотичната епоха, додека пак завршниот дел насловен „Каталогизирање на канонот“ ги содржи заклучокот (насловен со, за авторот, карактеристичниот возвишен и „подигнат“ тон: „Елегичен заклучок“) и четирите додатоци со списоците на канонските автори и дела.

2. Книгата *Anxiety of Influence* како „предисторија“ на *Западниот канон*

Иако, како што ни посочува Бребановиќ во своето дело, Блум еволуира од релативизатор на канонот до негов страстен поборник, тоа не значи дека неговите ставови, тези и теории од пораната фаза не наоѓаат своја примена и реализација во подоцнежната фаза. Напротив. Дваесет и една година пред да го објави „Западниот канон“, Блум ја објавува „Анксиозноста на влијанието: теорија на поезијата“. Токму ова дело ги поставува начелата според кои тој подоцна го дефинира, го обликува и го составува Канонот. Основната теза, која ја поставува Блум во 1973 година, е дека историјата на поезијата не е историја на континуитет, туку историја на отпор. Во таа историја односот кон претходникот не е имитација, туку агон, односно борба во која писателот наследник си го создава своето место со тоа што погрешно ќе го прочита својот претходник. Во предговорот Блум сугерира дека анксиозноста од влијанието е постигната преку самото дело. Не е важно дали писателот, кој хронолошки доаѓа подоцна, ќе ја искаже својата анксиозност кон својот претходник и кон неговиот опус затоа што „силната песна е постигнатата анксиозност“ (Bloom 1997: xxiii). Блум го посочува агонот, но и свесноста за влијанијата, како нужен услов за настанувањето на поетот, кој „е осуден да ги научи своите најдлабоки копнежи преку свеста за други себства“ (Bloom 1997: 26).

Врската меѓу „Анксиозноста на влијанието: теорија на поезијата“ и „Западниот канон: книгите и школата на епохите“ е повеќеслојна. Пред сè, критериумот за канонското, поставен во „Западниот канон: книгите и школата на епохите“, произлегува од она што дваесет и една година пред тоа Блум го именува како

„силен поет“ и од она што тој „силен поет“ го создава, односно, канонско е она дело што ја издржало борбата со претходниците и ги принудило наследниците да се борат со него. Затоа, формирањето на каноното, тврди Блум, не е дело ниту на критичарите, ниту на академската средина, ниту на политичарите, туку „самите писатели, уметници и композитори ги определуваат каноните, бидувајќи мост меѓу силни претходници и силни наследници“ (Bloom 1994: 522). И самиот Блум, на извесен начин, посочува на надоврзувањето на „Западниот канон“ на „Анксиозноста на влијаието“, низ сугерирањето дека поимот „постигната анксиозност“ се пренесува од индивидуалното дело врз севкупноста на традицијата: „каноното е постигната анксиозност, исто како што секое силно книжевно дело е постигнатата анксиозност на својот автор“, и тој не нè ослободува од културната анксиозност, туку „ги потврдува нашите културни анксиозности, а сепак помага да им даде форма и кохерентност“ (Bloom 1994: 526–527).

„Анксиозноста на влијанието“ го детерминира и специфичниот начин на кој се претставени авторите во „Западниот канон“. Антитетичката критика дадена во „Анксиозноста на влијанието“, која подразбира читање на делото на еден автор секогаш во однос спрема неговиот претходник, во „Западниот канон“ се претвора во начело според кое е составен значаен дел од портретирањата на писателите што ги посочува Блум како основни носители на Каноното. Тие поглавја се поставени на компаративна основа, при што се потенцира односот претходник – наследник: Џојс – во агон со Шекспир, Фројд – како читател на Шекспир, Борхес, Неруда и Песоа – како Витмен од шпанското, односно од португалското јазично подрачје. На тој начин, „Западниот канон“ претставува потврда на тезите и на теориите, дадени во „Анксизоноста на влијанието“, и нивна примена во составувањето на каталогот на автори и дела, како и на конципирањето на освртите кон дваесет и шесте автори. Проблемот не е во тезите и во теориите од „Анксизоноста на влијанието“, туку во нивната примена, при која, Блум ги исклучува авторите што создаваат на т. н. мали јазици.

3. Западниот канон и занемарувањето на книжевностите, создавани на т. н. мали јазици

3.1. Начелата на Блум во осмислувањето на Западниот канон

Блум, на ниту едно место во делото, не ги изложува во форма на систематски список начелата, според кои се раководел при изборот на канонските дела и автори, но тие можат да се изведат од полемичките делови во книгата, како и од воведните белешки кон додатоците со списоците и од самата структура на делото.

Основното и најчестоповторувано начело во однос на изборот е дека критериумот на селекцијата е строгоестетски. Литературата за Блум не е ниту морален учебник, ниту социјален документ, и тој, секое сведување на естетското на идеолошко, го третира како бегство од уметноста. Ова начело, како основно, ќе се испреплетува со другите, а особено со начелото на возвишеното, како цел и на пишувањето, и на читањето.

Начелото на оригиналноста произлегува од теоријата на влијанието: канонско е она што е доволно оригинално за да го измести претходното и доволно силно за да создаде сопствени наследници. Тоа не е новина, во смисла на мода, туку она што Блум го нарекува „чудност“. Не станува збор за она што руските формалисти го нарекуваат „очудување“, „онеобичување“ (термин скован од Виктор Шкловски, во оригинал: „остранение“); станува збор за квалитет што ни по векови не се претвора целосно во конвенција, квалитет, кој не успеваат епигоните да го претворат во: клише, манир, лесноповторлив модел. Осврнувајќи се на ова начело, Бребановиќ вели: „Блум верува дека основниот квалитет на канонското пишување е оригиналноста. Таа, смета тој, произлегува од две текстуални карактеристики: моќта (power) и чудноста (strangeness)“ (Brebanović 2011: 133).

Поставувањето на Шекспир, како стожер на Канонот, е едно од основните начела: според Блум, Шекспир не е само најголемиот меѓу писателите, туку мерна единица за сите други. Кон него, повремено, го додава и Данте, како во заклучокот, во

кој категорично тврди дека „западниот канон е Шекспир и Данте“ затоа што сите други автори и дела во каноното се „она што тие го впиле и она што нив ги впива“ (Bloom 1994: 520). Овој принцип во однос на определувањето на она што е канонско Блум го предочува уште на самиот почеток на делото кога тврди дека Шекспир „е централната фигура на западниот канон“, во однос на која потоа ги разгледува „сите останати“ (Bloom 1994: 2).

Едно од начелата, кои се во основата на осмислувањето на Каноното, секако е и возвишеноста. Возвишеноста, смета Блум, е цел не само на пишувањето, туку и на читањето: „слободното и самотно соопство пишува за да ја надмине смртноста. Мислам дека сопството, во стремежот да биде слободно и самотно, во крајна линија чита само со една цел: да се соочи со величественоста. Тоа соочување одвај го прикрива стремежот да ѝ се придружи на величественоста, која е основа на естетското искуство кое некогаш беше нарекувано Возвишено: стремеж кон трансцендирање на ограничувањата“ (Bloom 1994: 523–524). Со ова начело се поткрепува првото начело во однос на изборот, кое налага дека основниот критериум на селекцијата, која ја има направено Блум, е строгоестетски.

3.2. Епохите во каноното

Структурата на периодизацијата во „Западниот канон“ Блум ја има преземено од „Новата наука“ (*La Scienza Nuova*) „на“ италијанскиот философ и историчар од добата на просветителството, Џамбатиста Вико. Уште на самиот почетокот од своето дело Блум го наведува циклусот на Вико од „три фази – теократска, аристократска, демократска – проследен со хаос од кој најпосле ќе се појави нова теократска епоха“ (Bloom 1994: 1). Блум додава и четврта епоха што не постои кај Вико: „Вико не претпоставуваше Хаотична епоха пред *ricorso*-то, односно пред враќањето на втората Теократска епоха; но нашиот век, иако се преправа дека ја продолжува Демократската епоха, не може подобро да се окарактеризира освен како хаотична“ (Bloom 1994: 2).

Теократската епоха е првиот слој во Канонот, во која станува збор за периодот кога делата се создавани во контекст на религиозниот и митскиот авторитет. Тоа е и единствената епоха што Блум не ја вклучува во аналитичкото јадро во кое ги обработува дваесет и шесте автори. Уште во самиот вовед најавува: „ја испуштив литературата на Теократската епоха“ и: „мојот историски редослед започнува со Данте и се завршува со Семјуел Бекет“ (Bloom 1994: 2). Коренот на ваквиот избор е во тоа што, за Блум, токму со Данте започнува идејата за световен канон. Списокот на автори и на дела, кои се дел од оваа епоха, и кои во последниот дел од книгата се дадени во „Додаток А“ (*Appendix A*) е поделен во географско-историски групи: стариот Блиски Исток, античка Индија (дела создавани на санскрит), старите Грци, Римјаните и средниот век на латински, арапски и на народните јазици пред Данте. Во однос на времето, кое го опфаќа, оваа епоха е со најголем опсег: од „Епот за Гилгамеш“, египетската „Книга на мртвите“ и хебрејската „Библија“, преку „Махабхарата“ и „Бхагавад Гита“, Хомер, старогрчките трагичари, комедиографи и поети, потоа Платон и Аристотел, до римскиот корпус и до средновековните дела, настанати пред Данте: Свети Августин, „Куранот“, „Илјада и една ноќ“, „Беовулф“, „Песна за Сид“, Кретиен де Троа и Кристина де Пизан.

Аристократската епоха е централниот период, кој, за Блум, е и најзначајна епоха. Според дефиницијата на Вико, тоа е епохата што „ги слави хероите“ (Bloom 1994: 249), и е доба на возвишената индивидуа и на високиот стил. Под „аристократско“ Блум не подразбира класна припадност на авторите, туку естетска и духовна ориентација, која подразбира верба во хиерархија на дарбата, во исклучителноста на одделни дела и во високиот стил. Блум прецизно ја определува временската рамка на оваа епоха – стнува збор за „распон од петстотини години, од „Божествена комедија“ на Данте до Гетеовиот „Фауст, втор дел“ на Гете – ера што ни дава огромен корпус за читање во пет големи литератури: италијанската, шпанската, англиската, француската и германската“ (Bloom 1994: 534). Блум директно ги посочува двата меѓници: „Данте ја инаугурираше Аристократската епоха

на литературата, и покрај неговата постојана приврзаност кон алегоријата на Теолошката епоха“ (Bloom 1994: 108). Подоцна, во книгата пишува дека „Гете сам по себе е цела култура, културата на книжевниот хуманизам во долгата традиција што оди од Данте до „Фауст, втор дел“, канонското достигнување на Аристократска епоха на Вико“ (Bloom 1994: 215). Во аналитичкото јадро, кое опфаќа дваесет и шест автори, оваа епоха е застапена со деветмина творци (Шекспир, Данте, Чосер, Сервантес, Монтењ, Молиер, Милтон, Џонсон и Гете), и таа го има најголемото тежиште во Канонот.

Демократската епоха е третиот период, па осврнувајќи се на неа, Блум пишува во воведната белешка кон „Додаток В“ (*Appendix C*): „Ја лоцирав Демократската епоха на Вико во постгетеовскиот деветнаесетти век, кога литературата на Италија и на Шпанија опаѓа, отстапувајќи ѝ го првенството на Англија со нејзината ренесанса на ренесансата во романтизмот, а во помал степен на Франција и Германија. Тоа е и ерата во која започнува силата и на руската и на американската литература“ (Bloom 1994: 540). Суштина на овој период, смета Блум, е поместувањето на интересот од херојот кон обичниот човек: според виковската формула, таа епоха „ги вреднува човечките суштества“ (Bloom 1994: 249). Но, во исто време Блум потенцира дека кај, според него, најсилните писатели на Демократската епоха (Витмен, Толстој и Ибзен) е присутна варварска моќ. Осврнувајќи се на „Песна за самиот себе“ на Витмен, на „Хаџи Мурат“ на Толстој и на „Пер Гинт“ на Ибзен, Блум пишува дека во нив има „толку раскош и великодушност што има смисла сите тројца да се наречат вистински хомеровски“ (Bloom 1994: 279). Оттаму, Блум заклучува дека оваа епоха, и покрај името, не го напушта херојскиот тон.

Хаотичната епоха е четвртиот и последниот период, а истовремено е и единствениот што Блум го прави како свое надоградување на структурата поставена од Вико. Во поглавјето за Вордсворт пишува: „За Вико немало Хаотична епоха, туку само Хаос за време на кој ќе започне враќањето кон Теократската епоха. Според моето гледиште, нашето столетие го овековечи хаосот во нашето долго одложување (нека трае!) на нова

Теократска ера“ (Bloom 1994: 249). Блум ги посочува и, според него, најзначајните писатели на оваа епоха: „Нејзини клучни писатели се Фројд, Пруст, Џојс, Кафка: тие го олицетворуваат севкупниот книжевен дух што ерата го поседува“ (Bloom 1994: 2). Ним им се придружуваат уште неколку големи фигури: Вирџинија Вулф, Борхес, Неруда, Песоа и Бекет.

3.3. Западниот канон на Блум и книжевностите создавани на т. н. мали јазици

Списокот автори и дела, кои спаѓаат во Хаотичната епоха, е многу пообемен од оние на претходните три епохи, а истовремено и географски најширок: покрај Италија, Шпанија, Португалија, Франција, Германија, Велика Британија и Ирска, скандинавските и неколку источноевропски земји: Русија, Грција, Турција, Соединетите Американски Држави, Латинска Америка, Африка, Карипските Острови, Канада, Австралија, Нов Зеланд, Индија, Израел и Јапонија. Од друга страна е забележливо отсуството на автори, кои создавале на т. н. мали јазици, на кои се создавани национални книжевности, кои фаќаат „чекор со светот“ токму во оваа Хаотична епоха. Од над петстотини автори и над осумстотини дела, кои ги наведува Блум во „Додатокот Г“ (*Appendix D*), осумдесетина автори и над сто и педесет дела се од: Велика Британија и Ирска и над сто и шеесет автори и близу триста дела се од Соединетите Американски Држави. Тоа значи дека повеќе од половината дела од Хаотичната епоха, според Канонот на Блум, се настанати на англиски јазик, на територијата на: САД, Велика Британија и Ирска, а ним треба да им се додадат и одвај трите автори (секој со по едно дело) од Индија, кои пишувале на англиски, како и оние дела (од вкупно четиринаесет) настанати на африканскиот континент, кои се, исто така, напишани на англиски. Меѓу авторите од САД има и такви, чија книжевна вредност е дискутабилна, а од друга страна нема ниту еден автор, ниту едно дело, кое ѝ припаѓа на: македонската, словенечката, албанската, украинската, романската, бугарската, босанската книжевност (да наведеме дел од „отсутните“ книжевности на европскиот континент, а уште поголемо е занемарувањето кога станува збор за книжевноста,

создавана на тлото на: Африка, Азија, Јужна Америка). Во заклучокот од овој текст, ќе се осврнеме на прашањето: дали е можно запоставувањето што го прави Харолд Блум во однос на книжевностите, создавани на т. н. мали јазици, да е последица токму на хаосот, кој владее со епохата во која живееме и која, Блум ја нарекува Хаотична епоха?

4. Блаже Конески, пишувањето на „мал“ јазик, и светската книжевна мапа

Есејот со кој го започнав овој текст за првпат е објавен во додатокот за култура ЛИК, на дневниот весник „Нова Македонија”, на 17.XI 1993 г. (дваесет дена пред смртта на авторот), а потоа, под наслов „Пишувањето на’мал‘ јазик“, е препечатен во 2022 г., во дванаесеттиот том од „Целокупните дела“ на Блаже Конески. Конески го завршува своето искажување со мислата: „Така ви раскажав јас нешто и за својата поетска судбина“ (Конески 2022: 572), и на некој начин тој текст претставува негов творечки тестамент (а не само поетски, произлезен од неговата поетска судбина) затоа што ги допира прашањата и на поезијата, и на јазикот, и на тоа што значи да се пишува литература на јазик на мал народ, како и што значело да се пишува на македонски јазик во времето пред неговото стадардизирање и непосредно потоа.

На самиот почеток од „Пишувањето на’мал‘ јазик“, Конески ги доведува во врска поезијата и љубовта: „Во поезијата, како и во љубовта, е сè речено, а сепак треба сè допрва да се рече“ (Конески 2022: 569). Од оваа согледба, произлезена од личниот животен и поетски опит не може да се насети она што ќе следи потоа, а што е резултат на горчливиот талог на искуството, создаден од конфронтациите со оние што го уверувале дека е бесмислено создавањето поезија на македонски јазик: „На мнозина може да им се чини и претерано, кога таа потреба се појавува дури и во мала средина, на јазик на еден мал народ. Каква смисла има тоа? Сакам кратко да се задржам на таа тема, зашто се работи за мојот случај. Повеќе од половина век јас пишувам песни на јазик на еден народ што го сочинуваат околу два милиона луѓе. Да биде мојата позиција уште поранлива,

јазикот на којшто пишувам, македонскиот, е кодификуван допрва во 1945 година и јас лично сум зел извесен удел во тој чин, за потоа пак во текот на неколку децении да му се посветам како славист на изучувањето на историјата и современата состојба на својот мајчин јазик“ (Конески 2022: 569). Кодификацијата на јазикот не значела и замирање на оспорувањето на правото за изразување низ македонскиот јазик: „... на мојата литературна и научна дејност од некои центри на моќ на Балканот ни се оспорува правото да пишуваме на свој јазик и да се сметаме за современа народна заедница. Дали не се работи тогаш за една неразбирлива и безрасудна тврдоглавост од наша страна? Ми го поставуваа не еднаш директно прашањето дали се исплаќа човек да создава јазик за два милиона луѓе. Што можев да одговорам? Можев да свртам на шега и да речам дека судејќи по тоа што не сум богат човек таа работа не била лукративна. Сепак, јас најсериозно велев дека некој што подобро од нас сите знае какво треба да биде устројството на светот очевидно решил покрај големите народи и јазици да има и мали народи и јазици“ (Конески 2022: 569). Конески, кој како лингвист и човек што имал клучна улога во кодификацијата на македонскиот стандарден јазик несомнено нужно се одликувал и со силна карактеристика на рационалист, несомнено нè збунува со оваа мисла, кажана токму во еден лингвистички контекст, во која се повикува на некои сфери, далечни на опипливото и научнопотврдливото, и која како да е искажана од теолог: во неа тој ја изразува својата верба во Божјата улога во креирањето на јазиците, а и длабоката смисла за постоењето и на „големите“ и на „малите“ јазици ја доведува во врска со нешто што не може да ни биде познато додека сме на Земјата, смисла што е дел од Божјата промисла.

Конески, во овој есеј, зборува и за „чувството на потиштеност, кога неговата дејност се следи со потценување и презир“ поради припадноста на „мал“ народ и „мал“ јазик, и го согледува тоа чувство кај сите македонски поети, кои „се наоѓале и се наоѓаат постојано под таа психичка пресија.“ Тој си спомнува за времето кога ги пишувал своите први песни на македонски јазик: „Имав тогаш осумнаесет години. Веќе во една

од тие најрани песни јас ја искажувам горчината од реалноста, во која требаше да настапи нашата генерација. „Рика во мене маката“ – се вели таму – „дека сум роден во смачкано племе“. Но, за жал, никој не избира кога и каде ќе се роди.“ Пишувајќи за земјата во која бил избран да се роди, Конески вели: „Нашата земја, Македонија, беше најрано христијанизиран словенски регион. Но во XIX век тој регион остана периферен спрема центрите на национална диференцијација на Балканот. Ни еден од тие центри не беше доволно закрепнат во културен и економски поглед да може да ги привлече во својата сфера нашите краишта и да го модернизира животот во нив. Ние не можевме да чекаме дури тие да созреат. Кај нас почна самостојна национална акција. Така, по силата на историските околности, се случи да станеме мал, оспоруван народ.“ Конески понатаму во текстот сведочи за историската улога, која, во еден клучен момент од македонската историја, им се паднала нему и на неговите врсници: „Ние, мојата генерација, тогаш млади и неопитни, тргнавме во животот посветени на македонската идеја, готови да и служиме како на нешто свето и светло, загрижени за судбината на својот народ. Ние бевме уверени дека имаме браќа во целиот свет. Кочо Рацин (1908 – 1943), когошто ние го сметаме за основоположник на современата македонска поезија, во една своја песна и се обраќа на мајката со молба да не жали што не стекнал свој дом, зашто куќа му е целиот братски свет.“ Таа увереност дека во светот постојат сродности меѓу луѓето нужно ја отвора и другата страна на вистината, дека светот, совен браќа, ќе понуди и непријатели: „Но оние од спротивната страна ни поставуваат постојано граници, сопки и пречки. Цели педесет години подоцна јас бев принуден да се вратам пак на мотивот од својата спомената рана песна и дури со иста болка да изјавам дека „уште рика маката во мене дека сум роден во смачкано племе“, а на друго место да речам дека ние, македонските поети, вршиме можеби „најзалудна работа на светот“. Сепак не се предавав. И мојата вера најде во истата песна израз во зборовите: „Но сепак, се надевам, дека не е туку така / што сум бил подложен на таков искус / и на таква една мака“.“ (Конески 2022: 570). Самиот Конески вели дека и од неговата поезија е забележливо колку го „окупирало прашањето за смислата да пишуваш поезија на јазик

на мал народ.“ Таа обземеност од ова прашање не била поттикната само од обидите за негација со кои се соочувал при конфронтациите со негаторите на посебноста на македонскиот јазик, туку дури и од оние што му биле блиски: „Не еднаш сум го чул мислењето, и од свои пријатели од странство, дека сум јас погрешно пласиран човек. Тоа значи дека не требало да се родам каде што сум роден или, во најмала рака, требало со време да се иставам оттука и да си ја барам среќата на друго место.“ Тој го наведува примерот на поетите, кои, во почетокот пишувале на својот „мал“ јазик и останале незабележани подалеку од границите на својата земја, а „подоцна со успех се потврдиле и стекнале дури меѓународна репутација, преминувајќи на некој светски јазик. За таа појава се наоѓа објаснение во една целосна општествена и лична ситуација. И мене не еднаш ми се обраќале со прашање зошто не пишувам на еден од веќе афирмираните јужнословенски јазици. Во мојата ситуација не беше можна ни помислата за таква преориентација.“ Причината зошто Конески не преминал на пишување на т.н. „голем“ јазик не е поради лингвистичка препрека затоа што одлично можел да се изразува на повеќе јазици, туку е прашање на лична етика и морална одговорност: „за мене едно такво решение би значело интимен пораз. Јас би го доживеал тоа како изневера кон својата генерација, кон своите врсници, понесени од македонската национална идеја. Не еден од моите другари падна како жртва за таа идеја во годините на антифашистичкиот отпор. Загинаа и неколку македонски поети, меѓу нив и нашиот родоначалник, Кочо Рацин. Јас не можев да го погазам нивниот завет“ (Конески 2022: 571). Со други зборови, за Конески пишувањето на македонски јазик го доживува како морална обврска.

Човечката големина на Конески и неговата длабока етичност е во неговата одлучност да не инсистира како на непореклив аманет до сите следни генерации да го следат неговиот пример: тој својот избор, предодреден од неговото чувство на долг (кон Рацин и останатите претходници) и должност (кон следните генерации, а меѓу другото и произлезен од тоа што токму тој е востановувачот на стандардизацијата на македонскиот јазик), не го наметнува на останатите автори, родени говорители на

македонскиот јазик. И тоа особено го потенцира: „Сакам, за да нема недоразбирање, да подвлечам дека е тоа мој личен опит и дека јас не мислам својата позиција да ја обопштувам и да ја сметам задолжителна за секој македонски писател. Секој се наоѓа во некои посебни околности и секој има право на свој избор“ (Конески 2022: 571). Овој став произлегува од една длабока етичност, која подразбира суштинско согледување на секој човечки живот како единствен и посебен, зависен од контекстот во кој се одвива, и дека околностите во кои ќе се најдат некои поединци од следните генерации можеби ќе ги одведат кон создавање на литература на некој друг јазик.

Наведувајќи дека се чувствувал, поради сите претходнонаведени причини во есејот, „под постојана психичка пресија“, Конески вели дека успеал, со своето самочувствие и со својот визионерски став, да им пркоси на околностите: „јас ни најмалку не се чувствував како провинцијалец, исклучен од светскиот литературен процес. Јас ја гледав шансата на младите литератури во едно резултатно вкрстување на вредностите на локалната традиција со литературните струења што се шират од центрите на изразита културна радијација,“ и заклучува дека неговата визија се остварила: „Современата македонска поезија има постигнато забележливи резултати имено во еден таков контакт“ (Конески 2022: 571).

5. Заклучок

Конески, несомнено, спаѓа во оние автори што со високата естетска вредност на своите опуси ги задоволуваат сите начела за кои веќе зборувавме во овој текст, според кои се има раководено Блум при осмислувањето на Западниот канон, а сепак се отсутни од списокот во каталогот составен од Блум. Причината за тоа не е една, а неколку одговори дава самиот автор на „Западниот канон“. Еден од нив гласи: „Она што е тука несомнено одразува извесни случајности на мојот личен вкус, но никако не ги претставува целосно моите идиосинкратични склоности.“ (Bloom 1994: 548). Со ова „признание“ Блум ни става до знаење дека изборот на автори и дела е прашање на негов личен вкус, дека (споменувајќи ги „извесните случајности на својот“ вкус) и

самиот тој може да згреши во изборот, а истовремено и дека не вклучил сè што му се допаѓа. Но, на истата страница од делото Блум тврди нешто што му противречи на веќецитираниот исказ: „Роберт Лоуел и Филип Ларкин се тука затоа што, се чини, јас сум единствениот жив критичар што ги смета за преценети“ (Bloom 1994: 548).

Блум уште на самиот почеток од своето дело ги дава, веројатно, и најсуштинската причина зошто автори, кои заслужуваат да бидат дел од списоците, кои се однесуваат на Демократската и на Хаотичната епоха, сепак не се дел од Западниот канон. Првата причина се однесува на недоволната временска дистанција: „Никој нема авторитет да ни каже што е Западниот канон, сигурно не од околу 1800 година до денес. Тој не е, ниту може да биде, точно списокот што јас го давам, ниту оној што кој било друг би можел да го даде. Ако беше така, тоа би го претворило таквиот список во обичен фетиш, во уште една стока“ (Bloom 1994: 37). Втората причина е поврзана со факторот време и неможноста во еден човечки живот да се исчита сè што е вредно: „Библиските седумдесет години веќе не се доволни за прочитување ниту на селективен избор од големите писатели на она што може да се нарече западна традиција, а камоли на сите светски традиции“ (Bloom 1994: 15). Тука е нужно да се сетиме на зборовите на Конески – дека делата создавани на т. н. мали јазици се оние што потешко го наоѓаат својот пат до присуство на светската книжевна мапа, па оттаму и при селективноста во исчитувањето на оние што ги сочинуваат книжевните канони, а нивните дела најчесто остануваат незабележани. Нам ни преостанува да се надеваме дека еден ден, по завршувањето на овој период што Блум го нарекува Хаотична епоха, ќе настапи епоха во која составувачите на книжевните канони ќе се посветат токму на оние книжевности што не го најдоа своето место во „Западниот канон: книгите и школата на епохите“.

Литература

Конески, Блаже. (2022). „Пишувањето на ’мал‘ јазик“. *Целокупни дела на Блаже Конески. Том 12. Прилози за современиот македонски јазик.* Критичко издание во редакција на Катица Ќулавкова.

Приредиле Елена Петроска, Станислава - Сташа Тофоска. Скопје: МАНУ. 569–572. [Koneski, Blazhe. (2022). „Pishuvanjeto na 'mal' jazik". ["Writing in 'a small' language"]. *Celokupni dela na Blazhe Koneski. Tom 12. Prilozi za sovremeniot makedonski jazik.* Kritichko izdanie vo redakcija na Katica Kjulavkova. Priredile Elena Petroska, Stanislava – Stasha Tofoska. [*Coplete Works of Blazhe Koneski. Contributions to the Contemporary Macedonian Language.* Critical edition edited by Katica Kjulavkova. Prepared by Elena Petroska, Stanislava - Stasha Tofoska] Skopje: MANU. 569–572. (In Macedonian.)]

Bloom, Harold. (1997). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 2. edition. New York and Oxford: Oxford University Press.

Bloom, Harold. (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York and San Diego, London: Harcourt Brace & Company.

Brebanović, Predrag. (2011). *Antitetički kanon Harolda Blooma*. Beograd: Fabrika knjiga.

Stojmenska-Elzeser, Sonja. (2017). "The Controversies of *The Western Canon* by Harold Bloom." *Proceedings of the ESIRDP International Conference: English Studies at the Interface of Disciplines: Research and Practice.* Editors: Bekar, Mira; Maleska, Kalina; Stojanovska-Ilievska, Natasha. Skopje: Ss Cyril and Methodius University in Skopje. 77-82.

UDK: 821.163.41-31.09

УСМЕНА ПРИЧА И ТИШИНА У РОМАНУ *КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Марко С. Тошовић
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду
Нови Сад, Србија
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4221-749X

Кључне речи: усмена прича, тишина, роман, рат, *Код Хипербореја*ца, Милош Црњански, самоћа, Иво Андрић

Резиме: Рад испитује однос усмене приче и тишине у роману *Код Хипербореја*ца Милоша Црњанског, са посебним освртом на однос усменог приповиједања и рата. Полазећи од закључака Валтера Бењамина из есеја „Приповједач“, према којима након Првог свјетског рата долази до кризе усменог приповиједања и пада вриједности искуства, рад настоји да покаже да Црњански у свом роману обликује сложенији однос између рата и приче. Анализа сцене у којој се појављује приповједач чије искуство обухвата Велики рат открива да приповиједање у роману не нестаје, већ да се суочава са кризом рецепције, која се испољава као глувоћа слушалаца и губитак друштвеног смисла приче. У томе контексту посебно се указује на то да је крајња консеквенца ове кризе претварање приче у робу. Посебна пажња посвећена је завршној сцени романа, у којој тишина добија егзистенцијално и поетичко значење, повезујући се с искуством емиграције и самоће. У складу с тим, тишина се тумачи као кључни појам који означава прекид дијалога, али и трансформацију усмене приче у романескни облик. Упоређивањем са поетиком Иве Андрића указује се на разлике у наративној егзистенцији ова два писца. Закључно, рад показује да се усмена прича у роману трансформише у тишину, која истовремено остаје носилац значења и могућност новог приповиједања.

ORAL STORYTELLING AND SILENCE IN THE NOVEL *AMONG THE HYPERBOREANS* BY MILOŠ CRNJANSKI

Marko S. Tošović
Faculty of Philosophy, University of Novi Sad
Novi Sad, Serbia
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4221-749X

Keywords: oral storytelling, silence, novel, war, *Among the Hyperboreans*, Miloš Crnjanski, solitude, Ivo Andrić

Summary: This paper examines the relationship between oral storytelling and silence in the novel *Among the Hyperboreans* by Miloš Crnjanski, with particular attention to the interplay between storytelling and war. Drawing on Walter Benjamin's essay "The Storyteller", which associates the aftermath of the First World War with a crisis of storytelling and a decline in the value of experience, the paper argues that Crnjanski developed a more complex relationship between war and narrative than the one outlined by Benjamin. An analysis of the scene featuring a storyteller whose experience encompasses the Great War demonstrates that storytelling in the novel does not disappear; rather, it undergoes a crisis of reception manifested as the listeners' deafness and the loss of the story's social function. In this context, the paper highlights that the ultimate consequence of this crisis is the transformation of the story into a commodity. Special attention is devoted to the novel's final scene, in which silence acquires both existential and poetic significance, becoming closely tied to the experience of exile and solitude. Silence is thus interpreted not merely as the absence of speech, but as a key concept that signals both the breakdown of dialogue and the transformation of oral storytelling into the novelistic form. By comparing Crnjanski's poetics with that of Ivo Andrić, the paper points to fundamental differences in their narrative configurations. Ultimately, it shows that oral storytelling in the novel is transformed into silence, which nevertheless remains a bearer of meaning and a potential site of renewed narration.

Феномен усмене приче и усменог приповиједања представља важно тематско језгро романа *Код Хипербореја̨ца* Милоша Црњанског. О томе нам свједочи чињеница да је могуће анализирати различита дејства усмених прича на слушаоце јунака Црњанског, те се његово приповиједање – налик

приповиједању Андрићевог фра Петра – у оквиру имагинарног свијета романа обзнањује и као непоновљив естетски догађај. Сем тога, статус усмене приче у овом роману густо је сплетен са питањима путовања, читања, дијалога, рата итд., а сва ова питања – захваљујући међусобним дотицајима – граде сложену мрежу односа, која изискује тумачење. Прије неголи дођемо до кључног проблема нашег рада, осмотримо однос између посљедња два феномена у наведеном низу, јер се управо преко питања односа рата и дијалога долази до питања односа усмене приче и тишине.

Ако је кроз тематизацију дијалога у роману *Код Хипербореја̨ца* Црњански успио да ослика и одсуство дијалога из дипломатског тијела и мишљења (в. Vladušić 2011), онда се феномен рата у роману појављује као коначан пораз дијалога и као најстрашнији свједок немоћи и пораза дипломатије, али и хуманизма оличеног у културном насљеђу Европе[1]. Рат се у овом

[1] Ако култура у одсуству слуха за другог више није уточиште, онда то можда може постати природа. Као узрок пишчевом примицању природи Мило Ломпар у својим књигама види постхуманистичко и нихилистичко искуство које се, проматрањем историје, таложи у духовном оку Црњанског (в. нпр. Ломпар 2018: 289), док Горана Раичевић овај феномен објашњава идејом о природи као једином „извору божанске доброте и смисла“ (Раичевић 2021: 156). Ова размишљања су у необичном дослуху са Гадамеровим промишљањима смисла дијалога у контексту европског културног насљеђа, јер, према Гадамеру, као врхунац дијалогичности културе, као оно „крајње и највише чему можемо тежити и што можемо постићи“, јесте „учествовати у другом и имати удела у њему“ (Гадамер 1999: 21). „Зато“, наставља Гадамер, „можда не претерујем ако као последњи политички закључак из својих размишљања наведем то да ћемо можда преживети као човечанство уколико научимо да једноставно не смемо искоришћавати средства моћи и могућности деловања, него се зауставити пред другим као другим, пред природом као и пред развијеним културама народа и држава, па да тако друго и друге доживљавамо као друге нас самих, како бисмо имали удјела једни у другима“ (Гадамер 1999: 22). Отуда и Гадамер, попут Црњанског, у слутњи пропадљивости једне културне Европе подсјећа човјека да се врати начелима природе у односу према себи и према другима, јер у одсуству кочнице у том односу, према Гадамеру, крије се разорна сила човјечанства – које се разара у силини сопственог напретка: „Човеку недостаје та природна кочница коју је природа поставила развијајући живот. Зато он мора да сопственим напором

дјелу појављује на три начина и у три времена – као *прошлост*, у смислу Првог свјетског рата, присутном у сјећањима јунака, и као *будућност*, у смислу рата од којег се страхује и који долази. Међутим, када та *будућност* постане *садашњост*, наступа потпуни прекид дијалога, и тачка у којој се усмено приповиједање зауставља. Немогуће је у овом тренутку не сјетити се контроверзног питања које у есеју „Приповједач" поставља Валтер Бенјамин: „Nije li se na kraju rata zamjetilo da se ljudi s bojišta vraćaju zapravo nijemi?" (Benjamin 1986: 167). Чини нам се, због тога, сасвим оправдано поставити питање у каквом су односу усмено приповиједање и рат у роману *Код Хиперборејаца*, али и у каквом су односу рат и роман.

Бенјаминова мисао дјелује контроверзно отуда што су ратови и битке били честа инспирација за приповиједање (јунаштва и врлине), а познати су нам и неки писци које учешће у рату није гурнуло у нијемост. Уколико бисмо, пак, потражили литерарну креацију која потврђује ову Бенјаминову мисао, онда би то несумњиво био Андрићев Мустафа Мађар. Та мисао, међутим, код Бенјамина је повезана са констатацијом о паду цијене искуства, која се у његовом есеју не доводи у питање (в. Benjamin 1986: 167). Као могућност оваквог Бенјаминовог става, Слободан Владушић наводи искуство емиграције[2]. Бенјамин је,

избегава све врсте саомоуништења убиством и самоубиством, ратом или грађанским ратом" (Гадамер 1999: 88).

[2] „Важно је приметити да цитирани текст настаје 1936. године, када се Бенјамин налази у емиграцији у Француској, у коју је морао да побегне из Немачке, спасавајући се од нациста. У каквој вези су та биографска чињеница из Бенјаминовог живота и његов став о опадању цене искуства? Па, можда се у том ставу одражава чињеница да Бенјамин, у време настанка овог текста, располаже властитим *радикалним* искуством емиграције, односно искуством спасавања голог живота, а да за то искуство у тадашњој Европи, с јаким Хитлером у њеном центру, није било баш много слушалаца. Можда је управо немогућност да се то његово лично искуство види као пример искуства коме је пала цена Бенјамина навела да покуша да епохални обрат пада вредности искуства повеже с једним епохалним догађајем – Великим ратом – иако је могао да зна, између осталог и на основу Јингерове мемоарске прозе, да је то искуство још увек имало своје слушаоце" (Владушић 2017: 156).

разумије се, говорио о позицији приповједача након Првог свјетског рата. Роман Црњанског у свом хоризонту, међутим, има оба епохална догађаја, при чему је вријеме радње смјештено након овог првог, а вријеме приповиједања након другог. У роману *Код Хипербореjаца*, међутим, мимо главног јунака појављују се ликови усмених приповједача који посједују искуство Великог рата.

Први од њих био би капетан Дино који се у роману учестало назива старијим официром. За овог јунака се не може са сигурношћу рећи да је био војник у Првом свјетском рату, али постоји неколико момената који указују на такву могућност. Први је свакако придјев старији, који упућује на дужи официрски стаж који Дино има у односу на свог млађег колегу Ђорђа. Тај дужи стаж не гарантује да је Дино у прошлости ратовао, али једно друго мјесто појачава такву сумњу. То је онај тренутак у којем Алпинац констатује да се Италија, каква је данас, никада више неће моћи видјети, па пита Црњанског када је први пут видио Италију. Црњански на то одговара:

> „Ја онда причам, како сам је видео, случајно, пре двадесет и осам година, а дошао сам био у Венецију, где је море тако зелено, а варош, као сан. Можда је зато, што сам био млад. Интензитет осећања и перцепције, мени се чини да су јачи, у младићу“ (Црњански 2015а: 156).

Оно што слиједи јесте тврдња старијег официра о осјећањима поводом његове земље: „Старији официр на то каже: најјачи су, код свакога, у рату“ (Црњански 2015а: 156). Како би старији официр могао да зна да су доживљаји Италије код свакога најјачи у рату ако и сам није имао искуство рата? Ипак, да се у наведеном цитату не ради само о личном искуству, говори нам конструкција у којој се избором замјенице упућује на општост – *код свакога*. Другим ријечима, чак и да није лично доживио Италију као војник Првог свјетског рата, капетан Дино зна да је доживљај Италије најјачи, *код свакога*, у рату. Ако, дакле, није директно био учесник Великог рата, Алпинац је могао слушати приче оних који јесу, приче које су, владушићевски речено, путем

реторичке обраде доживљаја постале и његово искуство, па је тај доживљај, захваљујући приповиједању, постао *оно* што се *зна*[3]. Уколико, пак, јесте учествовао, онда је свој доживљај могао препознати и у приповиједању искуства других. Тако се – у обје могућности – опште искуство, искуство на нивоу једног колектива, прожима са искуством индивидуе, а то се не би могло догодити, нити знати, да су се приповједачи из рата враћали нијеми и да се ширила сметеност за столом када би прича требало да почне.

Наведено запажање додатно се продубљује жељом старијег официра да још једном обиђе гробље италијанских војника који нису преживјели Први свјетски рат:

> „Старији официр каже, кад сваки има жељу, онда он тражи да, још једном, види, такозвану Zona sacra, свету зону Италије испод Пасубија, у којој су гробови оних, који су, у Првом светском рату, пали“ (Црњански 2015а: 176).

Оваква жеља, у којој се путем формулације *још једном* открива да се чин посјете не би догодио први пут, указује на дубоку повезаност официра са италијанским жртвама Првог свјетског рата, тим прије што сви ликови планирају да се посјетом опросте с оним мјестима која су им, у Италији и Риму, најважнија. Коначно, рат у случају Алпинца није имао за посљедицу опадање цијене искуства. Ако је дејство усменог приповиједања ослабљено природом дипломатског дијалога, то слабљење дејства не мора се односити на естетску привлачност приповиједања, колико на његов садржај. Осим приповиједања Црњанског, и говор старијег официра показује се као нешто изузетно привлачно, макар се манифестовао и кроз набрајање. То се добро види у сцени када се уморно друштво одмара изнад

[3] Једна Бењаминова мисао у потпуности одговара Владушићевој тези о искуству, детаљно развијеној у књизи *Књижевност и коментари:* „Ono što pripovijeda pripovjedač uzima iz iskustva; iz vlastitog ili saopćenog iskustva. I ponovo ga čini iskustvom onih koji tu pripovijest slušaju“ (Benjamin 1986: 169).

Рима, јер се у њој привлачност официра повезује са чином говора[4].

Лик старијег официра као учесника Првог свјетског рата може се узети у обзир само хипотетички, будући да се из текста ипак не може најпрецизније закључити да ли је овај јунак у рату заиста био војник или није, посебно зато што је његово учешће у Другом свјетском рату неупитно.

За разлику од њега, у романескном свијету књиге *Код Хиперборејаца* појављује се лик усменог приповједача за кога се недвосмислено сазнаје да се борио у Првом свјетском рату. То је лик старца Ђузепеа, кочијаша са којим се Црњански, по снијегу, вози до Ривисондолија. Све то сазнајемо када се у роману открива зашто је приповједач, међу многобројним кочијашима, одабрао баш Ђузепеа:

> „Ја сам био међу њима изабрао једног чичу, зараслог у чекињасту браду, који је био највише одрпан. Барман у хотелу тврди, да је то био најбољи војник, тог места, у Првом светском рату. Мени је Први светски рат покварио живот, и младост, па сажаљевам, и волим, све оне, који су учествовали у Првом светском рату. Хоћу да видим како живи тај војник из Првог светског рата. [...] Тај човек – звао се Ђузепе – има само једног коња. Док на муштерију чека, коњ му стоји уморан, а Ђузепе, од мраза, поиграва. Кад изиђем из хотела, он ме, ћутке, гледа. Не нуди се као остали. Гледа ме својим крупним, црним, очима, које је скоро сакрио, као да је бедуин, у неким

[4] „У хладовини храстова размештамо се, по земљи и камењу и по старим пањевима. Црнпурасти, мали, коњаник, Кјарамонти, моли, као Хамлет, ћерку председника, за дозволу, да јој спусти главу у крило. Уморан је од једног, недавног, пада, на препони. Она му то дозвољава, али *пиљи очима* [курзив М. Т.] у оног другог официра у нашем друштву, Алпинца. Поред тог официра, међутим, села је Албанка. Она је нагнула, нежно, главу, према његовом лицу, и *слуша га* [курзив М. Т.]“ (Црњански 2015а: 192).

> крпама, навученим преко, промрзлог, носа. Сачекује ме сваког дана. Чекао ме је и тог, мог, последњег, дана у Рокаразу“ (Црњански 2015а: 100).

Наведени пасус, међутим, није једино мјесто које је важно у приказивању овог лика. Настављајући да гради Ђузепеов портрет, Црњански ће записати:

> „Пошто сам ја њему, сваки пут, рекао, само две-три, љубазне, речи, он је сматрао да треба, ваљда, као муштерији, да ми прича“ (Црњански 2015а: 100).

Шта се из до сада наведених описа може закључити о старом кочијашу, бившем војнику? За почетак, Ђузепе је неко *за кога се каже* да је био најбољи војник свога краја. Епитет најбољег војника, присутан у причама чији одјек у виду тог епитета долази до Црњанског, говори нам да је стари кочијаш, осим што је приповједач, у исто вријеме и јунак усмених прича које су се, након рата, о њему, причале. Управо такво истицање изузетности – најбољи војник – у додиру с оним што се истиче у Ђузепеовој физичкој појави – најодрпанији кочијаш међу сиромашним кочијашима који, за разлику од осталих, има само једног коња[5] – максимално појачава снагу контраста у овом лику. Тај контраст произведен сударом два опречна суперлатива додатно се развија старчевим третманом муштерија. Он не обиграва око њих нудећи им се, већ посматра и мирно чека да му затраже услугу. У томе одбијању да обиграва и да се нуди, може се примијетити понос старца кога сиромаштво није могло да уништи. Фигура контраста, кроз који се у роману кроји Ђузепеов лик, међутим, разоткрива немоћ приче да свом јунаку обезбиједи лакши живот. Та немоћ је гора и очигледнија тим прије што су приче о Ђузепеу

[5] Ако се присјетимо значаја везе између коња и јунака у епском свијету, онда се ова слика може тумачити и као тужна пародија у којој коњ помаже јунаку да преживи једну сасвим другачију битку. У тој слици, за разлику од епске, коњ је упрегнут, јунак остарио и сиромашан, а међу њих се, као фигура којој служе и којој се потчињавају, утиснула муштерија.

засноване на реалним дјелима јунака, која су му донијела статус најбољег. Друго, немоћ приче огледа се и у дистанци земље од војника који јој је служио. Умјесто да те приче, које свједоче о Ђузепеовом реалном доприносу Италији, осигурају бригу земље о најбољем војнику, у тренутку када он, стар и рањен, више не може бринути о њој, дистанца земље од најбољег војника конкретизује се и материјализује његовим сиромаштвом као доказом о одсуству те бриге, сада када војник земљи више није користан[6]. Анализирајући даље усмене приче које приповиједа Ђузепе, може се примијетити да оне, у цитираној сцени, заузимају статус робе, будући да служе као посебан, аутохтони и ексклузивни угођај који домаћин кочије може да приушти госту који у њу крочи.

Даљи развој њихових заједничких вожњи открива још неке битне одлике кочијашевог усменог приповиједања, али и допуњује смисао закључака до којих смо дошли анализирајући претходне:

> „Ја сам, у то време, говорио талијански, врло лако. Пошто кажем две-три речи, он мисли да има пред собом, сународника, неког господичића (signorino) из Рима, па ми зато прича, искрено, свашта. Прича о рату, али не овом у ком и сад учествује његова земља, него о оном првом, у ком сам учествовао и ја. Даје ми слику рата, која је ситна, али мени занимљива, историја једног полувода талијанских сапера, на фронту Тирола. А прича добро. Они су се, каже, тукли, против Аустријанаца – проклетих

[6] Оно што Италија обезбјеђује сиромашнима јесте жељезничка карта од мјеста у којем бораве до мјеста у којем се налази неки рањени члан породице сиромаха у болници. У случају војника Ђузепеа, та помоћ не значи ништа будући да се из Абруца, гдје живи, како сам каже, не може кренути нигдје, чиме се мотив дистанце између Ђузепеа и остатка земље метонимијски наглашава. За Ђузепеа, дакле, планине Абруца представљају егзистенцијално острво на којем је он удаљен и географски и економски и симболички од Италије са чијом га прошлошћу повезују једино приче – јер из Абруца се *нигдје* не може кренути.

> мизерија. Аустријанци су их дању избацили из рова, ножем, али су их ноћу, дизали у ваздух, динамитом. Талијани су се, каже, држали добро (каже: duro, duro, duro). Ја му онда кажем да сам и ја био тамо. Уживам при тој вожњи, кроз један свет снега, леда, неба – кроз који саоне клизе као кроз неки сан – да слушам човека, о рату, који се, на том малом сектору, где је тај човек ратовао, претвара, у калеидоскоп, бесмислених, тужних и веселих, језивих и смешних, слика. Резултат свега тога, за тог Талијана, из првог светског рата, била је и остала: сиротиња. Свет је давно заборавио да је уопште и било тог рата. Заборавила га је била и Италија, која је у том рату имала 700.000 мртвих. Заборавила га је била и моја земља, која је у њему имала још више мртвих“ (Црњански 2015а: 101).

Као да ово поглавље романа *Код Хипербореја̨ца* стоји у некој врсти дијалошког односа са закључцима из Бењаминовог есеја. Цијена искуства које се саопштава причом, судећи према овом опису Црњанског, није, као код Бењамина, пала зато што су се „људи са бојишта враћали сиромашнији искуством које се не може више приповиједати“ (в. Benjamin 1986: 167). Напротив, осјећајући га као свог земљака, јунак романа слушаоцу-муштерији прича искрено и опуштено, а висока вриједност његове приповједачке вјештине осликана је кроз констатације Црњанског да *прича добро*, те да ужива слушајући о рату приче које изазивају различита осјећања – оне, попут врхунаца приповједачког умијећа, увесељавају и засмијавају, изазивају језу и растужују. Као кључни знак дистанце, која се није могла превазићи приповиједањем, појављује се, поред сиромаштва, заборав, са којим је то сиромаштво у вези. Антихуманистичка слика Италије која се разоткрива у одсуству бриге *за*, тј. у дистанци Италије *од*, човјека – у чему је могуће препознати њено биополитичко дејство, јер та одсјеченост Ђузепеа јесте, у ствари, пуштање да се умре – затим антинационални приказ Италије који се огледа у заборављању оних који су јој служили, као и у забораву цијелог једног догађаја, кроз коментар Црњанског се

проширује на читав свијет, који укључује и његову земљу[7]. У том коментару, који произлази из описа Ђузепеове позиције, избија антихуманистички и антинационални дух времена који се детектује у роману *Код Хиперборејаца*. Као да се опадање вриједности искуства и криза приповиједања не обистињују кроз *сметеност* и *нијемост* приповједача, већ кроз *глувоћу* слушалаца за искуства и вриједности приче, при чему термин слушалац у овом контексту, на нивоу значења, треба узети у најширем могућем смислу. Примјера ради, у Ђузепеовом случају, та *глувоћа* је својство Италије (као слушаоца). Наставак вожње кочијом, међутим, открива још један важан детаљ о причи и приповједачу. То је онај тренутак у којем се приповједач узнемири када сазна да Црњански није Италијан[8]:

> „Та узгред добачена реченица изазива праву панику, у том човеку [...]. Видим, затим, како се тај сиромашак, замислио, снуждио. Ко сам? Да ли сам неки Аустријанац, проклета мизерија, са којим је ратовао? А ваљда се сиромах уплашио, да је сад изгубио добру муштерију, коју је дотле возио? Да је изгубио зараду, која му треба, и те како. Шта је учинио? Ето, у својој рођеној земљи, тај сиромашак не сме да каже своју мисао. Толико је

[7] Овом осјећању, које подразумијева разједињеност свијета, Црњански супротставља једну (утопијско-)космополитску потребу веза да се оно превазиђе. Њу можда најбоље осликава сљедећи цитат: „Тај нагон, да се човек, и у туђим земљама, осети као код своје куће, ја мислим да је знак, једне велике заједнице, осећаја заједнице, људи“ (Црњански 2015а: 99). Осим тога, мишљење Црњанског о односу сопствене земље према Првом свјетском рату као искуству српског народа, о важности и вриједности сјећања на жртву и јунаштво у борби за слободу, добро илуструју сљедеће ријечи писца: „Ако унизите и оклеветате његово учешће у прошлом рату, ако упрљате ратове Србије, једини капитал у нас који још није проћердан, шта ћете имати том намученом народу лепога рећи“ (Црњански 1999: 399). Цијена искуства не смије пасти, јер прича јесте капитал народа.

[8] Ђузепеова опуштеност при мисли да приповиједа свом сународнику, Италијану, показује да овај јунак још само путем приче одржава своју везу са земљом, иако су те приче, видјели смо, немоћне да ту везу учине двосмјерном.

> сиромах, да не сме да каже шта мисли, ни странцу“ (Црњански 2015а: 102).

Ова тужна сцена потврђује притисак логике профита на Ђузепеове приче, која вриједност тих прича своди на вриједност робе/услуге. Приповиједање које се у почетку јавља као ексклузивни угођај који приповједач може да приушти муштерији, одједном постаје нешто што би могло да одбије муштерију, ако муштерија није Италијан. Прича, као и производ, има своју циљну групу, па приповједач није приповиједао приче ради, већ зато што је мислио да је слушалац његов земљак. Да је мислио другачије, Ђузепе би ћутао, јер му слушалац не би био по вољи, али му је муштерија, макар била и „проклета мизерија“, у економском смислу по вољи, увијек, па зато и наступа страх да прича не отјера муштерију, јер се у услужном пакету вожње кочијом не појављује као (пријатан) бонус, већ као (непријатан) вишак. У таквој позицији кочијаша, у чијој се свијести његова унутрашња егзистенција саопштива причом претвара у пријетњу по његову економску егзистенцију, Црњански препознаје још један ниво Ђузепеовог сиромаштва, који би се могао описати као егзистенцијално сиромаштво. Маркирање тога облика сиромаштва недвосмислено је остварено употребом прилога за количину *толико*, јер да може да каже шта мисли, тј. да може потпуно слободно да исприповиједа сопствено искуство које изражава лични идентитет, Ђузепе не би *толико* био сиромах, већ би посљедице његовог сиромаштва доспјеле само до његовог материјалног статуса и до његовог тијела, али не и до његовог духа. Сметеност приповједача у овој сцени не условљава никаква нијемост – напротив, приповједач је врло вјешт у приповиједању искуства – већ притисак на приповиједање врши економски императив, претварајући причу у снуждено ћутање као крајњи исход приповједачке нијемости и немоћи.

Лик Црњанског у роману, у дослуху с његовом аутобиографском позадином, такође је неко ко је преживио Први свјетски рат, па иако његова лична ратна искуства, највјероватније и због околности у којима је ратовао, нису тема приповиједања, не би се могло рећи да се икакво сиромаштво у приповиједању или нијемост јавља као одлика јунака који усмено

приповиједа о својим искуствима читања и путовања у поларне крајеве. Први свјетски рат у случају Црњанског ни у ком смислу није утишао приповједача. Међутим, на хоризонту искуства Црњанског појављује се још један рат који Бенјамин није проживио, али који је Црњанском, попут Бенјамина, донио искуство емиграције. Управо из тога искуства оглашава се приповједач романа *Код Хиперборејаца*.

Како су тај рат и то искуство утицали на судбину усмене приче у роману?

Роман *Код Хиперборејаца* завршава се једном прилично загонетном реченицом чија је важност наглашена њеним графичким издвајањем од остатка текста, па се она појављује у облику самосталног пасуса. Посљедња реченица у роману, дакле, тешка је читав један пасус, а тај пасус-реченица гласи: „Док смо затварали врата на стану остала је за нама тишина“ (Црњански 2015б: 407). На први поглед, ова реченица-пасус може се разумјети сасвим дословно – тишина која остаје јесте тишина стана који Црњански напушта са супругом Видом, а мала собна фонтана, која би жуборећи производила пријатан шум, угашена је приликом изласка. Тихо је, дакле, јер никог нема и јер је све угашено. Читалац који зна важност посљедње ријечи за цјелокупан романескни свијет књиге *Код Хиперборејаца*, не може се задовољити оваквим тумачењем – иако се њему не би имало шта приговорити – јер „интелигибилност знака чини да он упућује далеко од себе, и да себе као сопствено бивствовање не чини важећим“ (Гадамер 2012: 41).

Зашто се ова ријеч може сматрати једном од кључних у роману? Можда зато што би се овај роман Црњанског могао описати и као својеврстан *каталог тишине*? Тишине се унутар њега разликују и пореде. У њему се појављују тишина „Бебингтона“ која се воли, тишина Бугаркиног скровишта-подрума, ноћна тишина терасе, која претходи разговору, тишина опроштаја, чујна тишина која настаје након дозивања имена Левањевског, тишина поларног снијега и леда за коју је било

потребно имати срце ловаца[9], али и тишина поларних предјела која претходи громогласном сурвавању глечера у море у којем су се до малочас огледали, зелени и плави[10], па звучали попут тишине која претходи почетку неке велике представе. Затим су ту и тишина музеја, као тишина коју изазива смрт Папе, бијела тишина снијежне ноћи у планини, потпуна, велика, готово божанска тишина која наступа послије сурвавања глечера и пљуска водоскока у море, тишина која настаје кад замукну римска звона, тишина римског кварта који се назива Гето, тишина која наступа када се заустави бук водопада Фонтане Треви, тишина занијемјелог народа који се разишао кућама након Мусолинијевог говора, тишина рата[11], тишина Херкуланума и Помпеје, њених ископина и рушевина, тишина у телефону коју стварају неочекиване ријечи у разговору, тишина трга у Данској, тишина хотела и барокних дворова Рима, тишина на друму Via Appi-e, тишина Абруца у пролеће, тишина морске обале у

[9] „Огромни глечери сурвавају се, са страховитом грмљавином, кад се јави први знак пролећа, али је требало имати срце ловаца, пре, да се у тој зими, у тој тишини, снега, у том великом гробу земље, презими, без игде икога“ (Црњански 2015а: 80).

[10] „Запањила ме је њихова, зелена и плава боја, смарагда и аметиста. Кад сам се искрцао, у заливу који носи име Магдалене, а који се сматра најлепшим у том пределу, мене је задивила, прво, велика тишина, која у том поларном пределу влада, а одмах затим страшна грмљавина тих глечера, који се одроњавају у море“ (Црњански 2015а: 80).

[11] „Па ипак, сви су, то вече, били осетили, ту тишину, која је била у Риму, а која је, у мраку, расла, и ширила се по кућама, док је ноћ одмицала. Сви су имали утисак, као да се реч људска није ни чула, него да су се уста кретала, зуби белели, усне покретале, али да нико није разумео никога“ (Црњански 2015а: 310). Рат се у свом парадоксу може разумјети и као тишина и као бука у стихијској глувоћи разарања, па отуда Горана Раичевић тишину поларних предјела супротставља буци и бијесу рата: „Тишина северних земаља, потпуно супротна оној буци и бесу што долази из распомамљене Европе, донеће српском писцу у другој половини четврте деценије наду да антички мит о срећном народу иза северних ветрова није само мит“ (Раичевић 2021: 471–472).

Скагену, тишина радости и утехе хотелског огњишта и тишина *нечујног суматраизма*[12].

Оно што се појављује као битна особина свих ових тишина јесте то да оне увијек нечему претходе, или је нешто претходило тишини. Што се тишина више промишља, то се могући слојеви смисла посљедње реченице-пасуса појављују пред читаочевом свијешћу. Да ли се то *за нама* мора односити само на јунака и његову супругу? Није ли Црњански своје *Ја* у оквиру романескног свијета повезао и с једним хуманистичким *Ми*, па би се тишина могла разумјети и као све што је остало од цјелокупног насљеђа хуманизма једне (бивше) Европе када је наступила грмљавина рата? Тишина је, парадоксално, увијек у контрасту с оним чему претходи или након чега долази, али и у необичном сагласју са њим. Она је, дакле, врло често знак да је нешто престало или да нешто тек треба да почне. Као да је Други свјетски рат знак да је престао хуманизам и да је *престала* једна Европа. Парадокс тишине огледа се и у томе што се она слуша, иако је нечујна. И док је могућност слушања спаја са усменом причом, њена нечујност је оно што је одваја од ње. Усмена прича, као присуство живог језика и живости у језику, као присуство говора који није нијем, негира тишину, па се отуда чини умјесним поставити питање каква то тишина остаје иза усменог приповједача за којим се затварају врата стана.

С обзиром на то да посљедња реченица не одговара времену радње, већ времену приповиједања романа, она није у вези са свијешћу јунака који је усмено приповиједао искуства својих путовања и радио на својој књизи, већ се појављује као исказ

[12] Слободан Владушић овако описује *нечујни суматраизам:* „Za razliku od mladosti sumatraizma koji nije prezao ni od programskog samoeksplicitanja, ovaj pozni sumatraizam ne poseduje više takvu energiju: kao da je patnja iščilela, kao da se svet već toliko promenio da ovaj sumatraizam može ostati tek trag jednog drugog, jačeg i snažnijeg, koji je paradoksalno nastao na slabosti. Taj nečujni sumatraizam koji polako sluti da i njegovo vreme ističe – i zato je nečujan – razvija se na dve ravni: prva je vremenska i tako dobijamo figuru prijatelja u prošlosti; druga je prostorna, što rezultira nečujnom vezom između Mikelanđelovog kubeta i Špicbergena“ (Vladušić 2011: 229–230).

наративне свијести која, с усамљеничким искуством емиграције и изгнанства, завршава роман. Отуда би коначан статус усмене приче у роману *Код Хиперборејаца* могао да буде статус тишине, јер се његова прича неће наставити, а он више нема коме да је приповиједа. Можда је управо зато романописцу, након поновног читања, засметао један врло важан лик који свједочи да тишина ипак није све што остаје иза приповједача. Црњански је, како сазнајемо из напомена приређивача критичког издања књиге *Код Хиперборејаца*, вршећи накнадне исправке на тексту, прецртавао лик трудне Наполитанке. Можда је то учинио због обећања овог лика да ће јунакове приче причати својим синовима, па то обећање доводи у питање смисао завршетка књиге, јер његово присуство наговјештава могућност да за јунаком није остала само тишина, него и прича[13].

Шта је онда та тишина која остаје иза јунака и како је до краја разумјети? Ако се тишина у случају приповједача може схватити и као знак самоће, онда би било неопходно указати и на везу између самоће и романа – за разлику од приповједача, вели Бењамин, романописац је усамљен човјек који више нема коме дати било какав савјет (в. Benjamin 1986: 170). У тој повезаности самоће и романа можда се крије и могући одговор на питање како је књига *Код Хиперборејаца*, умјесто збирке прича или путописа,

[13] Сматрамо да је као доказ довољно навести сљедећи одломак из приређивачке напомене Николе Бертолина: „Ова књига била је предата у штампу и већ сложена када је Новица Петковић, члан Уређивачког одбора ових *Дела Милоша Црњанског*, наишао, међу документима и књигама литерарне оставштине Милоша Црњанског која се чува у Народној библиотеци Србије, на примерак књиге *Код Хиперборејаца* – ћирилично издање београдске Просвете из 1966. – са изменама и исправкама које је у текст овог дела аутор накнадно унео. Увидом у те измене приређивач је установио да је и тај ауторов накнадни рад у извесном смислу недовршен, мада је већина интервенција прецизно означена; најбоље се о томе може видети у поглављу *Шпицберген и Левањевски*, у коме се налази више од половине тих измена. Аутор је, наиме, одлучио да из тог поглавља елиминише саговорницу 'Наполитанку', 'трудну госпу', па је стога почео да преиначује сва она места где се она јавља“ (Црњански 1993: 687).

на крају ипак постала роман[14]. Другим ријечима, као да је *судбина* одредила жанр, па се роман – који је судбина, тј. резултат споја непознатих сила неминовности и карактера, а не избор – обликовао и излегао у самоћи изгнанства наративне свијести која га је условила. Отуда је тишину која остаје за јунаком на крају *Хиперборејаца* могуће разумјети као тишину романа – тишину у којој се роман пише и тишину у којој се роман чита. На крају, та тишина романа настаје из тишине као немогућности усменог приповиједања, али и та тишина ипак може значити много[15].

Мило Ломпар ће у књизи *Црњански – биграфија једног осећања* доћи до закључка да самоћа Црњанског не припада ситуацији, него егзистенцији (в. Ломпар 2018: 401), да би, при крају, на коначном врхунцу егзистенцијалне самоће, Црњански био описан као неко ко је „самосам“ (в. Ломпар 2018: 401). Овакав закључак у дослуху је с ријечима самог писца – да је самоћа обиљежје његове судбине:

> „Доцније сам ја усамљен и у животу – таква је била моја судбина“ (Црњански 1999: 567)[16].

---

[14] Овдје имамо на уму жанровску неодређеност, јер јунак романа рукопис који припрема на нивоу имагинарног свијета досљедно назива књигом. Та жанровска неодређеност унутар романа, међутим, сусреће се са жанровском колебљивошћу ван романа, јер и сам писац – потпуно супротно поетици властитих наслова – има потешкоће да, у више интервјуа, прецизно одреди жанр књиге *Код Хиперборејаца*, називајући је једном приликом и чудном. Управо сусрет жанровске неодређености и жанровске колебљивости указују на то да жанр није био планиран, па би се отуда у синтагми Милоша Црњанског – чудна књига – могло наслутити чуђење над романом.

[15] „Песникова последња мудрост охрабрује наше самообликовање, подстиче наше размишљање, скривено наговештавајући колико је за живот речи довољан онај тренутак у којем се чита и ћути“ (Ломпар 2018: 474).

[16] Можда није згорег споменути да је моменат самоће још снажнији у роману него у реалности. То се види по томе како се у књизи *Код Хиперборејаца* обликује однос са супругом. У роману се, наиме, може примијетити мотив *дистанце* између ових ликова присутан у њиховим дијалозима. Анализирајући разлику између записа на разгледници из 1969. на којој Црњански помиње *нашег гуштера*, Мило Ломпар ће видјети „приповедни отклон од аутобиографске позадине *Хиперборејаца* условљен структуралним

Ако се та самоћа, као својство егзистенције Црњанског, повеже са самоћом као својством романа о којем говори Бенјамин, онда се роман намеће као природан израз пишчеве наративне егзистенције.

Размислимо ли, сада, о позицији културне и друштвене маргине коју заузима Црњански, у односу на позицију центра једне културе праћену друштвеним успјесима, коју заузима Андрић, видјећемо да ова друга, без обзира на Андрићеву повученост[17], не сноси егзистенцијални усуд самоће. Везивање Андрића за центар културе додјељује овом писцу статус прихваћености који фигура усменог приповједача заузима у оквиру једне заједнице. У тим позицијама на културној мапи заједнице којој припадају, као исходиштима различитих *судбина* (и различитих карактера), можда се крије одговор на питање зашто се егзистенција Андрићевог наративног бића – или, пробајмо, Андрићеве личности – испољава прије у приповијеци него у роману, док је за Црњанског, као доминантан израз његове наративне егзистенције, роман далеко природнији и ближи од приповиједетке[18]. Отуда се чини како је и књига *Код Хипербореjаца*,

положајем ликова“ јер се гуштер у роману појављује као искључиво *њен* (в. Ломпар 2018: 402–403).

[17] Андрићевој повучености одговарао би појам „*обезличавања* у писању“, како Горана Раичевић описује његов стваралачки пут (в. Раичевић 2010: 24), при чему ову формулацију не треба схватити у смислу губљења аутентичности језика којим се приповиједа, већ у смислу скривања, умјесто откривања себе у језику приповиједања.

[18] Уколико се обрати пажња на опус ових писаца, видјеће се да приповиједетке Црњанског немају умјетнички домет његових романа или његове лирике – оне, дакле, нису најснажнији поетски израз Црњанског – док се иста тврдња не би могла рећи приликом поређења Андрићевих романа и приповиједака. Теоријска веза између романа и поезије могла би се успоставити управо присуством самоће као духом који обавија оба литерарна израза. Док је за Бенјамина романописац усамљен човјек, дотле Бахтин сугерише изолованост пјесничке ријечи (в. Bahtin 1989: 33), а Женет тврди да језик поезије ствара маргину тишине која га издваја усред свакодневног говора (в. Ženet 1985: 84–85). Ако се, пак, обрати пажња и на Андрићеве романе, поглавља у *Травничкој хроници* и *На Дрини ћуприји* могу добро функционисати и као засебне приповједне цјелине, док је *Проклета авлија* своје читаоце дуго доводила у

иако можда првобитно поетички замишљена као „збирка малих прича“, кроз искуство изгнанства, завршила као (или се, дејством неконтролисане неминовности, претворила у) роман. Другим ријечима, као да су егзистенцијална својства бића/духа ових личности – самоћа и прихваћеност/уклопљеност[19] – одредила природу егзистенције њихових наративних израза као природну екстензију њиховог духа. Док приповијетка (усмена прича) окупља, роман осамљује.

Слика тишине у роману *Код Хиперборејаца*, слика тишине која претходи нечему громогласном, попут тишине ледених мора која претходи сурвавању леда са џиновских глечера, као да је неком нечујном путањом антиципирала сцену у којој је остарјели приповједач, вративши се из изгнанства, ишетао пред своје

жанровске недоумице. Сем тога, присјетимо се, и сам Андрић је говорио како никада није писао романе, већ рашивене прозне творевине које су се временом некако повезивале у роман, док је *Госпођица*, чија је обликотворна поетика другачијег, условно речено *романескнијег* карактера, уједно и најслабије романескно остварење овог писца. Опет, занимљиво је примијетити и то да је и Андрић своје велике романе написао у тренутку *изолације*, за вријеме Другог свјетског рата, тј. када је био сам, да би се своје поезије одрекао када се својим књижевним и дипломатским угледом учврстио у центру. Друго, присуство Андрићевих цитата на друштвеним мрежама, као и постојање Андрић-града, свједоче о утемељености његове личности у свијести народа.

[19] Ове закључке градимо на основу анализа аутсајдерске позиције Црњанског коју Мило Ломпар, тумачећи роман *Код Хиперборејаца*, прво развија у *Аполоновим путоказима*, да би у књизи *Црњански – биографија једног осећања*, та тумачења доживјела експанзију у тежњи да, како се чини, обухвате саму срж егзистенције двије најзначајније књижевне фигуре у српској књижевности XX вијека. Према Ломпару, Андрић је фигура магистралног тока српске и југословенске културе, док је Црњански у својој страности и осамљености – фигура маргине (Ломпар 2018). Парадокс је, међутим, у томе што је Андрићу позицију центра обезбјеђивало и оно што је супротно усменом приповиједању, док је Црњанског на маргину гонило оно што је његов природни израз. То добро показује Ломпарова анализа идентичног мишљења које Андрић записује у *приватном* писму Зденки Марковић, а Црњански гласно објављује у *јавном* чланку „Као да је Андрић *ћутао* за Црњанског, док је Црњански *говорио* за Андрића. У временима када су се изнова мешале историјске карте, Андрићу је свагда користило то што је ћутао, као што је Црњанском штетила околност да је говорио“ (Ломпар 2018: 212).

слушаоце, заузевши, макар само те вечери и макар само у том тренутку, позицију усменог казивача око чије се ријечи окупљају људи[20]. Једина разлика у односу на тишине које се описују у роману била би у томе што је, стопивши се са њом, у дослуху са завршетком књиге, претходећи буци, тишину продужио живи глас приповједача. Готово чудесно дјелује свједочанство Јаре Рибникар која каже да Црњански не чита, већ у духу усменог казивача, напамет изговара, не *Роман о Лондону*, не *Другу књигу Сеоба*, већ управо одломак из *Хиперборејаца*, да би се, када је све стало, оно громогласно обзнанило у облику „*застрашујућег аплауза* којим је испраћен“ (в. Ломпар 2018: 9) Ако је усмена прича у романескном свијету књиге *Код Хиперборејаца* доживјела да постане тишина/роман, онда је роман, бар у том моменту (поново) постао усмена прича, јер чињеница да је писац у старости могао да говори напамет одломке романа, могла би се објаснити тиме што је претходно оно написано у њему дуго причао и преписивао, о чему и сам текст романа свједочи. Од усмених прича се, дакле, у осами изгнаног приповједача, сачинио роман, да би се роман, пред заједницом, (поново) огласио као усмена прича. Међутим, уколико се још више удубимо у смисао екстензије духа, онда је, говорећи *Хиперборејце*, усмена прича постао сам Црњански. Та идеја да се личност претвори у причу имплицитно је присутна у Ломпаровим интерпретацијама

[20] Интересантно је примијетити како је Црњански, у самоћи свог ћутања у изгнанству, ипак нашао начин да, како доликује пјеснику и књижевнику, попут Андрића, али одабравши другачији начин, *иде са својим народом* јер „усамљена субјективност“, како каже Старобински, „остаје жива само кроз спољну заједницу коју носи у себи, коју штити или коју подржава“ (нав. према Раичевић 2005: 21): „Но, није у ратном времену недостајало великих разлика у животима двојице песника. Иво Андрић је – под окупацијом – писао своје велике романе, док Црњански – у ратним годинама – није ништа писао, пошто је сматрао – како је доцније казао – да се не пева у кући мртваца. Била су то два сасвим различита и чак супротстављена одговора на светско-историјске изазове који су вртложили и националну и личну егзистенцију. Ако се за Андрићев одговор с разлогом може рећи да је био *културан*, јер култура умногоме значи *посредовање* тренутка, одговор Црњанског био би природан, јер је почивао на *непосредној* проживљености свеобухватне несреће“ (Ломпар 2018: 271).

свједочанства Јаре Рибникар. Објашњавајући такву снагу зрачења Црњанског на своје слушаоце присуством чисте *пјесничке харизме*, Ломпар ће записати како „су сад само стихови и он могли бити стопљени у једно биће које су мотриле толике очи“ (в. Ломпар 2018: 9), те да „дух, његов даимон, има силу да све одржи на окупу, јер *стражари* над свим – публиком и песником [...] у тишини којом се проноси интензитет струјања између њих“ (в. Ломпар 2018: 9). Та стопљеност са сопственим ријечима и стиховима, то присуство духа које избија из тишине и догађаја, и које све држи на окупу, све то је, у ствари, зрачење изгнаног приповједача кога су, окупљена око њега као заједничке вриједности, застрашујућим аплаузом поздравила дјеца чији су га родитељи изгнали.

Тако је коначан статус усмене приче у роману *Код Хиперборејаца* постао статус самог Црњанског, за којим, ипак, није остала тишина[21].

Извори / Sources:

Црњански, Милош. (1999а). *Есеји и чланци II.* [*Essays and Articles II*]. Београд: Задужбина Милоша Црњанског. (In Serbian.)

Црњански, Милош. (1993). *Код Хиперборејаца.* [*Among the Hyperboreans*]. Београд: Задужбина Милоша Црњанског. (In Serbian.)

Црњански, Милош. (2015а). *Код Хиперборејаца I.* [*Among the Hyperboreans I*]. Београд: Лагуна. (In Serbian.)

Црњански, Милош. (2015б). *Код Хиперборејаца II.* [*Among the Hyperboreans II*]. Београд: Лагуна. (In Serbian.)

Литература / References:

Bahtin, M. Mihail. (1989). *O romanu* [*On the Novel*]. Prev. Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit. (In Serbian.)

[21] У том смислу, ни познати стихови из „Стражилова“ се, у случају писца, (још) нису испунили.

Benjamin, Walter. (1986). Pripovjedač. *Estetički ogledi* [*The Storyteller*. In: *Aesthetic Essays*]. Прев. Truda Stamać i Snješka Knežević. Zagreb: Školska knjiga. 166–187. (In Serbian.)

Vladušić, Slobodan. (2011). *Crnjanski*, *Megalopolis* [*Crnjanski*, *Megalopolis*]. Beograd: Službeni glasnik. (In Serbian.)

Владушић, Слободан. (2017). *Књижевност и коментари* [*Literature and Commentaries*]. Београд: Службени гласник. (In Serbian.)

Гадамер, Ханс Георг (1999). *Европско наслеђе* [*The European Heritage*]. Прев. Божидар Зец. Београд: Плато. (In Serbian.)

Гадамер, Ханс Георг (2012). *Дијалог и дијалектика* [*Dialogue and Dialectic*]. Прев. Богољуб Шијаковић. Београд: Православни богословски факултет. (In Serbian.)

Ženet, Žerar. (1985). *Figure* [*Figures*]. Prev. Mirjana Miočinović. Beograd: „Vuk Karadžić“. (In Serbian.)

Ломпар, Мило. (2018). *Црњански – биографија једног осећања* [*Crnjanski – A Biography of a Feeling*]. Нови Сад: Православна реч. (In Serbian.)

Раичевић, Горана. (2005). *Есеји Милоша Црњанског* [*The Essays of Miloš Crnjanski*]. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. (In Serbian.)

Раичевић, Горана. (2010). *Кротитељи судбине* [*Tamers of Fate*]. Београд: Алтера. (In Serbian.)

Раичевић, Горана. (2021). *Агон и меланхолија* [*Agon and Melancholy*]. Нови Сад: Академска књига. (In Serbian.)

UDK: 821.163.6-31.09

ĐAVOLSKA ZVIJERI, ČUDNO SAZDANA: FOKALIZACIJA I ROD U *IGRI S ĐAVOLOVIM REPOM* VITOMILA ZUPANA

Jakov Milovac
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0007-2591-5062

Ključne riječi: Vitomil Zupan, suvremena slovenska proza, fokalizacija, feministička književna kritika.

Sažetak: Radom se nastoji proučiti pozicija romana *Igra s đavolovim repom* u opusu Vitomila Zupana iz perspektive feminističke književne kritike. Ishodište analize zasniva se na postojanju muškog fokalizatora, a njezin primarni interes usmjeren je prema tumačenju povezanosti temeljnih naratoloških kategorija, poput fokalizacije i karakterizacije, s oblikovanjem mističnih ženskih likova Lide i Milke. U tom se smislu nastoje razjasniti načini karakterizacije ženskih likova i njezina uvjetovanost glavnim muškim likom, ali i ukazati na podudarne postupke u nekim drugim suvremenim slovenskim romanima.

DEVILISH BEAST, STRANGELY MADE: FOCALIZATION AND GENDER IN VITOMIL ZUPAN'S *GAME WITH THE DEVIL'S TAIL*

Jakov Milovac
Faculty of Humanities and Social Sciences
University of Zagreb
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0007-2591-5062

Keywords: Vitomil Zupan, contemporary Slovenian prose, focalization, feminist literary criticism

Summary: This paper attempts to examine the position of the novel *Igra s đavolovim repom* in Vitomil Zupan's oeuvre from the perspective of feminist literary criticism. The starting point of the analysis is based on the persistence of the male focalizer, while the primary interest of the paper is directed towards studying the connections between fundamental

narratological phenomena, such as focalization and characterization, and the formation of mystical female characters Lida and Milka. An attempt is made to clarify the ways in which female characters are characterized and their conditionality by the main male character, whose identity connects this novel with other contemporary Slovenian prose works.

„Primarni je cilj feminističke kritike uvijek bio politički: ona teži razotkriti, a ne ovjekovječiti patrijarhalne prakse“ (Moi 2007:9), tvrdi Toril Moi u *Seksualno/tekstualnoj politici* dok nastoji objasniti ciljeve i prakse feminističkih pristupa književnosti. Ne krije Moi, dakle, političnost feminističke kritike, što nije slučaj kod isto tako političkih, iako tek povremeno tako predstavljenih, uvriježenih nacionalno-filoloških pokušaja stvaranja strukturirane te nerijetko faktografski upriličene cjeline kojom se nastoji oblikovati, ali i potvrditi postojanost pojedine nacionalne književnosti. Ti su se pokušaji, koji se s jedne strane priklanjaju pozitivizmu, a s druge katkada pretjeranoj idealizaciji pisaca, opusa ili konkretnih književnih djela, neprimjetno uvukli u mnoštvo „malih“ filologija koje se bave vlastitom, odnosno matičnom književnošću. Konkretno se ostvarenje takvih nastojanja daje eksplicite pronaći u tekstu Janka Kosa *Zločin i kazna Vitomila Zupana* (Kos 1993: 7-21), koji na sugestivan način, već i samim naslovom, najavljuje metodološko usmjerenje zbornika *Interpretacije* unutar kojeg se Zupanov opus nastoji sagledati iz različitih književnih i kritičkih kutova te se uvjerljivo uspijeva potvrditi Vitomilova pozicija u slovenskom književnom kanonu, na trenutke čak i izravno povezujući literarna dostignuća s biografijom autora. Studije u ovome zborniku uistinu pružaju širi raspon kritičkih pristupa i bave se gotovo svim Zupanovim djelima, ponajviše *Menuetom za gitaru* i *Klementom*, ali nehotice izostavljaju upravo *Igru s đavolovim repom*. Time se, među ostalim, daje naslutiti ispravnost teze Alenke Koron koja ističe da je primjetna „(…) pretežno afirmativna kritika posljednja dva desetljeća (…) usmjerena na neutralizaciju neugodnih 'metaliterarnih' predrasuda koje bi se mogle 'prilijepiti' za Zupanovo književno djelo (…)“ (Koron 1993: 22). Upravo je *Igra s đavolovim repom*, rekli bismo, trinaesti praščić akademskih pristupa Zupanovu opusu, roman koji, barem iz perspektive feminističke kritike, već na sadržajnoj razini nudi čitav niz neželjenih predodžbi koje bi se vrlo lako mogle povezati s njegovim stvaralaštvom.

Prilikom pristupa *Igri*, gotovo se logičnom i posljedičnom čini težnja za razotkrivanjem patrijarhalnih praksi u djelima autora koji je, kako tvrdi Cesar: „(…) u suvremenoj slovenskoj književnosti sigurno jedan od najplodnijih i najprovokativnijih pisaca“ (Cesar 1990: 69). Ponajprije je provokativnost, koja se napose iščitava iz sadržaja, početna pozicija koja poziva na feminističku reviziju opusa koji je iz ove perspektive bivao gotovo pa i potpuno zanemaren. Budući da je posrijedi autor, neće se, dakako, ovdje pokušati iščitati čitav Zupanov opus kroz jednu kategoriju, s obzirom na to da se radi o autoru čija su djela „(…) anticipirala ono što će se pojaviti u kasnijoj modernističkoj prozi“ (ibid.: 70). Štoviše, namjera je kroz međuovisnost pripovjednih postupaka i konstruiranja ženskih, odnosno muških likova, proučiti utjecaj i prožetost s ponešto recentnijim suvremenim slovenskim romanima koji, vjerojatno zahvaljujući Zupanu i davno utabanim narativnim puteljcima, konstruiraju identične ženske likove – junakinje koje služe kao platna čijim se ispisivanjem potvrđuju detaljno razrađeni romaneskni svjetovi *macho* muških likova koji suvereno haraju poljima suvremenog slovenskog romana, kako na sadržajnoj, tako i na diskurzivnoj razini. Cesar tijekom sagledavanja Zupanova opusa također tvrdi da je njegovo stvaralaštvo „(…) moglo učiniti značajan strukturalni i tematski pomak i dati nove kvalitete koje bi očito utjecale na razvoj slovenske proze“ (ibid.), što je također važno uzeti u obzir prilikom feminističkog iščitavanja jer je dobro imati na umu da je potreban oprez pri primjenjivanju današnjih znanja na djela nastala u prošlosti, ili, kako tvrdi Pisarev: „Čega ima, i na tome hvala, a čega nema – ne zamjerite. Nema pa nema – i gotovo!“ (Pisarev 1966: 70). Nedvojben je strukturalni i tematski pomak koji Zupanova proza donosi, ali je pozicija žene problematično izveden tematski i diskurzivni iskorak čija sporna pozicija može izazivati prijepore pri ustanovljivanju njegova proznog utjecaja. Stoga, nastojat će se promotriti pozicija žene konkretnom narativnom svijetu *Igre s đavolovim repom* te prvenstveno ukazati na kontinuiranu komplementarnu ulogu u koju se ženski likovi ustrajno ukalupljuju sve do ponešto suvremenijih i recentnijih proznih ostvarenja.

Olakotna je okolnost što je *Igra s đavolovim repom* objavljena 1978. godine (Cesar 1990: 76), iako ju je Zupan napisao mnogo ranije, pa sama činjenica da dominantnom periodizacijom pripada razdoblju

suvremene slovenske književnosti osigurava određeni kredibilitet za ponešto kritički zaoštreniji pristup. Naravno, nastojat će se ne upasti u simplificirane kategorizacije, dijelom zato i što radnja samoga romana takve domene izvrće i radikalizira, ali dijelom i jer će pažnja biti usmjerena na konstantnu manipulaciju diskurzivnog i sadržajnog.

Karakterizacija determinirana muškom fokalizacijom

Interes je ovoga rada usmjeren prema analizi ženskih likova i zato se čini važnim definirati odakle dolaze informacije koje će se kasnije koristiti pri analizi. Naime, Genette nastoji izbjeći termine koji su odviše vezani za vizualne metafore i predlaže pojam *fokalizacije* kojim zamjenjuje pojmove poput *gledanja*, *polja* i *gledišta* (Genette 1992: 97), pa će se upravo ona pokazati ključnom i u pokušaju razlikovanja konstrukta muškosti i ženskosti. Kao dominantu u *Igri s đavolovim repom* prepoznajemo unutrašnju fokalizaciju, odnosno fiksnu kojoj je, prema Genettu, svojstveno da se nikada ne napušta jedno gledište (ibid.: 99). Ovdje se, dakako, misli na gledište Jakoba Benedika, poznatijeg kao Džekija, junaka ovoga romana koji svojim iskazima i opisima uvjerljivo zauzima glavninu priče, iako se ponekad osjeća, kako sâm poprilično paradoksalno priznaje, kao: „(…) bespravni muškarac, nemaran gospodar (…)“ (Zupan 1981: 83). Potrebno je, naravno, razlikovati lik od pripovjedača, ali i naglasiti da unutar ovakve fokalizacije „(…) pripovjedač kaže samo ono što određeni lik zna“ (Grdešić 2015: 129). Dakle, gotovo sva saznanja i navodi koji će se koristiti prilikom razmatranja ženskih likova dolaze iz omeđena znanja Jakoba Benedika. Iako se radi o književnoteorijskoj kategoriji koja postoji isključivo u tekstu, pa samim time nužno i ne nosi rodnu kategoriju, to je znanje, ipak, rodno obojeno i uvjerljivo prožeto muškom perspektivom. Upravo je muško gledište, koje posljedično omogućava razvoj sličnih *macho* likova, prva zajednička nit Zupanovih romana sa suvremenošću – neimenovani glavni lik iz *Putovanja na kraju proljeća* dijeli ključne značajke s Jakobom iz *Igre*, ali i Valterom iz Skubiceva *Popkorna* ili Markom iz Vojnovićeve *Jugoslavije, moje domovine*. Grubi rječnici sazdani od psovki i vulgarizama, privatni svemiri muških junaka stvoreni udruženim naporima s drugim muškarcima, ponekad generacijskima, očevima, a ponekad s vršnjacima sličnih ideologija,

naglašena intelektualizacija omogućena dominacijom monologa te eksplicitna kritika ženskog djelovanja samo su neke od zajedničkih preokupacija ovih srodnih junaka. Valterovo neprekidno kritiziranje i razmatranje okoline zahvaćene u ekonomskoj i kulturnoj tranziciji, Markovo nastojanje da rasloji, ali istovremeno i uhvati sudbine raspršenih generacija čitavog postjugoslavenskog prostora, ili pak dvostruko percipiranje svijeta drastično naglašeno kroz adolescenta Tajsija, samo su neki od primjera koji smještaju suvremenog proznog junaka pod zajednički nazivnik *promatrača* opsjednutog vlastitom perspektivom koja, posljedično, ženski lik odguruje u poziciju sekundarnog. Likovi su to koji uvjerljivo razrađuju rodnoesencijalističke svjetove u kojima zatim dominiraju i pritom uporno naglašavaju polje gledanja te granice vlastitoga znanja koje postaje uvjet razvoju priče, a time i ključna pretpostavka oblikovanja tematskih i diskurzivnih opozicija, odnosno žena. Eksplicitna opsesija ženama ovakvih muških likova, nerijetko opscena, fiksacijom na ženske svjetove, barem na tematskoj razini, zapravo stvara svojstven paradoks kojim negira mogućnost konstrukcije ženskog sebstva koja dolazi u tekst od ženskog lika. Neprekidno nastojanje da se objasni ono *žensko*, raščlanjeno do razine rutinskih radnji u koje se upisuju simbolička značenja, kako će se kasnije pokazati, na prvi pogled zadovoljava bazične kriterije kvantitativne prisutnosti ženskog te se njihovo postojanje uistinu ne ignorira, ali se vješto manipulira sa svrhom detaljnijeg oblikovanja muškog identiteta, osobito onog esencijalističkimaskulino shvaćenog. Opsesiju Zupanovih likova samima sobom izdvaja i Košir pojašnjavajući 'Jastvo' koje dominira njegovim romanima pitanjem „Tko sam ja?“ (Košir 1993: 55), koje uočava kao formativno za njegov opus. Upravo je odgovorom na ovo pitanje Zupan ostavio sudbonosni trag na slovensku literarnu scenu (ibid.), ali se dio odgovora koji se bavi ženama nije pravovremeno dočekao u feminističkoj književnoj kritici, već se u narednim desetljećima bezbolno prenio u djela nekih Zupanovih romanesknih nasljednika.

Nakon raslojavanja Genettova pojma fokalizacije, Grdešić prenosi Gennetovo upozorenje: „Nijedna formula fokalizacije ne odnosi se, dakle, uvijek na čitavo djelo, već na određeni pripovjedni segment, koji može biti veoma kratak“ (Grdešić 2015: 131). Ova

opaska korisna je kao naglasak na to što se zapravo iščitava i što zasigurno valja imati na umu prilikom karakterizacije govorom koja upečatljivo oblikuje likove ovoga romana. Još primjetniji je čin dokidanja govora, gesta kojom Jakob Benedik utvrđuje svoju ulogu primarnog govornika čime ostavlja vlastiti biljeg na karakterizaciji svih ostalih lica. Osim preuzimanjem fokalizacije, Jakob dominira i unutarnjim monolozima koji slijede nakon svake prikazane radnje koja uključuje veći broj likova:

> „Razumljivo mi je ako žene mrze iz ljubomore. Razumljivi su mi trenutačni ispadi, živci, bezumnost u ljutnji. Razumijem odazive na napad. Nevjeru. Pokušaje oslobađanja. Razumijem neispunjen spolni život. Ali što je kod Lide u dubini? Žena namješta mužu klopku, za mamac stavlja u nju mlado tijelo djevojčice, muž pada u klopku, žena ga odaje, dobro znajući da će ga uništiti“ (Zupan 1981: 142).

Primjer je ovo pojave koju Gajo Peleš naziva *unutarnjim monologom* u kojem se govor nalazi između kazivanja i prikazivanja, isprepleten između pripovjedačeva glasa i glasa lika (Peleš 1999: 111). I nadalje: „Onaj koji govori, na taj način prenosi tuđi govor u svoj, ali se gube jasna razgraničenja dvaju govora kakva imamo u upravnom govoru (…)“ (ibid.). Nerijetke su situacije u romanu koje naglašavanjem govorenja podsjećaju da se uvijek na umu mora imati iz čije se perspektive govori, primjerice: „Lida i ja smo pospremili stvari i još malo ostali sjedeći na terasi. Kakav je bio Karl s malom? Zaljubio se. Aha, naše je sorte. Koje sorte? Ništa, ništa, nikakve.“ (Zupan 1981: 214). Granica *tko* govori *što* te tko komentira ono što biva izgovoreno opetovano se dovodi u pitanje te problematizira proces karakterizacije kroz naglašavanje njezine posredovanosti. Međutim, upravo se napetost posredovanja smije smatrati pojavom koja će karakterizaciju učiniti kompleksnijom, ali i zahvalnijom za raslojavanje.

Lida, vražja žena koja ne nosi grudnjak

Strukturalistička naratologija u nastojanju da obeshrabri pristup koji nalaže tretiranje likova kao osoba sličnih pravim ljudima umjesto

pojma lik, nudi naziv akter (Grdešić 2015: 63), što analizu lika preusmjerava u kontekst teksta, ovom slučaju romana *Igra s đavolovim repom*, a ne u kontekst zbilje, odnosno realiteta. U tom smislu, važno je promotriti načine na koje naracija gradi ženske identitete dviju centralnih junakinja, a tek onda njihova povezanost s ponešto opširnijim kontekstom konstruiranja roda. Grdešić nadalje naglašava da su likovi realističkih i modernih romana uglavnom vršitelji radnje (ibid.), što se strukturalističkoj teoriji dopada, ali također izdvaja određena psihička svojstva zbog kojih likovi zaslužuju nereduktivnu teoriju koja će primjereno objasniti njihovo funkcioniranje u pripovjednom tekstu, ali i mreži pripovjednih tekstova (ibid.). Psihološki aspekt Lide, jedne od vršiteljica radnje romana, detaljno je prikazan te neumorno naglašavan, što ga čini jednim od osnovnih komponentni karakterizacije. No, prije prelaska na analizu njezine psihološke karakterizacije, valjalo bi se prvenstveno posvetiti neizravnom prezentacijom, odnosno karakterizacijom lika koja se uviđa iz njegovih radnji, načina na koji govori, kako izgleda i čime je okružen (Rimmon-Kenan 2002: 61). Radnje se dijele na nerutinske (iznimne i rjeđe) te rutinske koje služe upotpunjavanju sliku o stalnom karakteru i načinu ponašanja određenog lika (ibid.). *Igra* svoju građu pretežno sastavlja pomoću rutinskih radnji koje svoje mjesto pronalaze u trajnoj svakodnevici putem koje Jakob, odnosno pripovjedač, dovodi Lidino ponašanje pod povećalo te ustanovljuje osnovne odlike njezina karaktera:

> „Lida je usred noći ustala i hoda po kući, ne odviše tiho, naime, ona smije sve, ide u kupaonicu (znam: promatra se u zrcalo, to je veoma važan dio njenih dnevnih i noćnih poslova), potom u kuhinju. Jest će. Ide u zahod, glasno se popiša, obriše papirom, čvrsto zatvori vrata, ide u kupaonicu, pere onaj važan pjevački organ (…)“ (Zupan 1981: 29).

Opisivanje njezinih radnji gotovo je uvijek upriličeno stilom dociranja, ali se upravo iz takvih, sitnih i naizgled manje bitnih radnji, gradi dojam o Lidi kao neometenoj i neopterećenoj stanovnici njihova stana koja ne obraća pretjeranu pažnju na Jakobova unutrašnja previranja. Takav model odnosa određen je i potpomognut unutrašnjom fokalizacijom koja omogućava izravan uvid u Jakobova

razmišljanja koja ga posljedično smještaju u poziciju žrtve, dok se Lida, s distance, predstavlja kao ludička ugroza njegova mira. Temelj Lidina bivanja uvjetovan je *muškom* fokalizacijom te se glavnina njezina djelovanja doima kao uvertira koja uvodi sadržaj do srži, odnosno istančanog misaonog mehanizma Jakoba Benedika, primarnog interesa narativnih postupaka ovoga teksta:

> „Sjedi tako da mi pokazuje bedra, sigurnosni pojas neće da stavi na sebe, vozimo se sve brže i šutimo. Sve više mi je žao što sam ju poveo sa sobom. Pogotovo kad mi tu i tamo dobaci kakvu primjedbu, ona koja sve zna bolje od bilo koga drugog. 'No, ipak bi mogao malo bolje potjerati! Hvala za dopuštenje“ (ibid.: 46).

Rutinskim se radnjama Lida prikazuje kao lik koji ne prestaje govoriti, kao žustra protivnica čija je svaka radnja usmjerena ka provokaciji Jakoba, ali se, osim Lide koja djeluje iz otpora ili diverzije, pronalazi i seksualna, zanosna i zavodljiva Lida koja sasvim nesvjesno obavljajući svakodnevne radnje izaziva Jakoba: „Kako je skakutala za moljcem po sobi! Ipak me dobro poznaje. Onaj prokleti crni čipkasti kombine, proziran, na golom tijelu“ (ibid.: 32). Primjetno je da se Lida konstruira kao iznimno seksualizirana, što ovdje nije anomalija, već pravilo – svaki ženski lik u romanu podvrgnut je ekstremnoj seksualizaciji. To eksplicitno naglašava i Jakob, jasno obznanjujući centralnu zajedničku nit svih ženskih likova: „Lida; to je čista spolnost, ništa drugo“ (ibid.: 116). Definiranje ženstvenosti kroz kategoriju seksualnosti utemeljene u mističnoj spolnosti koja iritira i ometa muškarca tijekom romana ostvaruje se kao osnovno načelo po kojoj čitava priča djeluje. Takvo uređenje rodnih odnosa s popriličnom uvjerljivošću omogućuje shvaćanje *Igre* kao literarnog produžetka ideoloških stavova feminističke disidentice Camille Paglie, autorice koja u tekstu *Seks i nasilje ili priroda i umjetnost* gotovo manifestno ističe:

> „Tijelo žene tajnovito je i sveto mjesto. To je *temenos* ili ritualno svetište, grčka riječ koju rabim u raspravama o umjetnosti. U obilježenom dijelu ženskog tijela priroda vlada u svom najtamnijem i

najmehaničkijem obliku. Svaka je žena svećenica koja čuva *temenos* demonskih tajni“ (Paglia 2001: 20).

Identičnost oblikovanja ženstvenosti između Paglie i Zupana nevjerojatno je uvjerljiva i takav ideološki okvir doista pronalazi svoj literarni parnjak – teze koje Paglia nastoji ustanoviti na filozofskoj i ideološkoj razini zaista pronalaze literarno utočište u Zupanovu romanu kroz lik kobne Lide. Esencija ženskog nastoji se ukalupiti u mitološko shvaćanje ženske spolnosti kao sile koju muškarac uzaludno pokušava osvojiti. Rijetki su trenutci u kojima se Lida konstruira izvan biološki uvjetovane i nagonski seksualne determinante, a jedan od njih ostvaruje se figurom bezosjećajne obožavateljice krimića. Kulturalna je to odlika koja nosi određenu težinu zbog pozicije čitateljice koja, nastojanjem muškog fokalizatora da bude predstavljena kao subverzivna, ipak čita krimić, žanr koji, za razliku od ljubavnog romana ili bilo kojeg drugog, nosi „(…) klasnu, dobnu, rasnu i rodnu kodiranost.“ (Duda 2002: 24) i ipak ne predstavlja vrhunac rodne kodiranosti. Pripovjedačev je ovo propust koji Lidu ne postavlja u poziciju naivne čitateljice, već nastoji upotpuniti predstavu o opasnoj ženi koja svoju nasilnu prirodu uspijeva i društveno potkrijepiti kulturalnom kodiranošću čitateljice određenoga žanra.

S druge strane, nerutinske radnje igraju „(…) odlučujuću ulogu u pripovjednom tekstu, (…) ukazuju na dinamičan aspekt lika (…)“ (Grdešić 2015: 71), ali je definiranje takvih radnji u ovom romanu potencijalno otežano zbog mnoštva nasilnih scena koje se isprva mogu učiniti nesvakidašnjima, ali se do kraja romana situiraju kao konstante i normalizirane u bračnom odnosu Lide i Jakoba. Međutim, uspijevaju se iskristalizirati određene situacije kao nerutinske, poput one u kojoj Lida prijeti tužbom te govori o mučenju koje je prolazila:

> „Prevarila sam se, udala sam se za tebe, dijete sam dobila, dosta sam dugo trpjela; podnosila tvoje mučenje; ugnjetavanje; tvoju samovolju; tvoje nasilje; i tvoju plitku pamet; tvoje hvalisanje; nesnosno šepurenje; tvoje samozadovoljstvo, bahatost, njegovanje ljubavi prema sebi, bezobzirnost, sporo mudrovanje“ (Zupan 1981: 146).

Lidin se lik nerutinskim situacijama pozicionira u opreku s Jakobom, što je ostvareno jezičnim i sadržajnim tipom sukoba u kojem njezini iskazi služe sve snažnijem naglašavanju percepcije Lide kao nesnosne nasilnice koja, u začaranom krugu nasilja, nekontrolirano govori i ugnjetava sve oko sebe. Prema Bahtinu, govor lika od izrazite je važnosti te su čovjek koji govori i njegova riječ glavni predmet jezičnog i umjetničkog prikazivanja u romanu (Bahtin 1989: 94). Iako nerijetko uskraćen, od Lidina se govora izdvajaju samo ratoborni iskazi koji opet služe kao sredstvo snažnijeg utvrđivanja Jakobove pozicije neshvaćenog intelektualca. Ponešto suvremeniji simulakrum osamljenog intelektualca koji je pod konstantom ugrozom žene s lakoćom se pronalazi, opet, kod Skubica, u liku Anite, Valterove kolegice s posla iz *Popkorna*. Istovjetnost je očita, a dijakronijski razvitak vjerodostojno prikazan – Anita utjelovljuje javnu verziju Lide, lik je koji aktivno ugrožava muško djelovanje u poslovnom ambijentu unutar postkapitalističkog konteksta, dok Lida djeluje protiv muškarca u privatnosti obiteljskoga doma.

Pri konstrukciji ženskog identiteta presudan je rodni misticizam kojem se pribjegava prilikom Jakobove evaluacije ženskih likova, osobito Lide. Naime, Moi tvrdi da je mistički diskurz jedino mjesto u zapadnoj povijesti gdje žena govori i djeluje na javan način (Moi 2007: 190). Uprizoruje se, dakle, precizno sjedinjenje ženskog lika opsjednutog govorenjem s mističnim poimanjem roda upravo u Lidi, mističnoj ženi koja, svjesno ili ne, manipulira Jakobom svojom spolnošću. Njezina se mentalna stanja također prikazuju kao mitološka i neobjašnjiva, uvjerljivo otuđena od moralizatorske i intelektualne dimenzije koju Jakob stalno nastoji uhvatiti:

> „Gledam joj ono dlakavo ispod stražnjice – i u sebi osjećam borbu dvaju tako različitih čuvstava (…) Milina i divljina; to, eto, ne ide zajedno? Ali kod Lide nekako ide, ona je sastavljena od suprotnosti; sve dok me nije zamrzila čudni su mi bili kovitlaci njenih krajnosti u osamljenosti“ (Zupan 1981: 226).

Mistifikacija i opetovano upućivanje na divljinu iz koje izvire Lidin rod, ali i karakter, očituju se u neprekidnom prebacivanju odgovornosti na rod, biologiju i seks, koje služi poput opravdanja za

nerazumijevanje njezina ponašanja: „Moram je gledati onakvom kakva je danas, sada i ovdje. Moguć je i prerani klimakterij, rekao je doktor. Ni to odviše ne ohrabruje“ (ibid.: 232). Lida svojom divljom ženskošću utjelovljuje ugrozu Jakobove muškosti, što se na trenutke očituje i eksplicitno: „'Ja sam, na primjer, prdonjuhač, a ti jajcostiskačka sladostrasnica.' 'Tebi bih ih doista mogla iščupati.' 'Vidiš'“ (ibid.: 170). Suprotstavljenost se dijametralnih razlika muškog i ženskog konstruira upravo na temelju bioloških odrednica koje, kako se i predstavlja u tekstu, čine značajnu razliku te onemogućavaju razumijevanje i priznavanje drugog. Jakob se, dakle, konstruira kao lik opterećen intelektualnim, dok se njegova opozicija, Lida, svojom divljačkom dvostrukošću oblikuje kao ona koja nastoji ugroziti narativnu i sadržajnu stabilnost ovog pripovjednog univerzuma. Stabilnost bi, barem za Jakoba, označavala ostvarenje neometanosti filozofskih monologa o društvu i životu koje očajnički nastoji producirati, on se silovito bori da ovlada tekstom, ali se građa teksta realizira unutar mističnog konstrukta ženskosti koji pripada Lidi. Stabilnost kojoj Jakob naizgled teži postaje neostvariva bez voditeljice opozicije i drugosti, Lide, koja neprimjetno diktira pričom zasnovanom na opozicijskim odnosima muškarca i žene. Pojava ženskog posjedovanja građe teksta radikalizira se ponekad i na etimološkoj razini, poput lika Sekse iz Skubiceva *Popkorna* koja je samim svojim imenom predodređena kao lik determiniran seksualnošću (i to divljom i neukrotivom seksualnošću, dakako, pod sumnjom prostitucije), ali roman, kao što je slučaj i kod Zupana, muškarcu dodjeljuje želju za stabilnosti koja je paradoksalno neostvariva te istovremeno uvjetovana mističnim ženama.

Milka, Mala kojoj je uskraćen govor

Sljedeći, a ujedno i posljednji, lik na kojem bi se valjalo zaustaviti s ciljem uspostave veze između ženskih likova je Milka, djevojka „(…) koja je još napola školsko dijete (…)“ (ibid.: 98). Milka se pojavljuje kao doktorova partnerica tijekom odmora u vikendici te se prvenstveno skreće pozornost na njezin fizički izgled, što se može „(…) interpretirati na temelju njihova značenja u okviru vladajućeg kulturnog koda“ (Grdešić 2015: 78). Izrazita seksualizacija ženskog

postojanja dominantan je okvir i kod unutar kojeg se priča razvija te taj okvir, od njezina prvog pojavljivanja, ne zaobilazi ni Milku:

> „Meni je doslovce stao dah kada sam je ugledao, zaista. Same vijuge, sama napetost, zgusnuta mladost i elastičnost, pa i lišce bijaše neopisivo privlačno uz dvije debele plave pletenice, velike radoznale oči, sočne usnice, možda malo previše nalik na trešnjice“ (Zupan 1981: 63).

Pozicioniranje lika Milke u radnju samo dodatno pokazuje mušku posredovanost kojoj je izložen svaki ženski lik u romanu, prije ikakva opisa njezine pojave nužno je referiranje na sebe, odnosno Jakobovo stanje uvjetovano ženama. Važna je pritom činjenica da je Milki dokinuta mogućnost govorenja i iskazivanja – njezina iskustva grabežljivo kradu drugi likovi te ih prepričavaju. U ranije spomenutoj situaciji s doktorom u vikendici jasno se očituje vladajući stav naspram Milke: „Lida bijaše time oduševljena, ja bijah za to, svi bijasmo za to, malu nitko nije pitao što misli“ (ibid.: 69). Kako roman napreduje, tako i Milka postepeno osvaja svoj glas te njezini iskazi postaju sve primjetniji:

> „'Ne znam što je sve bilo potom, jer mi se počelo vrtjeti u glavi…govorile nismo gotovo više ništa…a meni je uskoro došlo.' (…) 'Svime, ja sam bila čisto pijana. Tamo me je golicao doktor, potom vi…a potom i ona. I ja sam njoj učinila…(…)'“ (ibid.:90).

Grdešić tvrdi da je jezik lika ujedno i društveni jezik koji raslojava jezik romana i unosi u njega govornu raznolikost, ali ujedno i oblikuje lik, njegovu klasu i društveni položaj (Grdešić 2015: 73), što se direktno smije primijeniti na Milku koja svojim govorom, ali i njegovim izostankom, dodatno potvrđuje svoju sekundarnu ulogu naspram drugih likova. Takvo se oblikovanje uočava u isticanju Milkinih rutinskih radnji koje podsjećaju na Lidine, ali se kulturnom hijerarhijom podčinjavaju i dovode na infantilnu razinu:

> „Oko deset sati tiho je pokupila svoje stvari i izmigoljila se bez riječi. Hodala je po gradu, sjedila u parku (…) Oko podneva uputila se prema našoj kući,

> išla je polako, ali je ipak došla prerano“ (Zupan 1981: 123).

Iako je Milka lik čiji se govor opetovano pokušava ušutkati, upravo je njezino pismo, odnosno njezin pisani iskaz o nasilju, motiv kojim se Jakob i Lida dobacuju, što postaje formativnim trenutkom koji legitimizira Milkinu ulogu u radnji romana. Manipulacija njezinim iskazom pozicionira Milku na razmeđe glavnih pokretača radnje te nije slučajna činjenica da Milka živi kod njih upravo u razdoblju izostanka njihova sina, i to u njegovoj sobi. Milki je dodijeljena uloga djeteta, njome se manipulira fizički, psihički te kroz nasilje i seksualno – ona utjelovljuje dijete prema kojem se ne osjeća emotivna odgovornost postajući tako iznimno korisnom za manifestaciju nasilja:

> „Pospremila je, izglancala parket, obrisala prašinu, cijelo je vrijeme radila. U tome je stvar? Bacio sam se na kauč i raširio novine. Sada, eto, imamo kućnu pomoćnicu? 'Milka! Kavu!' viknuh za pokus. 'Odmah, gospodine!' odazove se ona. Izvrsno. Stroj radi kao podmazan (ibid.: 82).

Važna je, također, i okolina pod koju se ubraja fizičko i ljudsko okruženje lika (Rimmon-Kenan 2002: 66), pri karakterizaciji Milke. Prikaz Milkina slabašnoga karaktera upotpunjuje se saznanjima o njezinoj obitelji i prošlosti: „I opet isto. Kod kuće me vuče tko stigne, otac, mama, brat. Već sam rekla da ću skočiti u vodu ili se baciti pod vlak. Vi ne znate kako sam nesretna“ (Zupan 1981: 79). Jasno se definira Milkina nekadašnja okolina, kako je odrastala i odgoj koji ju je oblikovao, ali mnogo otkriva i činjenica da je ona u sadašnjem trenutku zbivanja romana lik koji se nalazi na razmeđu bez stalne okoline. Pobjegla je od nasilja iz kuće, zatekla se u rukama doktora koji ju je silio na sadističke činove, zatim je pojurila do obitelji Benedik s nadom da će tamo pronaći mir i spas, ali se onda prvom prilikom odselila kod tete, zatim Klare, te naposljetku završila s Karlom. Milka predstavlja sivu zonu onkraj zbivanja kojom uvjerljivo upotpunjuje sukob Jakoba i Lide unutar kojeg se dostižu svi narativni dosezi romana. Isprva je predstavljala pomoćnicu koja tiho trpi te nad kojom nasilje ne nosi posljedice, ali vrlo brzo postaje pojavom kojom si sudružnici međusobno prijete što dovodi do toga da se Milka

percipira kao kolateralna žrtva nasilnog bračnog odnosa. Zanimljivost je ta da se Milki omogućuje prostor za samostalno djelovanje i poimanje, unatoč uhodanoj praksi o kojoj govori Shulamith Firestone: „Žene i djeca uvijek su spomenuta u istom dahu (…) Ja tvrdim, međutim, da je priroda te veze ništa više od dijeljene opresije“ (Firestone 1972: 72). Lik Milke, dakle, istovremeno legitimizira dvije osnovne tematske opsesije romana – njezina samostalnost drastično naglašava konstrukt mistične ženstvenosti dok povezanost s Lidom dodatno utvrđuje nasilje.

Odnos Milke i Lide ne odmiče dojmu određenog tipa zrcaljenja, odnosno dvojništva koje se realizira na razini roda, ali i relacije žene/djeteta. Naime, česte su usporedbe Lide i Milke koje Jakob iznosi, ali je značajna situacija u kojoj se obznanjuje što je doktor zatražio od Milke:

> „(…) a on me primoravao da ga ritam u stražnjicu i prigovaram mu, što mu sve nisam morala reći… (…) zatvorenih očiju grcao je neprekidno ime vaše žene…Lida moja, Lidočka slatka…(…)“ (ibid.: 88).

Oba glavna ženska lika predstavljaju se kao vrelo seksualnosti, utemeljeno u mistifikaciji o kojoj je ranije bilo riječi. Ovako se kreira uloga Milke kao Lidine mlađe dvojnice, odnosno one koju Jakob i doktor žele imati umjesto Lide, ili u slučaju njezine odsutnosti. Opetovano naglašenim dvojništvom koje se ostvaruje na više razina, od kojih je najprimjetnija rodna, uvjerljivo se podriva potreba za feminističkom revizijom romana koji svoje temelje postavlja na oprekama muškog i ženskog, slučajno ili namjerno utvrđujući ono *žensko* kao problematično iz dvostruke perspektive. Uvriježeni pristupi, poput većine iz *Interpretacija*, ne pokazuju se najzahvalnijima za proučavanja koja se bave pojedinačnom kritičkom kategorijom, iako im se ne smije oduzeti uloga u ustavljivanju dijakronijskog znanja o pojedinoj književnosti. Važno je, ipak, otvarati perspektive koje se odmiču od ponešto tradicionalnijih pristupa te djelovati ka obogaćivanju polja promatranja opusa autora koji odavno uživaju povlaštene položaje kanoniziranih književnih velikana.

Zaključak

Nastojanje ovakvog pristupa nije pokušati umanjiti pomak koji Zupan nedvojbeno donosi, ali se s potpunim pravom može problematizirati što se u tristotinjak stranica romana ne pronalazi niti jedan emancipirani ženski lik (osim Klare koja nema značajnijeg utjecaja na roman) te činjenica da je fokus na seksualiziranim i mitološki oblikovanim ženama čije je djelovanje svedeno isključivo na provokaciju muškaraca. Kroz proučavanje konkretnih ženskih likova i naratoloških i sadržajnih relacija koje ih pozicioniraju i oblikuju u priči, pokušalo se produbiti razumijevanje načina na koje se, preko pripovjedača i fokalizacije, kreiraju konstrukti mistične ženskosti u vremenu nastajanja suvremenog slovenskog romana. Problematici se, dakle, nastojalo pristupiti od samog kronološkog početka te je upravo Zupanovo djelo svojom naratološkom zamršenošću s jedne strane te rodnoesencijalističkim svjetovima s druge, plodno tlo za detaljnije utvrđivanje feminističke književne kritike unutar suvremenog slovenskog književnog stvaralaštva. Zahvalna je posljedica feminističkog iščitavanja, također, činjenica da se otvara perspektiva o reviziji muškog fokalizatora koji utjelovljuje perspektivu junaka, pozicija o kojoj i sâm Jakob Džeki Benedik eksplicite govori: „(…) ni jedna od tih žena nije prava, zato što ja nisam pravi“ (Zupan 1981: 130).

Literatura

Bahtin, Mihail. (1989). *O romanu* [*On the Novel*]. Prev. Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit. (In Serbian.)

Cesar, Ivan. (1990). *Od riječi do znaka* [*From Word to Sign*]. Zagreb: Globus. (In Croatian.)

Duda, Dean. (2002). *Kulturalni studij. Ishodišta i problemi* [*Cultural Studies: Origins and Problems*]. Zagreb: AGM. (In Croatian.)

Firestone, Shulamith. (1972). *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: A Bantam Book / William Morrow and Company, Inc.

Genette, Gérard. (1992). Tipovi fokalizacije i njihova postojanost [Types of Focalization and Their Consistency]. Prev. Dubravka Celebrini. U: Biti, Vladimir (ur.). *Suvremena teorija pripovijedanja* [*Contemporary Theory of Narration*]. Zagreb: Globus. 96–115. (In Croatian.)

Grdešić, Maša. (2013). *Cosmopolitika* [*Cosmopolitics*]. Zagreb: Disput. (In Croatian.)

Grdešić, Maša. (2015). *Uvod u naratologiju* [*An Introduction to Narratology*]. Zagreb: Leykam international. (In Croatian.)

Koron, Alenka. (1993). Nemirno iskanje moderne proze: Zupanovo pripovedništvo do *Menueta za kitaro* [The Restless Search for Modern Prose: Zupan's Fiction up to *Minuet for Guitar*]. U: Berger, Aleš (ur.). *Interpretacije: Vitomil Zupan* [*Interpretations: Vitomil Zupan*]. Ljubljana: Nova revija. 21–44. (In Slovenian.)

Kos, Janko. (1993). Zločin in kazen Vitomila Zupana [Vitomil Zupan's Crime and Punishment]. U: Berger, Aleš (ur.). *Interpretacije: Vitomil Zupan* [*Interpretations: Vitomil Zupan*]. Ljubljana: Nova revija. 7–21. (In Slovenian.)

Košir, Manca. (1993). Ženska, pokaži, kdo sem [Woman, Show Who I Am]. U: Berger, Aleš (ur.). *Interpretacije: Vitomil Zupan* [*Interpretations: Vitomil Zupan*]. Ljubljana: Nova revija. 54–60. (In Slovenian.)

Moi, Toril. (2007). *Seksualno/tekstualna politika* [*Sexual/Textual Politics*]. Prev. Maša Grdešić. Zagreb: Biblioteka Sintagma. (In Croatian.)

Paglia, Camille. (2001). *Seksualna lica* [*Sexual Personae*]. Prev. Vivijana Radman i Dragana Vulić Budanko. Zagreb: Ženska infoteka. (In Croatian.)

Peleš, Gajo. (1999). *Tumačenje romana* [*Interpreting the Novel*]. Zagreb: ArTresor. (In Croatian.)

Pisarev, Dmitrij. (1966). Realisti [The Realists]. Prev. Milosav Babović. U: Flaker, Aleksandar (ur.). *Ruska književna kritika* [*Russian Literary Criticism*]. Zagreb: Naprijed. (In Croatian.)

Rimmon-Kenan, Shlomith. (2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London, New York: Routledge.

Zupan, Vitomil. (1981). *Igra s đavolovim repom* [*Playing with the Devil's Tail*]. Prev. Ivan Brajdić. Zagreb: Biblioteka Globus. (In Croatian.)

UDK: 821.163.41-3.09

ОБЛИЦИ СМЕХА У ПРИПОВЕДНОМ СТВАРАЛАШТВУ ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА

Марија С. Цветићанин
Институт за књижевност и уметност
Београд, Република Србија
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0006-1437-7361

Кључне речи: смех у реализму, тужан смех, усиљен смех, раскалашни смех, рустичан хумор, поређења, смех и смрт, смех и љубав

Резиме: У раду се тематизује улога смеха у стваралаштву Лазе Лазаревића, с посебним освртом на његову функцију у обликовању и разрешењу сложених наративних ситуација у којима се ликови налазе. Истражују се механизми посредством којих аутор употребљава хумор као средство наративне медијације, затим елементи који су, упркос протоку времена, задржали своју комичку релевантност у савременом читању, као и облици и поводи смеха самих јунака. Рад је структуриран у седам тематских целина, у оквиру којих се анализирају: употреба смеха као стратегије привлачења пажње субјекта романтичног интересовања; стилска средства која генеришу хуморни потенцијал текста; дистинкција између искреног, спонтаног смеха и његових симулираних или функционализованих облика; специфичности рустичног хумора; феномен (о)смеха, који се преплиће са емоцијама туге; као и појаве смеха у наративно неочекиваним и семантички напетим ситуацијама. Основна намера рада јесте да понуди више интерпретативних перспектива феномена смеха у делу Лазе Лазаревића, указујући на његову значајну, али недовољно истражену улогу у поетици српског реализма, те да афирмише смех као релевантну аналитичку категорију у проучавању не само овог писца, већ и ширег књижевноисторијског контекста епохе.

FORMS OF LAUGHTER IN THE NARRATIVE CREATION OF LAZA LAZAREVIĆ

Marija S. Cvetićanin
Institute for Literature and Arts
Belgrade, Republic of Serbia
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0006-1437-7361

Key words: realistic laughter, sad laughter, forced laughter, raunchy laughter, rustic humor, similes, laughter and death, laughter and love

Summary: The paper examines the role of laughter in Laza Lazarević's work. It is about the ways in which he used humor to overcome the complex narrative situations in which the characters found themselves, what is it that has survived the test of time and remained comic until the present moment, as well as what the heroes of the stories laughed at. By seven segments of the work, the paper treats the use of laughter as a means of gaining the attention of a person towards whom romantic emotions are cultivated, stylistic means that are carriers of the humorous potential of stories, a hearty laughter and that which is not, rustic humor, laughter through tears and that which happens in the least expected moments. The paper aims at showing several possible interpretations of laughter in the work of Laza Lazarević, highlighting its importance in the study of the narrative creativity of this writer, as well as of other authors from the Realism literary period.

Семантичко поље литерарног стваралаштва Лазе Лазаревића посматрано је из више различитих визура, од којих су поједине од посебног значаја за разумевање овог писца. Једна од интерпретативно релевантних перспектива јесте она која се усмерава на анализу развоја смеховних потенцијала у његових девет приповедака. Под тим се превасходно подразумева истицање Лазаревићевих стилских решења којима се постиже ефекат ведре комичности, али и изазивају облици тужног или усиљеног смеха.

С једне стране, у приповеткама је могуће уочити јунаке који се смеју, као и наративне сегменте који подстичу (о)смех код читалаца, било савремених настанку дела или данашњих. С друге стране, потребно је нагласити да комични сижеи, заплети и

ликови нису увек непосредно уочљиви при првом читању; напротив, њихово препознавање захтева темељно и вишеструко ишчитавање, како би се у значењским дубинама текста открили извори комичног и разумела његова функција у уметничкој структури дела[1].

Иако се може чинити изазовним тражити елементе смеховног у оквиру поетике реализма, у којој су радња и карактеризација подређене што уверљивијем приказу објективно могућег, управо таква појава показује се као унутрашње оправдана. Лазаревићев смех често није ведар, нити се јавља на очекиваним местима; штавише, појављује се у семантички напетим и егзистенцијално обележеним ситуацијама.

Сродно становиште износи и Драгана Вукићевић, која запажа: „Лазаревић није хумористички писац, али се смех често притајено јавља унутар трагичног света његових јунака. Такав смех је 'у клици', неразвијен, затомљен трагичким и ироничним доживљајем света препуњеног неправдама, патњама и разочарањима“ (Вукићевић 2014: 135).

Питање прикладности таквог смеха остаје отворено и у извесној мери амбивалентно. Лазаревић га смешта како у граничне ситуације, попут самртничке постеље, тако и у контексте љубавног удварања, при чему се у оба случаја може тумачити као функционално оправдан, али и као неочекивано стилско средство – у зависности од интерпретативне перспективе.

Приповетке Лазе Лазаревића обилују хумором који се, у извесном смислу, може доживети као временски дистанциран, односно као феномен чији је пуни значењски потенцијал условљен културноисторијским контекстом епохе у којој дело настаје. То, међутим, не подразумева да је такав хумор

[1] У раду ће термини смеховно, хуморно и комично бити коришћени као синоними, услед тога што нијансирање разлика међу њима није од кључног значаја за оне аспекте Лазаревићевог стваралаштва који ће бити анализирани овом приликом.

савременом читаоцу неразумљив, стран или мање релевантан. Напротив, овакви облици комичног поседују специфичну литерарну вредност, чему ће бити посвећена додатна пажња у наставку рада.

Уз то, уочљиво је да се јунаци приповедака неретко смеју „свим срцем“, без задршке, што представља значајан индикатор културолошких образаца времена у које је радња смештена. На тај начин отварају се питања о томе које су ситуације и поступци побуђивали радост код мушкараца и жена деветнаестог века, шта је у оквиру датог друштвеног миљеа било перципирано као забавно, као и у којој мери и на који начин је такво испољавање емоција било друштвено прихватљиво. Сви наведени аспекти могу се убројати међу значајне квалитете Лазаревићевог приповедног опуса.

Смех као средство љубавног удварања

Једна од приповедака Лазе Лазаревића, која се данас сврстава у најуспешније, јесте *Швабица*. Писана специфичним наративним поступком дијалога у писмима, она приповеда интимну борбу студента медицине Мише Маричића, којој страни сопственог бића да се приклони: емотивној, односно жељама, потребама и идејама, или рационалној, која му сугерише да Немица Ана не може бити његова животна сапутница. Приповетка је често тумачена кроз призму аутобиографског приступа, превасходно стога што је и сам аутор био лекар школован у иностранству.

У том контексту посебно је значајна комична епизода у којој Миша помаже Ани да залечи опекотину на прсту, користећи ту прилику да јој посредно изрази своје симпатије. Свестан потребе за опрезом у речима и поступцима, како би избегао могућа погрешна тумачења – како Анина тако и других станара пансиона – он се служи синегдотским обраћањем у којем повређени прст постаје „болесник“ уместо саме Ане. На тај начин хумор функционише као средство приближавања вољеној особи. У реченицама: „Госпођице, овај је прст мој болесник [...] ја имам право да га у свако доба прихватим и да видим како му је. Молим

овамо руку! [...] Госпођице, поклоните ми овај прст. [...] Зар ни цигло један прст нећете да ми поклоните? Нисам се надао. [...] Ви мени њега поклоните, а шта ћу ја с њим, то ја знам“ (Лазаревић 1996: 129–130), Миша показује да на другачији начин, изван оквира шале, не би могао да оствари физички контакт. Ана се на то „усиљено насмеши“, што се може читати као израз амбиваленте комуникације – кокетирања у границама друштвено прихватљивог и истовременог повлачења из истих разлога (Лазаревић 1996: 130). Ана, међутим, не остаје пасивна, већ и сама активно учествује у изградњи њиховог платонског односа, узвраћајући хумором. О томе Миша сведочи у писмима пријатељу: „Поче се слатко смејати, па као бајаги задиркујући ме: Хајд носите вашу књигу! Ко бајаги слике, а изгледају ко да их је наша кухарица бркљом правила“ (Лазаревић 1996: 133). Љубавна игра између њих, према Мишином казивању, дуго одолева рационалној контроли, али временом у њему преовладава разум, праћен тешким питањем исправности сопствене одлуке.

Несрећене мисли главни јунак обликује у тринаест писама пријатељу, за кога се у књижевној науци често претпоставља да функционише као његов алтер его, глас савести или као форма дневничког записа. У једном од њих он каже: „Све ћу ти испричати. Поделићу у главе. Даћу свакој мото. Развићу сву своју музу. Тим ће бити смешније. А ти се, молим те, смеј, смеј се онако од срца, како би се ја од срца заплакао, да ме није срамота и да не морам место плача прегнути на дело поштена човека“ (Лазаревић 1996: 135). Из овог одломка уочава се његова свест о могућности да посматрачу њихов однос делује комично или чак банално, иако је за њега егзистенцијално значајан. Управо кроз овај напон између трагичког и комичног, као и кроз избор наративног решења моралне дилеме, Лазаревић обликује једну од најупечатљивијих приповедака српског реализма.

Поређења са смеховним потенцијалом

Бројна су стилска средства којима се Лаза Лазаревић служио како би обликовао ликове и нарацију својих приповедака, а која се могу довести у везу с његовим хумором: ирониja, контраст, метафора, катахреза и, посебно, разноврсна поређења. О томе

пише и Душан Иванић, истичући да је уобичајен „став да реалистичка проза избјегава фигуративан говор (Ерих Ауербах), тј. да се држи основних значења ријечи“. Међутим, Лазаревић „као да је сасвим на другој страни од таквог става: описе прожима јаким фигурама, почев од необичног поређења, преко ироније, персонификације, до алегорије и гротеске, не либећи се чисте вербалне игре, травестирања и пародирања. [...] Лазаревић воли хумором прожето сликовито коментарисање“ (Иванић 2012: 72).

Међу овим средствима посебно се издваја поређење као поступак којим аутор често постиже ефект комичног. Приповетке које ће овде бити у фокусу јесу *Звона са цркве у Н* (касније преименована у *Први пут с оцем на јутрење*), *Све ће то народ позлатити*, *У добри час хајдуци*, *Вертер* и *Швабица*. Темељним читањем уочава се да се у већини Лазаревићевих приповедака могу пронаћи примери у којима поређење учествује у грађењу комике.

Посебно се издваја *Први пут с оцем на јутрење*, где се већ у уводним напоменама дечака Мише о оцу успоставља специфичан тон. Ове наизглед споредне информације показују се као кључне за карактеризацију Митра, чија уздржаност и емоционална крутост обликују читаву приповетку. Опис његовог ретког и готово неприметног смеха – „неколико пута развуче мало леву страну од уста“ – функционише као индикативан детаљ који указује да одсуство смеха у очекиваним ситуацијама није неважно, већ представља важан сигнал његове личности.

„*Никада се није смејао*, *бар не као други свет*[2]. Знам, једанпут држи он на крилу мог малог братића. Дао му сахат да се игра, а мој Ђокица окупио па гура оцу сахат у уста и дерња се из петних жила што он неће да отвори уста. *Ја и сестра да умремо од смеха*, *а то се и оцу даде нешто на смех па неколико пута развуче мало леву страну од уста*, *и око левога ока набра му се кожа. То је била велика реткост*, *и ето тако се он смејао кад се десило штогод где би неки други развалио вилице* да би се чуло у

[2] Сви истакнути делови цитата интервенција су ауторке рада.

Тетребову механу. [...] „*Никад се није шалио; ни с нама децом*, *ни с мајком*, *ни с ким другим*“ (Лазаревић 1996: 42).

То што он не реагује као други људи на комичне ситуације представља његову *differentia specifica*, која упућује на то да је одсуство смеха увод у друге особине његове личности: хладноћу, уздржаност, одсуство благости, склоност наглим испадима и потребу да одржи чврст ауторитет пред свим члановима породице, а нарочито пред супругом Марицом.

Приповетке *Све ће то народ позлатити* и *У добри час хајдуци* садрже упечатљива поређења у оквиру персонификованих описа амбијента. У првој, столица са „живописно испруженом ногом као да хоће да се фотографише“ (Лазаревић 1996: 59–60) добија ироничну функцију у светлу трагичког исхода – повратка јунака с ратишта без удова. У другој, поређење дрвета с болесником у грозници („кад иште чашу воде“) представља сликовит, хумором обојен опис природе, који уједно најављује атмосферу приповетке. Горана Раичевић у том контексту истиче да је ова приповетка „сва у анегдоти, ведром, хуморном тону“, али да се истовремено „једном топлом, фином иронијом подсмева осећањима ниподаштавања другога“ (Раичевић 2007: 92)

У приповеткама *Швабица*, *Вертер* и *Он зна све* такође се јављају поређења која могу изазвати (о)смех. У *Швабици*, Миша описује своје стање након удаљавања од Ане: „смешим и тарем руке ко Чифути кад подвале стари шешир под нов. [...] Њој не прилазим, ко пуном топу“ (Лазаревић 1996: 148). Овде се хумор јавља као средство самодистанцирања, али и као знак унутрашње напетости, јер је очигледно да се рационална одлука одржава само у одсуству вољене особе. Миша се, дакле, налази у лиминалном простору између емоције и разума, одакле се постепено приклања потоњем.

На почетку *Вертера* аутор кроз поређење уводи једно опште место: „као год што веле да вашар не може бити без кише и Цигана тако ни бања се не да замислити без карташа“ (Лазаревић 2015: 81). Овим се, наизглед успутно, уводи мотив карташке игре, који ће касније имати значајну улогу у развоју радње. Карте, као

средство разбијања доколице, посредно доводе до низа односа и ситуација које обликују судбину главног јунака.

Сви наведени примери показују да поређење код Лазаревића није пуко стилско украшавање, већ функционалан елемент, који доприноси изградњи комике, карактеризацији ликова и продубљивању значењских слојева приповедног текста.

Раскалашни смех

Иако Лаза Лазаревић у својим приповеткама обрађује сложене теме унутрашњих и друштвених превирања, настојећи да их прикаже у озбиљном кључу, уочљиво је да хумор неретко функционише као делотворно средство њихове артикулације. Пример како велика несрећа, која преобликује судбине, делује на појединца пружа лик Ђорђа Радојловића из *Ветра*, који покушава да помогне пријатељу и његовој породици након пожара који их је оставио без имовине. Наратор бележи: „[...] па је сутрадан погурен дошао нашој кући и – смејао се! Каже: 'Виде ли ти сека-Соко, нашу лимунацију!' Па онда је почео, каже мама, ситно, ситно да се смеје, док му нису ударише сузе и док није почео сасвим грцати“ (Лазаревић 1996: 23).

Употреба термина *лимунација*, у значењу изведеном из „илуминације“, означава иронично преозначавање трагичног догађаја, при чему се разорни пожар преводи у регистар свечаног осветљења. Овај поступак представља покушај да се посредством смеха ублажи трауматично искуство. Чињеница да се Ђорђе смеје готово неконтролисано, до суза и гушења, указује на смех као одбрамбени механизам – стратегију којом се настоји да се страх обузда и потисне.

Сличну функцију има и његово касније негирање болести: уколико се не именује промена која носи погоршање, она се, у његовој перспективи, може одложити или ублажити.

У приповеци *На бунару* аутор представља долазак снаје у патријархалну средину, која одбија да се у потпуности повинује затеченим нормама. Још пре доласка, лепа Анока изазива реакције које превазилазе уобичајене оквире понашања. Након

првог опијања изазваног љубавним немиром, Арсен се „уједанпут стаде смејати, безразложно, сулудо – ни зна зашто, ни крошто!“, при чему се у њему рађа и насилна намера према супарнику (Лазаревић 1996: 71). Смех је овде нераздвојив од суза и губитка контроле, што указује на стање крајње психичке растројености. Ова сцена добија додатну димензију у реакцији његове снаје: она се „заврати од смеха“ и назва га „добросрећником“ (Лазаревић 1996: 71), чиме се комични регистар укршта с наговештајем трагичних последица.

Сродан модел јавља се и у *Вертеру*, где је лик Јанка обележен наглим променама расположења: „час весео до раскалашности, час тужан и суморан као да сав свет гори, а све с какве ситнице“ (Лазаревић 2015: 82). Његово понашање условљено је немогућношћу остварења љубави и страхом од доласка Маријиног мужа, што га доводи у позицију идентификације с Гетеовим јунаком. У таквом контексту споредни лик Катанића добија значајну функцију у динамици радње. Током заједничког окупљања, његове анегдоте изазивају општи смех: „[...] да и Младен, и Марија, и Јанко, па и Цуја, брисаше сузе које им од смеха удараше“ (Лазаревић 2015: 100). Ипак, овај смех није лишен двосмислености, будући да се показује како Катанићеве шале не произлазе из искрене ведрине, већ садрже прикривену намеру, усмерену ка продубљивању напетости унутар љубавног троугла.

У том смислу може се закључити да раскалашни смех у Лазаревићевим приповеткама ретко има искључиво комичку функцију: он је истовремено показатељ унутрашњих ломова, средство одбране од трауме и инструмент суптилне наративне манипулације.

Рустичан хумор

Комично у приповеткама Лазе Лазаревића нужно је посматрати из перспективе протока времена – не као пуке временске дистанце, већ као процеса који подразумева и промене и трајности у појму смешног.

Од деветнаестог века до данас, разумевање комичног значајно се трансформисало, пратећи промене у друштву и култури. Ипак, бројна књижевна дела настављају да изазивају (о)смех и након више генерација читалаца. О томе пише Игор Перишић у студији *Увод у теорије смеха*, позивајући се на Луиђија Пирандела, који сматра да, иако сваки народ има сопствени хумор, прави хуморизам – способност стварања хумора – представља универзалну категорију (Перишић 2012: 13). У том смислу, о хумору код Лазаревића може се говорити из перспективе савременог читаоца, односно кроз оно што и данас задржава комичан потенцијал, при чему такав хумор често има ефекат онеобичавања.

Када главни јунак *Ветра* настоји да подстакне свог пријатеља, доктора Јоцу, да му се повери, он му у шали каже: „Ти мислиш: ако ти знаш да се бубрегом не дише, а опет, да се у мозгу не прави жуч – да знаш све и свја?“ (Лазаревић 1996: 32). Иако овај дијалог наизглед не делује као расправа, он функционише као сигнал промене у тону разговора, отварајући простор за озбиљнију комуникацију. Употреба хумора као уводног механизма за продубљивање односа и померање наративног тока, представља чест поступак у Лазаревићевим приповеткама.

У *На бунару*, први опис Аноке гласи: „А у Бурмаза је кћи – кћи и по! Да пројашеш, што кажу, поред ње, па да она превали оним пустим очима, очас ти мркне свест, и једва се држиш на коњу“ (Лазаревић 1996: 69). Њене очи функционишу као синегдоха потенцијалне дестабилизације породичног поретка, чиме се већ у уводном опису наговештава централни конфликт приповетке. Сличан ефекат постиже се и у приповеци *Он зна све*, где опис друштвеног контекста – „људи нису спавали ни седали, већ посртали с носа на уста и с уста на нос; с ногу су јели...“ (Лазаревић 2015: 128) – уводи атмосферу која истовремено има хуморни и карактеролошки значај. У таквом амбијенту, појава јунака који одступа од очекиваних образаца понашања неминовно доводи до изневеравања друштвених очекивања и наративног преокрета.

У *Швабици*, једна од епизода са израженим хуморним потенцијалом јесте разговор са Кларом која, услед непознавања словенских народа, претпоставља њихову цивилизацијску инфериорност. На питање да ли Срби познају клавир и да ли он свира неки инструмент, Миша одговара: „У дромбуљу, госпођице“, на шта његов пријатељ Туманов „лако прсну у смех“ (Лазаревић 1996: 144). Овај одговор истовремено је духовит и ироничан, али и потенцијално увредљив, што Миша брзо увиђа, настојећи да ублажи ситуацију и понуди се да свира за све.

Сви наведени примери указују да рустичан хумор код Лазаревића није сведен на пуку комичност, већ представља сложен израз културног контекста, друштвених односа и карактеризације ликова, задржавајући своју интерпретативну вредност и у савременом читању.

Усиљен смех

Из приповедака Лазе Лазаревића јасно је да смех није нужно израз среће, нити мора поистицати из пријатних животних околности. Његови јунаци суочавају се са тешким одлукама, попут попа из *Школске иконе*, који шаље ћерку на школовање и при томе „силом развуче уста“ (Лазаревић 1996: 102). Иако сам неук и скептичан према образовању, настоји да је испрати с осмехом, који је, међутим, очигледно усиљен.

Уз ову приповетку, и *Швабица* у великој мери садржи ситуације у којима се јунаци осмехују из учтивости, прикривеног незадовољства или латентне туге. У једној од вечери обележених напетошћу, Миша каже Ани: „Још који корак, па ћете се ослободити мојега досадног друштва. Она срдито-тужно развуче крајеве усана. [...] Ја хтедох да окренем све у шалу. Почех кроз усиљен смех [...]“ (Лазаревић 1996: 141). У оваквим ситуацијама усиљен смех произлази из сложеног сплета осећања – туге, разочараности и нелагоде – што омогућава да се посматра и као варијанта тужног смеха.

Смех се, притом, често јавља као средство за ублажавање неугодних ситуација. Тако се Ана обраћа Клари: „Кларо, Кларо – рече она усиљено смејући се. Зар су Мађари Словени? То је као

кад би неко тврдио да наш језик има сродности с персијским“ (Лазаревић 1996: 143). Хуморно поређење овде има функцију да ублажи потенцијалну увреду и спречи да разговор прерасте у отворен конфликт. За разлику од ње, Макс покушава сам да се извуче из непријатне ситуације: „Онда прсну у смех, очевидно био се збунио. [...] Поче се још усиљеније смејати. [...] Смех је био усиљен, али он није знао како да престане“ (Лазаревић 1996: 152). Овде смех открива немоћ јунака да контролише сопствену реакцију, те постаје знак унутрашње несигурности.

У својој студији *О магији и религији* Веселин Чајкановић указује да „и за усиљен смеј мора постојати какав добар разлог, рецимо претерана љубазност, каприс, страх, или каква било потреба да се право расположење сакрије“ (Чајкановић 1985: 23). У том светлу, усиљен смех код Лазаревића може се тумачити као стратегија прикривања унутрашњих стања, односно као покушај јунакâ да, привремено, одложе суочавање са сопственим емоционалним и егзистенцијалним проблемима.

Тужан смех

То што се Јанко из *Ветра* заљубљује у Ђорђеву ћерку а да је ни не познаје, те под утицајем те фиксиране представе проживљава низ интензивних емоција, из перспективе савременог читаоца може деловати комично. За самог јунака, међутим, у том искуству нема ничег смешног – оно је од почетка прожето трагичним обележјима. У овој приповеци јасно се показује да комично и трагично често коегзистирају, не искључујући се међусобно. О њиховом односу писао је Луиђи Пиранделo, истичући да се у хуморизму трагички и комички ефекти прожимају, те да „ништа није озбиљније од смешног“ (Перишић 2012: 18).

Ветар није усамљени пример оваквог дуализма. У приповеци *На бунару* напори главне јунакиње да преобликује функционисање породичног дома могу изазвати (о)смех, али истовремено доводе до ситуација које се могу описати као стање „физиолошке неодлучности између плача и смеха“ (Перишић 2012: 129). Кулминација приповетке доноси катарзично

ослобађање акумулираних емоција, након чега следи преокрет ка повољнијем исходу.

У значајном броју Лазаревићевих приповедака јавља се тренутак наративне напетости, у коме су јунаци обележени мешовитим, тешко разграничивим емоцијама. У тим ситуацијама долази до спајања два основна израза емоционалности – суза и смеха. За Јанка из *Ветра* наратор бележи: „На њему је било нешто тужно, па – не умем вам друкчије описати – па весело!“ (Лазаревић 1996: 19). Сличан ефекат уочава се и код Митра у *Први пут с оцем на јутрење*, на чијем се лицу појављује „некакав тужан и милостив осмејак – није то никад пре било“ (Лазаревић 1996: 53). У *Све ће то народ позлатити* младић који се враћа с ратишта покушава да ублажи утисак сопственог страдања „жалостивим осмејком око усана“ (Лазаревић 1996: 66). Овакво преплитање супротних емоција јавља се и код Арсена из *На бунару*, који, под утицајем љубавног немира и алкохола, истовремено плаче и неконтролисано се смеје.

У тумачењу ових појава значајан је увид Драгане Вукићевић, која у тексту „(Не) читљивост или (не) исписивост душе (О непомирљивим читањима Лазаревићеве прозе)“ сучељава ставове Антуна Густава Матоша, Лазе Костића и Милана Кашанина. Док Матош и Кашанин сматрају да Лазаревић не успева да изрази „плач душе“, Костић у истим местима препознаје „смех“ (Вукићевић 2011: 49). Савремена рецепција у великој мери превазилази Матошеве и Кашанинове примедбе, док Костићев увид остаје релевантно полазиште за разумевање начина на који Лазаревић нијансира емоционална стања својих ликова.

Тужан смех, тако, код Лазаревића представља сложену емотивну категорију, у којој се преплићу супротне емоције, откривајући дубље слојеве психолошке и наративне структуре његових приповедака.

Смех на самртничкој постељи

У блиској корелацији с тужним смехом налази се и онај који се јавља на самртничкој постељи, као облик смеха који, наизглед,

долази у неприкладном тренутку. Два таква примера уочљива су у стваралаштву Лазе Лазаревића, у приповеткама *Школска икона* и *Он зна све*.

Попадија из *Школске иконе* доживљава постпорођајне компликације након рођења ћерке у позним годинама, услед којих јој је живот угрожен, па јој се „ваљда од бола, развуче лице, трже се једном и онда као да се осмјехну и као да отвори мало руку, кад јој Иконија тури у њу воштаницу“ (Лазаревић 1996: 89). У традиционалној култури постоји веровање да је појава осмеха на лицу умируће повољан знак, будући да смех није „само знак доброг расположења већ је то и *најјача манифестација живота*“ (Чајкановић 1985: 34–35). Такав крај живота уједно имплицира и повољан прелазак у загробни свет. Ова сведочанства указују да је значење смеха било предмет промишљања и пре теоријских артикулација, у оквиру обредне и верске праксе. Након смрти супруге, поп остаје сам са Маријом, која постепено постаје средишња фигура заједнице, око које се окупљају мештани, настојећи да допринесу њеном васпитању и образовању, чиме се посредно наговештава и шири културни преокрет.

У приповеци *Он зна све* открива се однос према болести у сеоској средини деветнаестог века, што је сажето у реченици: „У оно доба није у јесен било леда ни за пиво, а камоли за болеснике“ (Лазаревић 2015: 138). Из савремене перспективе, оваква хијерархија приоритета може деловати парадоксално, али у датом историјском и културном контексту она има своје оправдање. Даљи ток приповетке открива исход повреде младог јунака и функцију те епизоде унутар шире наративне структуре.

У овом раду настојали смо да издвојимо и интерпретативно осветлимо неколико типова смеха у стваралаштву Лазе Лазаревића, имајући у виду њихову аналитичку релевантност. То, међутим, не подразумева да је тема исцрпљена, већ, напротив, указује на потребу за даљим истраживањима различитих смеховних потенцијала у ауторовом делу. Пажљивим читањем приповедака уочавају се сегменти који, иако често прикривени озбиљним наративним тоном, поседују изражен хуморни набој. Њихово издвајање и тумачење омогућавају боље разумевање

улоге хумора у обради тема као што су немогућа љубав, болест, порок, као и психичка и духовна превирања појединца и заједнице. Овакво раслојавање приповедака истиче још један аспект њихове уметничке вредности и потврђује оправданост интерпретативних приступа из различитих перспектива.

Литература / References

Примарна / Primary

Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности“, књ. 40. *Лаза Лазаревић. Јанко Веселиновић* [*Laza Lazarević. Janko Veselinović*]. Прир. Снежана Милосављевић Милић, Мирко Ђукић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015. (In Serbian.)

Лазаревић, Лаза. (1996). *Приповетке* [*Stories*]. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. (In Serbian.)

Перишић, Игор. (2012). *Увод у теорије смеха* [*An Introduction to Theories of Laughter*]. Београд: Службени гласник. (In Serbian.)

Секундарна / Secondary

Вукићевић, Драгана. (2014). „Смех у белом“ [“Laughter in white”]. *Огледавања: Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ* [*Mirroring: Laza Lazarević – Simo Matavulj*]. Ниш: Филозофски факултет. (In Serbian.)

Вукићевић, Драгана. (2011). „(Не) читљивост или (не) исписивост душе (О непомирљивим читањима Лазаревићеве прозе)“ [“(Un)readability or (un)printability of the soul (On irreconcilable readings of Lazarević’s prose)”]. У: *Приповедна уметност Лазе К. Лазаревића*, зборник радова [*Narrative Art of Laza K. Lazarević*, *Collection of Works*]. Ур. Милета Аћимовић Ивков. Шабац: Библиотека шабачка. (In Serbian.)

Дамјанов, Сава. (2012). „Лаза Лазаревић у 21. веку“ [“Laza Lazarević in the 21st century”]. У: *Нова читања традиције* [*New Readings of Tradiction*]. Београд: Службени гласник. (In Serbian.)

Иванић, Душан. (2012). „Приповједачки хоризонти Лазе Лазаревића“ [“Narrative horizons of Laza Lazarević”]. У: *Лаза К. Лазаревић*: *живот и дело* [*Laza K. Lazarević: Life and Work*]. Београд: Српско лекарско друштво. (In Serbian.)

Кашанин, Милан. (1968). „Светлост у приповеци“ [“Light in the story”]. У: *Судбине и људи* [*Fates and People*]. Београд: Просвета. (In Serbian.)

Константиновић, Зоран. (2003). „Дискурз и противдискурз, приповедање и казивање у Лазаревићевој причи *Ветар*“ [“Discourse and counter-discourse, narration and telling in Lazarevic’s story *The Wind*”]. У: *Научни састанак слависта у Вукове дане* [*Scientific Meeting of Slavists in Days of the Vuk*]. Књ. 15, св. 2. Београд: Међународни славистички центар. (In Serbian.)

Недељковић, Драган. (2003). „О ’Школској икони’ Лазе Лазаревића и поводом ње“ [“About the ’School icon’ of Laza Lazarevic and its occasion”]. У: *Научни састанак слависта у Вукове дане* [*Scientific Meeting of Slavists in Days of the Vuk*]. Књ. 15, св. 2. Београд: Међународни славистички центар. (In Serbian.)

Ненин, Миливој. (2003). „Нови Лаза Лазаревић“ [“New Laza Lazarević”]. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 51, св. 1–2). Нови Сад: Матица српска. (In Serbian.)

Николић, Милија. (1996). „Дарови српској књижевности“ [“Gifts to Serbian literature”]. У: Лаза Лазаревић. *Приповетке* [*Stories*]. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. (In Serbian.)

Раичевић, Горана. (2007). *Лаза Лазаревић: јунак наших дана* [*Laza Lazarević: The Hero of Our Days*]. Нови Сад: Академска књига. (In Serbian.)

Чајкановић, Веселин. (1985). *О магији и религији* [*About Magic and Religion*]. Београд: Просвета. (In Serbian.)

UDK: 821.163.42-1.09

PANSLAVIZAM JÁNA KOLLÁRA U ODABRANIM DJELIMA HRVATSKIH ILIRSKIH PJESNIKA (ADOPCIJA I TRANSFORMACIJA)

Matija Ivačić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7863-9547
Ivan Moharić
Osnovna škola Sesvetska Sopnica, Zagreb
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-6648-7943

Ključne riječi: Ján Kollár, panslavizam, kulturna uzajamnost, Stanko Vraz, Petar Preradović, Ivan Kukuljević Sakcinski, poezija, preporod, ilirizam

Sažetak: U radu se analizira utjecaj koncepcije panslavizma češkog i slovačkog preporoditelja Jána Kollára na pjesništvo trojice hrvatskih pjesnika 19. stoljeća, Stanka Vraza, Petra Preradovića i Ivana Kukuljevića Sakcinskog. Posrijedi su pjesničke zbirke *Đulabije* (S. Vraz), *Pervenci* i *Slavjanstvu* (P. Preradović) te *Slavjanke* (I. Kukuljević Sakcinski). Ova se djela analiziraju u svjetlu panslavističkog imaginarija koji je Kollár razvio posebice u monumentalnom ciklusu pjesama *Slavina kći* (Slávy dcera), ali i u drugim svojim književnim i neknjiževnim tekstovima, poput spisa *O književnoj uzajamnosti među različitim plemenima i narječjima slavenskog naroda* (*O literární vzájemnosti mezi rozličnými kmeny a nářečími slovanského národu*) i *Rasprave o imenima, počecima i starinama slavenskih naroda i njegovih plemena* (*Rozpravy o jménech, počátcích a starožitnostech národů slavského a jeho kmenů*), putopisâ i dr. Posebna pažnja posvetit će se ključnim uporištima Kollárove koncepcije panslavizma (slavenska supremacija, mesijanstvo, teleološki koncept povijesti, motiv slavenske žrtve i stoljetnih neprijatelja-ugnjetavača, mitološki okvir, prepoznatljiva slavenska geografija i dr.) te njihovoj prisutnosti i funkciji u djelima spomenutih hrvatskih pjesnika.

JÁN KOLLÁR'S PAN-SLAVISM IN SELECTED WORKS OF CROATIAN ILLYRIAN POETS (ADOPTION AND TRANSFORMATION)

Matija Ivačić
Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7863-9547
Ivan Moharić
Elementary School Sesvetska Sopnica, Zagreb
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-6648-7943

Keywords: Ján Kollár, Pan-Slavism, Cultural Reciprocity, Stanko Vraz, Petar Preradović, Ivan Kukuljević Sakcinski, Poetry, National Revival, Illyrianism

Summary: This paper analyzes the influence of the concept of Pan-Slavism developed by the Czech and Slovak revivalist Ján Kollár on the poetry of three nineteenth-century Croatian poets: Stanko Vraz, Petar Preradović, and Ivan Kukuljević Sakcinski. The focus is on the poetry collections *Đulabije* (*Rose-apples*, S. Vraz), *Pervenci* and *Slavjanstvu* (*First Fruits* and *To the Slavic World*, P. Preradović), and *Slavjanke* (*Slavic Women*, I. Kukuljević Sakcinski). These works are analyzed in the light of the Pan-Slavist imaginary that Kollár developed especially in the monumental cycle of poems *Slávy dcera* (*The Daughter of Sláva*), but also in his other literary and non-literary texts, such as the treatise *O literární vzájemnosti mezi rozličnými kmeny a nářečími slovanského národu* (*On the Literary Reciprocity among the Various Tribes and Dialects of the Slavic Nation*) and *Rozpravy o jménech, počátcích a starožitnostech národů slavského a jeho kmenů* (*Discussions on the Names, Origins, and Antiquities of the Slavic Nation and Its Tribes*), as well as in his travel writings and other works. Particular attention will be paid to the key foundations of Kollár's concept of Pan-Slavism (Slavic supremacy, messianism, teleological concept of history, the motif of Slavic sacrifice and of age-old enemies-oppressors, the mythological framework, a recognizable Slavic geography, etc.) and to their presence and function in the works of the three aforementioned Croatian poets.

Uvod

Razdoblje od kraja 18. do početka 19. stoljeća bilo je vrlo burno. U zapadnoj i srednjoj Europi došlo je do velikih političkih, a slijedom njih i kulturnih promjena. Prijelomni događaj bila je Francuska revolucija (1789.), koja je na društvenu scenu uvela građanstvo i s njime novu sliku društvenih odnosa, uključujući i revoluciju kao društvenu praksu za regulaciju tih odnosa (Brešić, 2019: 17). Europa je nakon Revolucije i napoleonskih ratova bila u strahu od novih nemira pa je Austrijsko Carstvo (Habsburška Monarhija), na čelu s kancelarom C. M. von Metternichom, 1814. sazvalo Bečki kongres na kojem su sudjelovale još i Rusija, Prusija, Velika Britanija i Francuska. Cilj kongresa bila je obnova Europe po uzoru na stanje prije napoleonskih ratova. Habsburška Monarhija je poslije Bečkog kongresa bila „na čelu reakcionarnih sila, koristeći pravo na intervenciju gdje god se pojavio kakav slobodoumniji pokret" (Vodička, 1960: 124). To joj je dalo moć da zatre bilo kakav pokušaj osamostaljivanja manjih naroda u svom sastavu, što je izravno pogodilo i Čehe i Hrvate. Iako su političke, povijesne i kulturne situacije bile različite, preporodni impulsi za izgradnju moderne nacije u obama su narodima počeli dobivati na zamahu. Najprije Česi, a nešto poslije Hrvati, krenuli su u izgradnju moderne nacije s narodnim pokretima. U tome je važnu, a katkad i odlučujuću ulogu imala ideja panslavizma ili sveslavenstva, odnosno češka inačica te ideje – slavenska književna (kulturna) uzajamnost. Začetnik te ideje bio je češki književnik, publicist i ideolog slovačkog podrijetla Ján Kollár. Kollár je rođen 1793. godine u mjestu Mošovce u Slovačkoj, u obitelji evangelika. Nakon gimnazijskog školovanja upisuje evangelički licej u Požunu (današnjoj Bratislavi), a posebno stimulativnim pokazao se odlazak na studij za evangeličkog svećenika u Jenu (1817. – 1819.), gdje se oblikovao Kollárovov „strastven odnos prema narodnom pokretu i Slavenstvu" (ibid.: 257). S obzirom da će upravo Nijemce smatrati jednom od glavnih prijetnji Slavenima, pomalo je paradoksalno, kako primjećuje Šmahelová (2002: 129), da se svijest o etničkom identitetu kod Kollára u potpunosti razvila tek u stranoj, njemačkoj sredini. Njemačka „epizoda" važna je u Kollárovu životu jer je ondje „živio na staroj zemlji Slavena, kojom su tijekom povijesti zavladali Nijemci" (Vodička, 1960: 258), gdje su „[s]vugdje

slavenska imena i neslavenski stanovnici.“ (Kollár, 1863: 235) Upravo će mu to otkriće poslužiti kao inspiracija za krunsko književno djelo, ciklus soneta *Slavina kći* (*Slávy dcera*).

Svjedočeći u Jeni borbi Nijemaca za integraciju svojih zemalja i poučen novim strujama, Kollár će u 1830-ima skovati koncepciju slavenske književne odnosno kulturne uzajamnosti, vlastitu inačicu panslavizma. Ona je počivala na interkulturnoj komunikaciji kao sredstvu osnaživanja narodnih težnji slavenskog svijeta, a bila je lišena političkih ambicija. Pritom je vrlo važnu ulogu imalo djelo njemačkog filozofa, književnika, protestantskog teologa i pedagoga J. G. Herdera (Švoger, 1998: 460). Za Herdera svaki narod u povijesti ima određenu ulogu u oblikovanju humanosti, što je jedan od njegovih središnjih pojmova. Vrlo važnu ulogu u tom procesu pripisuje upravo Slavenima (ibid.: 462). Tu je ideju Herder iznio u djelu *Ideje za filozofiju povijesti čovječanstva* (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784. – 1791.). Uzimajući u obzir brojčanu premoć nemađarskih naroda u Ugarskoj, Herder je smatrao da će u narednim stoljećima mađarski jezik, a time i mađarski narod, biti posve istisnuti na margine, što je dakako uznemirilo mađarske intelektualce (Šokčević, 2006: 55). Istovremeno je idealizirao Slavene koje je smatrao prirodnim, miroljubivim i neiskvarenim ljudima, te im je proricao veliku budućnost. To je, s druge strane, išlo naruku slavenskim intelektualnim elitama 19. stoljeća (ibid.), dok je Kolláru poslužilo kao snažan zamašnjak za profiliranje njegova programa[1].

Ján Kollár nije bio prvi, a ni posljednji koji se priklonio panslavizmu kao mogućem emancipacijskom modelu Slavena[2]. Međutim, Kollár mu je svojim djelima udahnuo novi sadržaj. Osim

[1] Dodajmo da je Herder isticao važnost razvoja materinskog jezika, ali i učenje stranih jezika s ciljem sporazumijevanja s drugim narodima, kao i znanstveno uspoređivanje različitih jezika (Švoger, 1998: 462). Osim toga, veliku vrijednost vidio je u narodnom stvaralaštvu jer „svaki narod kao viši oblik ljudske zajednice […] ima vlastite običaje, pjesme, plesove, tradiciju, mitologiju i religiju u kojima se najbolje očituje duh i karakter naroda“ (ibid.). Oboje je (jezik s jedne te narodno stvaralaštvo, mitologija i religija s druge strane) predstavljalo važno uporište Kollárovog koncepta panslavizma.

[2] O tome više u Wollman, 1940.

već spomenutog pjesničkog ciklusa *Slavina kći*, ključnim se u tom smislu pokazao programatski tekst *O književnoj uzajamnosti među različitim plemenima i narječjima slavenskog naroda* (*O literární vzájemnosti mezi rozličnými kmeny a nářečími slovanského národu*[3]). S ciljem razumijevanja geneze ovog teksta, kao i geneze glavnih ideja koje se u njemu zastupaju, valja se vratiti na sam kraj dvadesetih godina 19. stoljeća, u vrijeme kada je Kollár već djelovao kao evangelički svećenik u Pešti. Ondje se Ljudevit Gaj kao student prava upoznao sa šesnaest godina starijim Kollárom[4]. Rezultat ovog susreta dva su spisa koja su objavljena iste, 1830. godine u Budimu odnosno Pešti: Kollárov spis *Rasprave o imenima, počecima i starinama slavenskih naroda i njegovih plemena* (*Rozpravy o jménech, počátcích a starožitnostech národů slavského a jeho kmenů*) i Gajeva *Kratka osnova horvatsko-slavenskoga pravopisaňa*. Ideja sveslavenstva iskristalizirala se kod Gaja i Kollára u dinamičnom intelektualnom dijalogu, kroz razmjenu ideja koja je, očigledno, bila uzajamno

[3] Prva verzija tog spisa iz 1836. objavljena je pod nazivom *O književnoj uzajamnosti među slavenskim plemenima i narječjima* (*O literární vzájemnosti mezi kmeny a nářečími slavskými*).

[4] Po završetku gimnazije, Gaj je nastavio studij filozofije u Beču i Grazu, s namjerom da se uz studij posveti istraživanju hrvatske povijesti kako bi povijesnom argumentacijom mogao afirmirati hrvatski identitet (Stančić, 2008: 23). Iz Graza je krajem 1829. krenuo u Peštu na studij prava, koji završava krajem 1831. godine. O prijateljevanju Gaja i Kollára možemo saznati iz Kollárovog *Putopisa koji donosi putovanje u sjevernu Italiju te dalje preko Tirola i Bavarske, s posebnim naglaskom na slavenski živalj* (*Cestopis obsahující cestu do Horní Italie a odtud přes Tyrolsko a Bavorsko se zvláštním ohledem na slavjanské živly*, 1843.). U njemu Kollár piše: „Gaj je os oko koje se vrti duhovni i nacionalni život Zagreba, pa čak i cijele Hrvatske. Prošlo je već oko 12 godina otkako smo se posljednji put vidjeli, otkako smo zajedno šetali Peštom, čitali čitanku radi učenja češkog jezika, razgovarali o pravopisu, novinama i drugim nacionalnim pitanjima te kovali velike planove za budućnost […]." (Kollár, 1907: 67; sve navode s češkog preveli I. M. i M. I.). Pod pravopisom Kollár vjerojatno misli na *Kratku osnovu horvatsko-slavenskoga pravopisaňa*, koja se smatra početkom Gajevog preporodnog djelovanja. U njoj je Gaj po uzoru na jezična nastojanja Pavla Vitezovića i češki pravopis iznio prijedlog „slovopisne reforme koji se zasnivao na načelu jedan fonem – jedan grafem" (Tafra, 2006: 49). Zanimljivo je da se Kollár u spisu *O književnoj uzajamnosti* pohvalno osvrnuo na Gaja koji je „poboljšanjem i poslavenštavanjem svog pravopisa pružio lijep primjer koji bi trebali slijediti i ostali Slaveni." (Kollár, 1853: 79).

poticajna. U članku u kojem se bavi Kollárovom „slavenskom uzajamnošću“ i njezinom hrvatskom recepcijom, Stančić stoga zaključuje (1997: 72) da su ključni elementi ideje o slavenskoj kulturnoj uzajamnosti tako predstavljeni javnosti praktički u isto vrijeme u Kollárovom i Gajevom spisu te da Gaj u svom spisu koristi pojmove „vseslavenstvo“, „panslavismus“ i „slovstveno slavenstvo“ u istom smislu u kojem ih rabi i Kollár (ibid.)[5].

Što se *Rasprava* tiče, za ovaj je rad najvažnija činjenica da je Kollár u njima glavnim slavenskim plemenima smatrao Ruse, Poljake, Čehe i Srbe, a to je mišljenje zastupao i u 2. izdanju ciklusa *Slavine kćeri* (Stančić, 1997: 73) iz 1832. godine. Hrvati su prema Kollárovu mišljenju bili podpleme srpskog plemena, a hrvatski jezik tek podnarječje srpskog jezika. Kollár će se ovom podjelom služiti i u prvom izdanju spisa *O književnoj uzajamnosti*, koji će prvi put objaviti u slovačkom almanahu Hronka 1836. u Pragu. O velikom odjeku i utjecaju ovog Kollárovog spisa među ilircima svjedoči među ostalim podatak da ga je Gaj otisnuo još iste godine u srpanjskim brojevima „Danice“ (br. 29–31, prevoditelj anoniman). Međutim, na svim mjestima u prijevodu gdje se ono pojavljuje, srpsko je ime, kao zajedničko ime za južne Slavene i njihovo narječje, nadomješteno ilirskim imenom. Kollár je tu preinaku prihvatio i implementirao u prvom njemačkom izdanju spisa (Pešta, 1937.), u kojem kao četiri dijalekta navodi ruski, poljski, češko-slovački i ilirski (ibid.: 74), iako valjda istaknuti da u tome nije bio posve dosljedan.

U spisu *O književnoj uzajamnosti* Kollár je artikulirao svoju predodžbu slavenske uzajamnosti koja počiva na za ono vrijeme gotovo revolucionarnoj ideji interkulturne suradnje među pojedinim slavenskim kulturnim sredinama. Vodeći se izrekom „Slavus sum,

[5] Svakako valja naglasiti da recepcija Kollárovog spisa nije bila jednoznačno pozitivna među svim pregalacima sveslavenstva. Najviše su nedoumica, čini se, pobuđivale (pseudo)znanstvene (prvenstveno historijsko-lingvističke) ambicije autora, i to čak i kod njegovih poznanika i suradnika. Šmahelová navodi (2002: 139) da su stanovite rezerve spram spomenutog Kollárovog spisa imali veliki autoriteti lingvistike i historiografije Josef Jungmann, František Palacký i Pavel Josef Šafařík. Zanimljivo je da ni sam Gaj nije pretjerano cijenio Kollárov historiografski rad, iako ga je smatrao velikim pjesnikom (Šabić, 2009: 39).

nihil Slavici a me alienum esse puto“ („Slaven sam, ništa slavensko nije mi strano“, Kollár, 1853: 6), zalagao se za jedinstven slavenski jezik i zajedničku književnost, koje bi razumjeli svi Slaveni. Osim toga, zagovarao je otvaranje knjižnica i međuknjižničnu razmjenu knjižnih izdanja, osnivanje obrazovnih institucija i studija slavenskih narječja, objavljivanje slavenskih književnih časopisa, izradu komparativne gramatike i rječnika svih narječja, pisanje jedinstvenog slavenskog pravopisa, prikupljanje i objavljivanje narodnih pjesama i poslovica itd. Kollárovu koncepciju književne (kulturne) uzajamnosti valjalo bi shvatiti kao integralni dio njegova poimanja panslavizma u cjelini, čiji je bio vjerojatno najgorljiviji promicatelj naročito u tridesetim i četrdesetim godinama 19. stoljeća. Kollárov panslavizam – dakle onaj koji je propagirao u svojim književnim, putopisnim i (pseudo)znanstvenim djelima – činio je vrlo konkretan ideološki horizont. Taj je horizont podrazumijevao ideju slavenske supremacije nad ostalim narodima[6] i ideju slavenskog mesijanizma. Okosnicu mu je, također, sačinjavao teleološki koncept povijesti u čijoj se projekciji budućnosti vrlo jasno nazirala renesansa Slavena i slavenstva, a u pozadini svega krilo se stoljetno ugnjetavanje slavenskog stanovništva i slavenske kulture ponajprije od strane Nijemaca i Mađara, ali i drugih naroda (poput Talijana ili Turaka).

Kollárova koncepcija panslavizma više no igdje drugdje imala odjek upravo među hrvatskim preporoditeljima. Štoviše, kao što naglašava Stančić, Kollárov program ugrađen je u nacionalni pokret hrvatskih iliraca od samih njegovih početaka, pri čemu je, dakako, ulogu ključnog posrednika u prijenosu Kollárovih ideja u hrvatsku kulturnu sredinu odigrao Ljudevit Gaj (Stančić, 1997: 65). Uza sve što je ranije u ovom radu spomenuto, Kollárov utjecaj na Gaja ogleda se i u izdavanju kulturnih novina kao izravne implementacije koncepcije

[6] U spisu *O književnoj uzajamnosti* Kollár će tako skrenuti pažnju na činjenicu da Slaveni broje 80 milijuna stanovnika, što čini otprilike 10% svjetske populacije (Kollár, 1853, 47), aludirajući dakako na nepravedan položaj koji Slaveni imaju u odnosu na druge, manjebrojnije narode. Ova kvantitativna supremacija u drugim će Kollárovim spisima prerasti u kvalitativnu. Primjerice, cijeli će njegov putopis u sjevernu Italiju iz 1843. godine predstavljati svojevrsni ideološki projekt potvrđivanja slavenske nadmoći.

slavenske (kulturne) uzajamnosti. Te su novine („Danica Horvatska, Slavonska i Dalmatinska“, odnosno „Danica ilirska“) promicale sveslavenstvo kako svojim sadržajem, tako i konceptom. „Danica“ je redovito donosila prijevode djela slavenskih književnika, izvještavala o zbivanjima iz drugih slavenskih sredina (u rubrici „Sveslavjanske věsti“), a s posebnom pozornošću pratio se i rad Jána Kollára (Ivanković, 2008: 22). „Danica“ je, kao što je već rečeno, objavila prijevod Kollárovog programatskog spisa *O književnoj uzajamnosti*, a 1843. u nastavcima je izlazio i njegov putopis iz sjeverne Italije, s naglaskom na onaj dio u kojem spominje Hrvatsku i sa zanosom opisuje posjet Zagrebu (usp. Kollár, 1853: 64–75)[7]. Ipak, u ovom radu brojne ćemo kollárovske odjeke u hrvatskoj sredini ostaviti po strani, a usmjerit ćemo se na Kollárov utjecaj u pjesništvu triju velikih pjesnika ilirskog pokreta, kod kojih je on najupečatljiviji – Stanka Vraza, Petra Preradovića i Ivana Kukuljevića Sakcinskog.

Slavina kći kao sinteza Kollárovih sveslavenskih predodžbi

Cjelokupni Kollárov rad, kako (pseudo)znanstveni, tako i onaj književni, natkriljuje monumentalni ciklus soneta *Slavina kći*. Dva su temeljna razloga za to. Prvo, geneza ovog ciklusa obuhvaća čitav autorov stvaralački vijek, točnije razdoblje od 1821. godine (kada u Pešti objavljuje zbirku *Pjesme – Básně*) pa sve do godine autorove smrti 1852. (kada je objavljeno treće i definitivno izdanje *Slavine kćeri*). I drugo, ovaj ciklus predstavlja sintezu Kollárovih sveslavenskih stremljenja i ogledalo je njegovog misaonog svijeta. Nakon povratka sa studija u Jeni, Kollár je u Pragu 1821. objavio spomenute *Pjesme* koje su bile „biser tadašnje još nerazvijene

[7] Ivan Kukuljević Sakcinski 18. rujna 1841. osvrnut će se u „Danici“ na Kollárov boravak u Zagrebu, prenoseći oduševljenje s kojim su Hrvati dočekali svog velikog uzora: „Odmah za njegovim došastjem razpèrši se kao munja po našem gradu glas: pěsnik *'Slavy Dcere'*, spisatelj *'uzajemnosti sveslavjanske'* je ovdě!! Od kuće do kuće, od uha do uha raznosi jeka ugodnu věst, da je neumàrli Slavjan tatranski posětio svoju slavjansku bratju ilirsku, i usta sviuh Horvatah zaore jednokupno: *'dobro došó, dobro došó!* kao Slavjan – kao pěsnik!“ (Kukuljević, 1841: 154). Naslovnicu tog broja „Danice“ krasi pozdravna pjesma Pavla Štoosa, upućena Jánu Kolláru povodom njegovog dolaska u Zagreb.

preporodne književnosti“ (Ivanković, 2015: 64) i koje su većim dijelom bile romantičnog sadržaja. Godine 1824. izlazi zbirka soneta pod nazivom *Slavina kći*, koja je sadržavala 150 soneta. Nije bilo posrijedi posve novo djelo, nego se radilo o dopuni *Pjesama*, pri čemu je autor stare sonete na mnogim mjesta prepravljao (Pohorský, 1970: 140). U izdanju iz 1824. Kollár dodaje i „Uvodnu pjesmu“, svojevrsni prolog zbirke, kojim se evocira slavna prošlost Slavena. Osim toga, dodaje i završni sonet koji služi kao epilog cijelom djelu. Sonete dijeli u tri pjevanja po 50 pjesama, koja nose imena prema drevnim slavenskim rijekama: „Sala“, „Laba“ i „Dunav“. Sva tri dodatka (uvod, naslovi pjevanja i epilog) upućuju na pjesnikov odmak od prvotne subjektivne ljubavne lirike *Pjesama* prema onoj domoljubnoj (Vodička, 1960: 268). Drugo izdanje *Slavine kćeri* objavljeno je 1832. godine u Pešti. Kollár je nakon dobre recepcije u slavenskom svijetu odlučio proširiti zbirku te je tako ova verzija uključivala 615 soneta. Tri dotadašnja pjevanja sada su sadržavala 388 soneta, a dodana su i dva nova, nazvana po mitskim rijekama Leti i Aherontu. Kako bi izbjegao nedoumice kod čitatelja, Kollár je za ovo izdanje pripremio i opsežan dodatak pod nazivom *Tumačenje ili Dodaci i objašnjenja uz Slavinu kćer* (*Výklad čili Přímětky a vysvětlivky ku Slávy dceře*). U njemu su pružena povijesna, arheološka, geografska, filološka i književna objašnjenja kojima je autor želio olakšati razumijevanje svoje zbirke (ibid.: 273). Godine 1852. izlazi konačno, treće izdanje ciklusa, koje je uključivalo 645 soneta. Kollár je tijekom tri desetljeća sonetima koji su bili primarno ljubavnog karaktera dodavao one u kojima dominiraju domoljubni tonovi i u kojima se tematizira i problematizira sveslavenstvo. Do kulminacije dolazi u posljednja dva pjevanja („Leta“ i „Aheront“), u kojima pjesnik, po uzoru na Danteovu *Božanstvenu komediju*, opisuje slavenski Pakao i Raj. U njima se pjesnik izričito okreće ideji slavenske uzajamnosti i mesijanskoj ulozi slavenskog naroda. Estetska funkcija, koja je bila dominantna u *Pjesmama*, tako je postupno nadomještena onom izvanestetskom.

Kollár je u *Slavinoj kćeri* konstruirao osebujnu slavensku mitologiju koja čini okosnicu cijelog ciklusa. U Kollárovu panteonu slavenskih bogova, uz već poznate slavenske bogove Peruna, Velesa i Svaroga, pojavljuje se i lik božice Slave. Do Kollárovog vremena nije postojala božica s tim imenom, nego se ona pripisuje isključivo

pjesnikovoj mašti. Slava je božansko biće koje „odgovara kozmološkoj ideji kršćanske tradicije prema kojoj se u središtu svega nalazi Bog“ (Macura, 1976: 44), a možemo je smatrati i pjesničkom alegorijom, odnosno personifikacijom cijelog Slavenstva u figuri majke koja brine za svoj(e) narod(e). U četvrtom pjevanju zbirke doznajemo da se Slava i njezin tron nalaze u središtu Svemira (IV, 2)[8], gdje „[…] Slava sa štovateljima svojim, / Kćerima i sinovima vlada“[9] (IV, 4). Oko Svemira teku dvije rijeke – Leta, rijeka zaborava, kamo dolaze duše Slavena kako bi zaboravile nepravde koje su im nanijeli Mađari i Nijemci (IV, 3), te Aheront, tzv. rijeka boli, koja teče na ulazu u Pakao (V, 3). Slavin „pomagač“ slavenski je bog ljubav Milek. On je u Kollárovom mitološkom svijetu pandan grčkom Kupidu ili rimskom Amoru, a u zbirci ima funkciju vodiča lirskog subjekta, jednako kao Vergilije u Danteovoj *Božanstvenoj komediji*, iako će ta njegova funkcija u *Slavinoj kćeri* postupno slabjeti. Milek je zaslužan za stvaranje Slavine kćeri (I, 1), savršenog bića skrojenog od vrlina koje krase slavenske žene (I, 2). Pretpostavlja se da je Kollár za uzor lika Slavine kćeri uzeo stvarnu osobu, svoju ženu Mínu (punim imenom Frederika Wilhelmina Schmidt). U posljednjim dvama pjevanjima lik Míne/Slavine kćeri uzdignut je u nebesa i preuzima ulogu lirskog subjekta. Nju nakon toga slavenskim Paklom i Rajem provodi sama božica Slava. Polazeći od grčke i indijske mitologije (Macura, 1976: 38), ali i crpeći iz vlastite imaginacije, Kollár je tako vlastitu predodžbu sveslavenske ideje smjestio u konkretan mitološki okvir, s namjerom da time osnaži njezinu legitimnost.

Stanko Vraz, *Đulabije*

Stanko Vraz jedini je Slovenac koji je „prihvatio ilirsku ideju i zbog 'viših ciljeva' odrekao se ne samo svoje narodnosti nego i materinskog jezika“ (Jelčić, 2004: 170). Nakon neuspješne mladenačke slovenske faze, Vraz počinje pisati na hrvatskom jeziku, a djela objavljuje u „Danici“. Pod utjecajem Gaja i drugih

[8] Pri analizi pjesama iz ciklusa *Slavina kći* služili smo se izdanjem iz 1862. Filološki prijevodi stihova, koje donosimo u ovom radu, djelo su autorâ rada.

[9] „[…] Sláva se ctiteli svými, / dcerami a syny trůní.“

preporoditelja prihvaća političku ideju ilirizma i ideju slavenske uzajamnosti (ibid.: 180). Vraz je održavao prijateljski odnos s vodećim češkim preporoditeljima poput Karela Jaromíra Erbena i Františeka Ladislava Čelakovskog (s obojicom se i dopisivao), vrlo je intenzivno pratio književni život u drugim slavenskim zemljama, pa tako i u Češkoj (Barac, 1954a: 9, 11), dok je Kollára zbog njegovih ideja o sveslavenstvu smatrao prorokom (ibid.: 15). Naročito ga je oduševio Kollárov spis *O književnoj uzajamnosti*, pa je po jedan primjerak poslao svojim kolegama Slovencima Prešernu i Smoli (Jež, 2013: 608). Živančević navodi (1988: 42) da je Vraz bio strastveni sakupljač i proučavatelj folklora, a 1839. u Zagrebu – i to ponajviše pod utjecajem Čelakovskog[10] – objavljuje zbirku slovenskih narodnih pjesama *Narodne pjesni ilirske*. Svoje pjesničke izvore tražio je „u bašti narodne poezije" i među vilama „stare klasičke i nove germanske i romanske književnosti" (Brešić, 2019: 56). Iako mu je cijelo stvaralaštvo prožeto duhom slavenske uzajamnosti, zadržat ćemo se samo na Vrazovoj pjesničkoj zbirci *Đulabije* (1840)[11], u kojoj je Kollárov utjecaj najmarkantniji i koju je Kollár vrlo cijenio (v. Šrepel, [1893]: 4).

Đulabije se sastoje od četiri dijela koja su nastajala od 1836. do 1840. godine, pri čemu posljednja dva nisu u cjelovitu obliku objavljena za autorova života. Vraz je zbirci dodao *Izjasnjenja*, tumač sačinjen po uzoru na Kollárovo *Tumačenje* iz *Slavine kćeri*, na koje se Vraz eksplicitno poziva i nadovezuje. U *Izjasnjenjima* Vraz navodi da je ostavio nekoliko „inoslavjanskih navodakah" koje nije prevodio jer je bio mišljenja da „razboritije glave naše mladeži sva slavjanska narječja uče" (Vraz, 1863: 255), što se može shvatiti kao adopcija Kollárovog zahtjeva da slavenske kulturne elite čitaju djela drugih slavenskih naroda na izvornim jezicima. Usto, kao što je Kollár svoje pjesme posvetio muzi Míni, Vraz pjesme posvećuje Ljubici, uz jednu upadljivu formalnu razliku – dok je Kollár pisao sonete, Vrazove su

[10] O utjecaju Čelakovskog na Vraza, kao i o važnosti Čelakovskog za hrvatsku književnost onog vremena uopće, više u Kvapil, 1998: 242-259.

[11] Među ostalim Vrazovim djelima ističu se zbirke *Glasi iz dubrave žeravinske* (1841.) i *Gusle i tambura* (1845.). Potonja je objavljena u Pragu, a tim je povodom Vraz u kolovozu i rujnu 1845. boravio u češkoj prijestolnici (Kvapil, 1998: 254).

pjesme pisane u obliku poljskog krakovjaka. Vraz je u *Đulabijama* baštinik Kollárovog uvjerenja da se iza svega kriju slavenska kultura i tradicija: „Vidi, kako stupe slavne / Tuđa ruka izgrdila, / Kako djedov grobe davne / Pod lipami oskvrnila, / Gdje spavaju trnja punom / Narešeni slavskom krunom.“ (ibid.: [221]). Motivi degradacije do koje vodi ugnjetavanje od strane neprijatelja Slavena i porobljenog slavenskog svijeta koji iščekuje svoje osloboditelje, pojavljuju se u Vraza u više navrata (usp. npr. ibid.: 78-79). Iako je cijeli ciklus pjesama posvećen „dragoj domovini“, što je razvidno već u podnaslovu zbirke („Vijenac popjevaka dragoj domovini u četiri dijela“), domoljubni će tonovi dosegnuti vrhunac u posljednjem, četvrtom dijelu, objavljenom 1844. godine, nakon Ljubičine smrti. U početnim pjesmama četvrtog dijela pratimo oniričnu scenu u kojoj lirski subjekt doživljava svojevrsno priviđenje: „I tu se ukaza / čudesno vidělo – / Ženski lik oděven / u ruho prebělo“ (ibid.: 211). Taj ženski lik evocira Kollárovu božicu Slavu. U pjesmama koje slijede lirski će subjekt nakon buđenja pozivati na borbu za svoj narod i obranu od tuđinaca. No Vrazova je apelativnost u suštini disciplinirana, a njegova poezija lišena Kollárove isključivosti spram neslavenskih naroda. Za razliku od Kollára, koji spas čovječanstva pronalazi jedino u Slavenima, Vraz svim narodima upućuje poziv na slogu u kojoj vidi jedini put ka miru. *Đulabije* stoga završavaju pomirljivo, u nekoj vrsti univerzalističkog pobratimstva: „Pak se mi slagajmo / ko ruže u vijencu: / Brat budi Vlah Nijemcu, / a Nijemac Slovencu. // A Bog će se smislit, / doć opet sloboda, / Nad nami isteći / sunce bez zahoda!“ (ibid.: 216).

Kollár je, kao što je već rečeno, obilato posezao za mitološkim motivima. Jedan od glavnih likova u njegovoj zbirci jest bog ljubavi Milek, a slično biće, staroslavenski bog ljubavi Ljeljo, pojavljuje se i u *Đulabijama*. Osim pribjegavanja (staro)slavenskoj mitologiji, Kollára i Vraza povezuje i posezanje za motivima i likovima iz grčke mitologije[12]. Upadljivu poveznicu između dvojice pjesnika, odnosno njihovih pjesničkih zbirki, predstavlja motiv goluba. Kollár je, naime,

[12] U Vrazovim *Đulabijama* nailazimo tako na Odiseja, Aretu, Nausikaju, Penelopu, Psihu, Atalantu, Dafne, Dioskure itd.

Slavene često poistovjećivao s golubovima, smatrajući ih „golubljim narodom“ (Kollár, 1897: 177)[13], aludirajući na njihovu miroljubivost, uzvišenost i nevinost. Vraz u svojim pjesmama također često poseže za motivom goluba, ali on kod njega najčešće ima drukčije konotacije i povezuje se ili s ljubavi ili s evociranjem određenog psihičkog stanja. No Vraz zato od Kollára preuzima značenje pojedinih animalnih motiva. Oni su kod Kollára učestali, a nerijetko se kombiniraju s vegetacijskim motivima. Poseban status među njima kod Kollára, a posljedično i Vraza, ima motiv lipe kao središnji simbol slavenstva (Macura, 1976: 44). Taj je motiv toliko povezan s Kollárom da se često smatra da je proces njegova uvođenja u slavensku ikonografiju 19. stoljeća upravo Kollárovo djelo (ibid.). Lipi kao svetom slavenskom stablu, simbolu ženstvenosti, miroljubivosti i slatkosti, uz koje dolaze pčele kao nježne, profinjene i radišne životinje, na idejnoj razini suprotstavljen je orah kao simbol germanskog karaktera, uz koji se vežu atributi muškosti, tvrdosti, gorkosti (ibid.) i uz koji dolaze divlje svinje kao nositelji negativnih atributa (grubost, agresivnost itd.) (ibid.)[14]. I kod Vraza je lipa simbolički povezana sa slavenskim narodom: „Pod tvrdim se dubom / sruši cvětna lipa; / Zemlju bije tudjeg / kopito paripa. // Ej zlatna Slobodo, / i vedra pravice! / Zašto vi od Slave / odvratjate lice?“ (Vraz, 1863: 88) Poput Kollárovog pjesničkog subjekta (Kollár, 1897: 206), i onaj Vrazov izražava želju da ga se nakon smrti pokopa pod lipom kao simbolom slavenstva, kako bi i u smrti mogao slušati lijep govor slavenskih žena (ibid.: 154-155).

U prepoznatljive topose sveslavenskog imaginarija ubraja se i ranije spomenuti motiv pčele kao simbola jedinstva, sloge i radišnosti, zajedničkog pregnuća u postizanje velikih ciljeva. Kollár će tako u *Slavinoj kćeri*, u pjesmi u kojoj opisuje Raj, posegnuti za slikom lipe u blizini Slavina trona, oko koje se skupljaju rojevi pčela kao duše Slavena koji se tek trebaju roditi i doprinijeti ostvarenju velike budućnosti koju je naviještao Herder (Kollár, 1897: 149). Taj se motiv

[13] Tu će formulaciju Kollár koristiti i u svom putopisu iz 1843. godine (usp. Kollár, 1907: 144 i 172).

[14] Usp. npr. Kollár, 1897: 332.

pojavljuje i u Vraza, također u sceni u kojoj se pojavljuje ženski lik Slave kao dominantan simbol kollárovskog sveslavenstva (npr. „Žuri se ko pčela / zujeć oko trave, / Kitne pletuć vijence / za hramove Slave.“ – Vraz, 1863: 110). I u Vraza do izražaja dolazi teleološko poimanje povijesti sa Slavenima kao stvarnim pobjednicima („Srušit će se svijeta / žrtvenik krvavi, / Dignut vječni hrami / i Bogu i Slavi!“ –ibid.: 113, pri čemu lirski subjekt poziva slavenske narode da nastave marljivo širiti duh sveslavenstva: „Ajte, djeco moja, / širom bijela svijeta, / Kano drobne pčele / od cvijeta do cvijeta.“ (ibid.: 132)

Petar Preradović, *Pervenci*; *Slavjanstvu*

Petar Preradović (1818. – 872.) prve pjesme pisao je na njemačkom jeziku, a s hrvatskim preporodnim idejama upoznao se tek potkraj ilirskog pokreta. Nakon školovanja na Vojničkoj akademiji u Bečkom Novom Mestu, službovao je u Habsburškoj Monarhiji kao časnik, da bi se 1840. u Milanu, sada kao poručnik, upoznao s Ivanom Kukuljevićem Sakcinskim (Barac, 1954b: 295-296) koji će ga uputiti u ideje ilirskog pokreta. U Zadru će pak 1843. upoznati Antu Kuzmanića, u čijoj će „Zori dalmatinskoj“ objaviti slavnu pjesmu *Zora puca, bit će dana*. U isto vrijeme nastaju i druge njegove pjesme (*Putnik, Vilin san, Pčele Slavjanske* i dr.). Njih će 1846. godine objaviti u zbirci *Pervenci*, koju karakteriziraju „opčinjenost jezikom i čežnja prema rodnoj grudi, ali i vjera u slavenstvo i njegovu snagu i ulogu“ (Brešić, 2019: 57).

Pervenci se sastoje od tri dijela („Cvietje“, „Bilje“ i „Presadi“) koji kao cjelina snažno odišu panslavizmom. Slavenstvo, kao i podređivanje individualnih ciljeva onim kolektivnim, razvidno je već u motu u kojem se preuzimaju stihovi iz posljednje pjesme Vrazovih[15] *Đulabija* („Ajdte, děco, ajdte / Širom běla světa, / Kano drobne čele / Od cvěta do cvěta; // Te gděgod vidite / Branit Slave dobro, / Svakom nazivajte: / 'Božja pomoć, pobro!'“ (Preradović, 1846: [nepaginirano]), kao i u uvodnoj pjesmi *Pervenci*: „Nije mi do moje / Slave razpruženja, / Već do majke Slave / Slavnog uzvišenja. // S ovo

[15] Zanimljivo, upravo će Vraz biti inaugurator izrazito afirmativne kritike Preradovićeva stvaralaštva (Milanja, 1995: 21).

malo cvietja / I bilja veselo / Rad bi samo njojzi / Nakititi čelo!“ (ibid.: 10). Kao i Kollár i Vraz, i Preradović je nadahnut muzom, Pavom, kojoj posvećuje ljubavne pjesme prvog dijela („Cvietje“). No već u prvoj pjesmi „Bilja“ razvidno je da ciklus dobiva nove, domoljubne konture („Izliečio sam se / Kako valja pravo, / Tebi domovino / Nosim serce zdravo; // I tebi predajem / Sada bilje ovo, / Da s' izliečiš rane / I ti na gotovo.“ – ibid.: 37). Ljekovitim biljem, koje u pjesmi *Bilje* vrši ulogu simbola nacionalnog ozdravljenja, lirski subjekt želi oživiti narodni duh, utjecati na „sinove“ koji tek moraju progledati „[i]z sliepila tmine“ (ibid.: 38), što su motivi koje u gotovo istom kontekstu, onom nacionalne zabludjelosti, koristi i Kollár (usp. Kollár, 1897: 140). Preradović poseže i za drugim prepoznatljivim amblemima kollárovske slavenske ikonografije, među ostalim i za motivom pčela. U drugi dio zbirke uvrštena je tako pjesma *Pčele Slavjanske*. Lirski subjekt u njoj sreće vilu koja mu govori da pogleda „zemlju svoju“. Ta je zemlja puna cvijeća i zrela voća, oko kojih sve vrvi marljivim pčelama: „Vidiš, ciel dan tè cieli dan rade: / Gdie je cvietak i pčelica tù je, / Traži, skuplja, za odmor neznade, / A kad večer k ulištem ih vratja / Puna 'e svaka slasti i sladke nade.“ (Preradović, 1846: 61) Preradović ovdje koristi motiv upregnutosti u više ciljeve, izdvajajući pritom posebno rad „čeških pčela“ odnosno preporoditelja: „Ove pčele to su Česka bratja / S pobratinci Tatre i Morave; / Negledajuć je l' im trud se platja, / Nežaleć ništ u ime slave, / Oni kùpe iz svakoga cvieta / Slavjanskoga svaku slast i sprave / Za potomke u ulišta sveta, / Nad Vltavom koja zlatno sjaju.“ (ibid.)

Među Preradovićevim pjesmama u kojima je vidljiv utjecaj Kollára posebno se ističe dulja pjesma *Vilin san iliti Prošast i budućnost*, koju Kudělka označava kao „južni pandan zbirke *Slavina kći*“ (Kudělka, 1974: 84). Pjesma *Vilin san* za razliku od Kollárove poezije pisana je desetercima koji su organizirani u tercine. Preradović je u njoj posegnuo za imaginarijem Kollárove *Slavine kćeri*. Naime, u početnoj tercini saznajemo da Preradovićev lirski subjekt, u ovom slučaju vila, od svoje „posestre“ dobiva „knjigu domorodnog zvuka“ (Preradović, 1846: 79). Kada primi knjigu, vila pada u san koji se zatim i opisuje. Preradovićeva vila budi se na bezimenoj gori čija je južna strana topla, gdje raste razno cvijeće i koju pjesnik poistovjećuje s budućnošću („Tù budućnost pred nam leži dolje“ – ibid.: 83). Njoj

Preradović suprotstavlja sjevernu stranu koju će opteretiti nizom slika izrazito negativnog predznaka („smetrna tihost svuda“, „mertvo tielo srieće i nevolja“, „ledni siever“, „gole kosti mertvoga vriemena“ – ibid.: 80, 82). Opozicija sjever/jug tako ima snažne vrijednosne konotacije, pri čemu jug predstavlja ilirske zemlje, a sjever narode koji im predstavljaju prijetnju (Mađari, Nijemci). *Vilin san* donosi priviđenje slično onom koje doživljava Vrazov lirski subjekt u posljednjem dijelu *Đulabija*. U njemu se pojavljuje lik žene koja desnom rukom pokazuje na nebesa (ibid.: 81). Ispostavlja se da je to kollárovska „Slava svijuh vilah vila“, koja čeka lirskog subjekta „na Slavjanskoj gori“ (ibid.). Slava tada u obliku klasičnog epskog kataloga stane nabrajati što se sve u prošlosti dogodilo njezinom narodu i što je dovelo do tako lošega stanja. Naposljetku u skladu s kollárovskim teleološkim konceptom povijesti, na čijem se horizontu ocrtava projekcija slavenske premoći, Slava nagovještа svijetlu budućnost („Budućnost će biti dobra mati / Našem puku – već je kocka pala“ – ibid.: 84; „S suncem skupa padne rosa ova; / Rosom stoperv sunca jasna sila / Razplodit će zemljom svietla nova“ – ibid.: 86). Ovi stihovi jeka su onih iz *Slavine kćeri*, u kojima se također predočava poruka koju Slava proročki namjenjuje ljudima (Kollár, 1897: 200). U objema pjesmama lirskim subjektima Vila (po svoj prilici Slavina kći) otkriva put do napretka i uspjeha. Preradovićevom lirskom subjektu Vila skreće pažnju na „množtvo cvietja različne liepote“, govoreći da su to „sve radosti / Proniknute iz Slavjanskog truda“, ali i da je dug i trnovit put do ostvarenja afirmacije slavenstva: „Al’ prie smervit mnoge će se kosti, / Iztrunuti mnoga serca tuda, / Usahnuti mnogo kervi srodne, / Dok sadašnja Slavska zemlja huda / Pretvori se u njive plodne!“ (Preradović, 1846: 85) U ostvarenju tog cilja, tj. u ostvarenju preobrazbe „Slavske zemlje hude“ u plodne njive, presudnu ulogu ima uzajamnost (ibid.: 87) odnosno zajedničko združivanje snaga.

U Preradovićevu preuzimanju Kollárovih ideja naročito se ističe oda *Slavjanstvu* (1865.), koja je nastala po uzoru na uvodno pjevanje *Slavine kćeri*, a napisana je u heksametrima. U njoj se razvija prepoznatljiv inventar kollárovskog slavenofilstva, od supremacije

Slavena zasnovanoj na kulturi i duhovnosti[16], ali i brojnosti[17], preko statusa privilegiranog naroda izabranog od Boga, stoljetne patnje i nepravde nanesene od vjekovnih neprijatelja (npr. Preradović, 1921: 21), pa sve do isticanja imperativa slavenskog jedinstva i nepokolebljivosti u njegovu ostvarenju[18], kao i neupitnosti pobjede Slavena (ibid.: 22). Lirski subjekt na početku se obraća „svemožnom Slavjanstvu" (ibid.: 19) koje je trenutno bolesno („[…] Kolje te mržnja, sebičje i nesloga, ljuta / Kolje te zloba i jal, sve strasti krvi tuđinskom / Tvome ucijepljene zdravlju. Ta krv sveđer otrovnim / Kvascem vrije u tebi, s nje buni ti se cijela / Utroba […]." (ibid.: 21), ali kojem proriče ozdravljenje.

Oda *Slavjanstvu* nastala je u trećoj fazi Preradovićeva stvaralaštva, dakle potkraj hrvatskog narodnog preporoda, kada je ilirsko ime zabranjeno, a sam ilirski pokret gubi na snazi. U toj će fazi Preradović napisati i druge pjesme slične tematike, poput pjesama *Duh slavjanski, Zvanje Slavjanstvu, Slavjanski Dioskuri* i *Slavjanski narod*. Iako za njega poezija nije tek društveni, nego i intimni čin (Brešić, 2019: 57), pjesnikov je pogled, kao što vidimo, i dalje bio usmjeren prema ideji slavenstva u koji on „mistično vjeruje, u duhu ilirske ideologije, gotovo mesijanistički" (ibid.)[19]. Potvrđuje to i elegija *U smrt J. K.*, koja je pronađena u Preradovićevoj ostavštini. Ona svjedoči o utjecaju i statusu „sveslavskoga sina" Jána Kollára i njegove *Slavine kćeri* u slavenskom svijetu, a možda ponajviše među hrvatskom kulturnom elitom onoga vremena: „S vidjeka tuge, koliki prostor, kolika svieta / Pučina bijaše to, kuda se razgrnu žar / 'Slavine kćeri' s ogništa žarkog, kuda sve sjeknu / Plamen uzajemnosti, kojime

[16] „[…] Ipak još te imade toliko, da kad se udom / Samo makneš ikojim, sva se zemlja zatrese. / Stoji tuđin izbuljenih očiju, skrštenih ruku / Tvojih na obalah i u nehvali tebi se divi, / S tebe i protrnjuje strahom." (Preradović, 1921: 19).

[17] „[…] Najveći tad po broju ljudstva, kako ga divljač / Harala biesna na uštrb viekova" (Preradović, 1921: 20).

[18] „[…] Ali ni jednim korakom stupit ipak ne propuštaš / Dalje na stazi k jedinstvu […]" (Preradović, 1921: 20).

[19] Preradovićev mesijanizam ističe i Antun Barac, ističući da je on kao „zanosan Slaven" (Barac, 1954b: 287) bio uvjerenja da „Slaveni imaju u svijetu izvršiti određenu zadaću: da izmire različite narode i konačno stvore nov poredak u svijetu, razdoblje ljubavi i sreće među svim ljudima" (ibid.: 298).

užiže sad / Tuga i žalost mašale svoje; Kolláru slavni, / Sveslavski bio si sin, sveslavski krije te grob.“ (cit. prema Šrepel, 1893: 10)

Ivan Kukuljević Sakcinski, *Slavjanke*

Baš kao i Preradović, Ivan Kukuljević Sakcinski (1816. – 1889.) počeo je pisati na njemačkom jeziku, a u književnosti se javlja lirikom. S vremenom je postao uvažen u europskim intelektualnim krugovima, a napose među Slavenima (Batušić, 1997: 14-15). Još za života slovio je kao vrstan književni povjesničar, priređivač, biograf i leksikograf, utemeljitelj je moderne hrvatske historiografije i osnivač hrvatske bibliografije, bio je političar, a zaslužan je i za odgonetavanje Baščanske ploče (ibid.: 13-14). Iako isprva stvara u duhu romantizma, s vremenom – a naročito nakon 1848. godine – „prožima svoje stihove sve intenzivnije ne samo aktualnim nacionalnim, već i sveslavenskim idejama“ (ibid.: 16). Poput Vraza i Preradovića, pod snažnim je utjecajem Jána Kollára i njegova koncepta slavenske uzajamnosti. O tome među ostalim svjedoči podatak da je autor crtica koje su objavljene u časopisu „Neven“ 1852. povodom Kollárove smrti (*Čèrtice o Janu Kolláru*), kao i činjenica da je upravo on bio taj koji je Kolláru ponudio da napusti Peštu u kojoj je bio izložen sustavnim pritiscima Mađara i prihvati mjesto profesora u Zagrebu (Kukuljević Sakcinski, 1852: 183-185). Do toga naposljetku nije došlo – umjesto u Zagrebu Kollár je posljednje godine svog života proveo kao profesor u Beču.

Na Kollárov utjecaj na Kukuljevića Sakcinskog možda više od ičega upućuju „izrazito politički motivirane *Slavjanke*“ (Batušić, 1997: 15). Posrijedi je pjesnička zbirka iz 1848. godine, koja je konačnu redakciju doživjela dva i pol desetljeća poslije (1874.), a koja predstavlja „zrcalo […] Kollárovih ideja“ (Šrepel, [1893]: 4). Ova zbirka, koju je Kukuljević Sakcinski objavio u Zagrebu pod pseudonimom „X.“[20], prilično je odjeknula u intelektualnim krugovima onoga vremena. Njezin puni naslov glasi *Slavjanke: sa historičkimi primetbami*. Kukuljević Sakcinski je, kao što vidimo,

[20] Ispod objašnjenjâ na kraju knjige autor se potpisao inicijalima „IKS“.

opremio svoju zbirku historiografskim objašnjenjima koji čine najobimniji dio knjige, baš kao što je to učinio Kollár[21], a zatim i Vraz. Sveslavensko usmjerenje zbirke eksplicitno je naglašeno odabirom mota već na samom njezinom početku. Posrijedi je proklamacija sveslavenstva iz pera češkog svećenika, pjesnika, prevoditelja i jezikoslovca Antonína Mareka (1785. – 1877.). Marek je bio blizak suradnik velikog češkog preporodnog jezikoslovca Josefa Jungmanna i tvorac je češke filozofske terminologije. U svoje vrijeme bio je gorljivi propagator slavenske ideje (Opelík et al., 2000: 95) i kao takav svojevrsni preteča Kollára. Kollár se na njegove ideje, izložene u raspravi simptomatična naziva *Slaven* (*Slovan*) iz 1833. godine, eksplicitno nadovezao u pjesmi *Slaven* (*Slavjan*) (usp. Kollár, 2011: 48-50). Moto koji Kukuljević Sakcinski preuzima od Mareka čini idejni okvir cijele zbirke *Slavjanke*: „Osjećam da pripadam cjelokupnom Slavenstvu i da cjelokupno Slavenstvo pripada meni." (Kukuljević Sakcinski, 1848: [nepaginirano]) *Slavjanke* su kompozicijski podijeljene na dva numerirana dijela (I. i II.), pri čemu svakom prethodi po jedan dodatni moto. Uz prvi dio dolaze riječi češko-slovačkog protestantskog svećenika, povjesničara i humanističkog pjesnika Jacobusa Jacobaeusa (Jakub Jakobeus, oko 1591. – 1645.), autora djela *Živi prikaz slavenskog naroda* (*Viva gentis Slavonicae delineatio*, 1642.)[22]. Drugom pak dijelu prethodi moto preuzet od Kollára, a upućuje na onaj dio sveslavenskog imaginarija prema kojem su Slaveni žrtve silnika koji im stoljećima nanose nepravde: „Bože! Bože! ktery dobře minil / Weždy s národy si všechnemi: / Ach už nikdo neni na zemi / Kdobi Slavum spravedlivost činil." („Bože! Bože! koji si dobro mislio / uvijek sa svim narodima: /

[21] Zanimljivo je da će se Kukuljević Sakcinski u svojim historiografskim objašnjenjima kao na jedan od izvora pozvati na Kollárova objašnjenja uz *Slavinu kćer* (usp. Kukuljević Sakcinski, 1848: 64).

[22] I njegove riječi izraz su sveslavenstva: „Slavorum montes Slavorum numina flete, / Flete meos natos, magnosque dolores, / Sic volo, sic cupio Slavorum saucia mater." (Plačite, slavenske planine i slavenska božanstva, / Plačite za mojom djecom i za mojim velikim bolima, / Tako želim, tako žudim – ja, ranjena majka Slavena." – Kukuljević Sakcinski, 1848: [7]).

Ah, nema više nikoga na zemlji / tko bi sa Slavenima pravedno postupao.“ – ibid.: [22])

Prvi dio *Slavjanki* sastoji se od šesnaest pjesama od po četiri katrena s rimom *abcb*. Pjesme su nenaslovljene i označene su rimskim brojevima. Kukuljević Sakcinski u njima također podastire katalog slavnih slavenskih toponima te zatim objašnjava njihovu važnost u povijesti Slavena. U svakoj pjesmi pjesnik se obraća jednom toponimu. Prva pjesma adresirana je Svetoj Gori Atos (pjesma počinje stihovima „Sveta goro sveta“ – ibid.: 5), središtu pravoslavnog svijeta u kojem je, kako autor objašnjava u popratnim historiografskim pojašnjenjima, krajem 9. stoljeća podignut manastir „na onom komadu zemlje, koju su Gérci Slavjanom oteli“ (ibid.: [37]). Već u ovoj prvoj pjesmi razaznaju se dominantne idejne odrednice zbirke kao cjeline: usmjerenost na (sve)slavensku ikonografiju, semantička međuovisnost pjesama i paratekstualnih dijelova (tj. historiografskih objašnjenja) koji imaju za cilj dodatnu eksplikaciju i kojima se u pjesmama naglašava referencija, zatim apelativnost, naglašeni historicizam, isticanje slavenskih korijena i potisnute slavenske kulture, toposi povijesne nepravde prema Slavenima, (slavenske) žrtve i vjekovnih neprijatelja-ugnjetavača (Grci, Turci, Austrijanci, Nijemci, Mađari) i dr. *Slavjanke* imaju za cilj buđenje slavenske i ilirske samosvijesti i izrazito su agitacijskog karaktera. U spomenutoj pjesmi, primjerice, upućen je poziv da se stanovništvo na Svetoj Gori okrene Slavenima umjesto Grcima ili Turcima[23]. I ostale pjesme iz prvog dijela adresirane su amblematičnim slavenskim toponimima (npr. Crnoj Gori, Balkanu, Beogradu, Uni, ilirskom moru, Triglavu, Dunavu, Bijeloj Gori, Krakovu, Moskvi i dr.) ili pak onima koje pjesnik-historiograf u pojašnjenjima dovodi u vezu sa Slavenima ne bi li time Slavenima (i Ilirima) dao povijesni legitimitet. Tako je druga pjesma posvećena Dodoni, Zeusovom proročištu i svetištu u Epiru, pri čemu se u pojašnjenjima na kraju knjige izvodi slavenska etimologija tog toponima, kao i slavenska povijest koja je u njoj potisnuta: „Nema

[23] Zanimljivo je da i Kollár jednu svoju pjesmu u *Slavinoj kćeri* posvećuje gori Atos, „kraljici svih gora“, također problematizirajući tuđinsku vlast nad njom, usprkos njezinom izvorno slavenskom karakteru (usp. Kollár, 1897: 160).

sumnje, da su u dolinah arbanskih i tračkih već u najdavnia vrěmena stanovati morali Slavjani, pod stranim imenom.“ (ibid.: 44). Istim se načelom vodio i Ján Kollár, i to ne samo u *Slavinoj kćeri*, nego i u drugim svojim spisima, poput ranije spomenutog putopisa u Italiju iz 1843. godine, u kojem je identificiranje slavenske pozadine jedna od dominantnih strategija prezentacije prostora. Prvi dio *Slavjanki* okrunjen je pjesmom posvećenom Moskvi („Moskvo, slavna Moskvo!“) od koje se očekuje da postane predvodnica cjelokupnog Slavenstva („Rusia na te gleda, / Slavjanstvo te čeka, / Da nam svima budeš / Nove dobe jeka.“ – ibid.: 20).

Za razliku od Kollárove *Slavine kćeri*, u kojoj usprkos velikom povijesnom nezadovoljstvu ipak prevladavaju miroljubivi tonovi, u Kukuljevića Sakcinskog do izražaja dolazi borbeni, pa i ratnički ton, nastojanje da se aktivira čitatelja (npr. „Oružaj svog sina! / Sad je tomu vrime, / Věk ga u boj zove, / Slavjanstvo je š njime. / – ibid.: 16). *Slavjanke* su, kako primjećuje Kudělka (1974: 88), lišene kollárovske apolitičnosti jer su nastajale u predvečerje revolucije. Iako upadljivo srodne *Slavinoj kćeri*, one predstavljaju otvoreno politički čin koji, smatra Kudělka (ibid.), istovremeno pokazuje u kojoj se mjeri napustila izvorna Kollárova ideja apolitičnog sveslavenstva, koja se zasnivala na kulturnoj uzajamnosti, a ne na zahtjevima za konkretizacijom političkog djelovanja. To je, dakako, ujedno i moguće (ili čak vjerojatno) objašnjenje činjenice zašto je Kukuljević Sakcinski svoju zbirku objavio pod pseudonimom.

Drugi dio *Slavjanki* sastoji se od dvanaest pjesama od po četiri katrena s rimom *abcb*, ali se pjesnički subjekt sada uglavnom obraća pojedinim narodima. Pritom se ponovo konzistentno podcrtava povijesna prisutnost (i supremacija) Slavena, pa čak i ondje gdje to čitatelj možda i ne bi očekivao. U prvoj pjesmi, u kojoj se obraća Helenima, pjesnički subjekt tako zaključuje da je Helenima mudrost dao „Slavjanski lúg prosti, / Pun duha pěsničkog / I mudre tajnosti.“ (ibid.: 23), pokušavajući to pritom historiografski argumentirati u objašnjenjima na kraju knjige (usp. ibid.: 67-69). Većina pjesama u ovom dijelu adresirana je narodima koji su kroz povijest zatirali Slavene i može se čitati kao optužba na račun „dušmana“: od Helena i Rimljana koji su „narod oholi“, a kojemu Ilirija „stokrat / spás i život doni!“ (ibid.: 24), preko Nijemaca („Pohlepni vi gosti / u slavjanskoj

kući! // Rad věre ljubavi, / Slavjane ste klali“ – ibid.: 25), Francuza kojima se zamjera Napoleonova izdaja Poljske (usp. ibid.: 79), Italije „[k]oja slavsku zemlju / nejpèrva pohara“ (ibid.: 27), Mađara koji su vjerojatno najveći „Slavjana dušmani“ (ibid.: 29) pa sve do ništa manje zlih Osmana, ali i čitave Europe kojem je slavenski narod iskazao vjernost, no koja „[n]eće da ga čuje“ (ibid.: 31). *Slavjanke* okončavaju apsolutizacijom adresata i razantnim pomakom prema njegovoj apstraktnosti. U desetoj i jedanaestoj pjesmi drugog dijela pjesnički subjekt obraća se tako oblacima i nebesima, čime zbirka – ali time i status Slavena – stječe univerzalnu, metafizičku dimenziju, baš kao što je to slučaj i u Kollárovoj *Slavinoj kćeri*. *Slavjanke* zatvara pjesma posvećena Slavenima, čiji finale odjekuje kao svojevrsni borbeni poklič i poziv na borbu: „Na noge se dižte! / Mač u ruke sada! / Tudjinstvo nek padne, / Slavjanstvo da vlada!“ (ibid.: 34). Ovakvo zatvaranje zbirke radikalno je drukčije u odnosu na ono iz *Slavine kćeri*. U usporedbi s posljednjim stihovima *Slavjanki*, Kollárovi stihovi, koji također pozivaju na ostvarivanje slavenske sloge i jedinstva, odišu gotovo naivnim idealizmom: „zaplešimo, braćo, i vi i ja, / ljubimo se pritom svi skupa, / gle, to domovina je naša: Sveslavija!“ (Kollár, 1897: 141)[24]. Kukuljeviću Sakcinskom više nije dovoljna duhovno sjedinjenje Slavena. On traži konkretnu akciju koja podrazumijeva napuštanje pasivnog iščekivanja: teleološki koncept povijesti, u kojem će kao završni moment zasjati povijesna pobjeda Slavena, može se ostvariti jedino tako da se Slaveni sami pobrinu da se taj scenarij doista obistini.

Cijela je zbirka, a naročito njezin drugi dio, pomno komponirana i gradirana, i to ne samo u linearno-povijesnom (sukcesivnom) smislu, oslanjanjem na teleološki koncept povijesti (počinje se s drevnim Grcima i Rimljanima, a završava pozivom upućenim današnjim Slavenima, tj. nagovještajem velike sutrašnjice), nego vrijednosnom hijerarhizacijom: Slaveni se nalaze na samom vrhu i kao takvi su superiorni svim ostalim narodima. *Slavjanke* nadilaze okvire puke

[24] Na tragu tog idealističkog koncepta slavenskog jedinstva bio je i Preradović, iako u mnogo manjoj mjeri: „Dok smo živi, bratjo, mi, / Ljubimo se bratski svi!“ (Preradović, 1846: 71).

pjesničke zbirke i prerastaju u programatski dokument koji tendira na politički aktivizam. Tome u prilog ide i činjenica da će čitatelju (a posebice onom današnjem) neke pjesme (npr. pjesma posvećenu Triglavu, v. ibid.: 12) biti teško ili nemoguće razumjeti bez autorovih historiografskih pojašnjenja koja nerijetko djeluju kao da su od primarne važnosti, dok im pripadajuće pjesme služe tek neka vrsta popratne ilustracije.

Slavjanke nisu jedino djelo u kojima do izražaja dolaze sveslavenska stremljenja Kukuljevića Sakcinskog, odnosno utjecaj Kollára[25]. Međutim, tematskom i idejnom zaokruženošću, posezanjem za prepoznatljivom slavenskom geografijom, aktualizacijom svih ključnih kollárovskih rekvizita sveslavenske ideje, programatskim karakterom i pozivom na konkretnu akciju za ujedinjenjem i samoostvarenjem Slavena, *Slavjanke* nedvojbeno predstavljaju jedan od najzaokruženijih i najmarkantnijih odjeka Kollárovih ideja u hrvatskoj sredini – odjeka koji nije puka imitacija ili poklonstvo velikom uzoru, nego čin idejne transformacije. Kao što je već navedeno, 1874. Kukuljević Sakcinski objavit će *Povjestne pjesme* u koje će biti uvrštene i prerađene *Slavjanke*. No iako će one biti „pune gotovo profetskog poziva suvremenicima na borbu za slobodu“, bit će istovremeno „vidljivo politički sordinirane u odnosu na verziju iz 1848.“ (Batušić, 1997: 24)

Zaključak

Budući da se kulturni i književni život u Hrvatskoj u prvoj polovici 19. stoljeća razvijao u „svojevrsnome subverzivnu stavu prema hegemonskim kulturama“ (Brešić, 2019: 65) čiji su se centri moći nalazili u Beču odnosno Pešti, hrvatski su preporoditelji počeli tražiti modele moguće obrane od stalnih napada koji su dolazili iz Budimpešte i Beča. Jedno od mogućih rješenja prepoznali su u Kollárovoj zbirci *Slavina kći*, kao svojevrsnom mediju za promicanje određene koncepcije panslavizma. Transformacija zbirke iz romantičnog kanconijera u oruđe promicanja sveslavenske ideje

[25] Usp. npr. pjesme *Slavjanska domovina* (1841.), *Domovina slavjanska* (1844.), *Slavjani, ne dajmo se!* (1848.).

dovelo je do toga da je Kollár u „Danici“ možda češće bio predstavljan kao ideolog nego kao pjesnik. Svojim konceptom jedinstva slavenskih naroda Kollár je kod hrvatskih preporoditelja (dodatno) osvijestio potrebu i mogućnost emancipacije od tuđinskih utjecaja. No Kollár je, kao što je već podcrtano u uvodu ovog rada, bio izričito protiv otvorenih sukoba i aktivnih političkih akcija, ustrajući na pacifističkom modelu emancipacije, uvjeren da je ona ostvariva kroz kulturnu uzajamnost, odnosno sustavno kulturno prosvjećivanje. U hrvatskoj sredini takav idealistički koncept panslavizma nije mogao biti prihvaćen pasivno, već je njegova adopcija uvelike transformativna. Kako je vrijeme odmicalo, hrvatski su preporoditelji shvatili da slavenska ideja koju su preuzeli od Kollára neće biti dovoljna za potpunu kulturnu i političku emancipaciju. Stoga se slavenska ideja sve više preobražavala u hrvatsku ideju. Mogućnost da se, sve u svrhu izgradnje moderne hrvatske nacije, tada rascjepkani hrvatski prostori sjedine pod jedinstvenim hrvatskim jezikom bila je jača od Kollárove mesijanske vizije velikog slavenskog naroda, iako će ilirski pokret na kraju doživjeti neuspjeh.

Ipak, na primjerima pjesništva Vraza, Preradovića i Kukuljevića Sakcinskog vidjeli smo da je Kollárov koncept panslavizma ostavio u hrvatskoj kulturi, a napose poeziji, neizbrisiv i često presudan trag. Poezija ove trojice pjesnika – ali ne samo njih – svjedočanstvo je izravnog nadovezivanja, pa čak i neskrivenog preuzimanja kako na kompozicijskom, tako i tematsko-motivskom i idejnom planu. Ipak, nije bilo posrijedi tek slijepo i nekritičko epigonstvo, nego izraz *dijaloga* koji je u konačnici rezultirao i samosvojnim modifikacijama. Kollárovski tip panslavizma stoga se s pravom može smatrati konstitutivnim elementom hrvatskog preporoda odnosno ilirizma, ali i jednom od idejnih dominanti hrvatske književnosti danog razdoblja. Istovremeno, poezija Kollára, a zatim i Vraza, Preradovića i Kukuljevića Sakcinskog dokaz je iznimno dinamične i bogate interkulturne komunikacije, ali i zorni primjer evolucije jedne ideje koja je, promijenivši sredinu, u nepuna tri desetljeća u pojedinim poetskim konceptualizacijama nadišla kollárovsku deklarativnost i prerasla u otvoren politički program.

Izvori

Kollár, Ján. (1853). O literání vzájemnosti mezi rozličnými kmeny a nářečími slovanského národu [On the Literary Reciprocity among the Various Tribes and Dialects of the Slavic Nation]. Pešta: autorova naklada. (In Czech.)

Kollár, Ján. (1863). Cestopis druhy a Paměti z mladších let života sepsány [Travelogue II and Memoirs from the Earlier Years of Life]. Spisy Jana Kollára. Díl čtvrtý. Praha: I. L. Kober. (In Czech.)

Kollár, Jan. (1897). Slávy dcera: lyricko-epická báseň v 5 zpěvích [The Daughter of Sláva: A Lyric-Epic Poem in Five Cantos]. Praha: I. L. Kober. (In Czech.)

Kollár, Ján. (1907). Cestopis obsahující cestu do horní Italie a odtud přes Tyrolsko a Bavorsko, se zvláštním ohledem na slavjanské živly roku 1841 [A Travelogue Covering a Journey to Northern Italy and Beyond Through Tyrol and Bavaria, with Special Emphasis on the Slavic Population]. Praha: J. Otto. (In Czech.)

Kollár, Jan. (2011). Slávy dcera [The Daughter of Sláva]. Praha: Městská knihovna v Praze. Available at: https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/37/06/49/slavy_dcera.pdf (sccessed October 15, 2025). (In Czech.)

Kukuljević Sakcinski, Ivan. (1848). Slavjanke [Slavic Women]. Zagreb: Franjo Župan. (In Croatian.)

Preradović, Petar. (1846). Pervenci [First Fruits]. Zadar: Demarchi-Rougier. (In Croatian.)

Preradović, Petar. (1921). Slavjanstvu. Pjesma slavjanskog humanizma [To the Slavic World. A Poem of Slavic Humanism]. Split : [Hrvatske knjižare]. (In Croatian.)

Vraz, Stanko. (1863). Djulabije. Ljubezne ponude za Ljubicu [Rose-apples. Loving Offerings to Ljubica]. Zagreb: Matica ilirska. (In Croatian.)

Literatura

[Anonimno]. (1841). Pozdrav Ivanu Kolláru [A Greeting to Ján Kollár]. Danica ilirska [Illyrian Morning Star], 38. 153-154. (in Croatian.)

Barac, Antun. (1954a). Stanko Vraz (1810–1851). In Vraz, S.-Preradović, P. Djela [Works]. Zagreb: Zora. 7-32 (In Croatian.)

Barac, Antun. (1954b). Petar Preradović (1818–1872). In Vraz, S.-Preradović, P. Djela [Works]. Zagreb: Zora. 283-310 (In Croatian.)

Batušić, Nikola. (1997). Ivan Kukuljević Sakcinski. In Kukuljević Sakcinski, Ivan. Izabrana djela [Selected Works]. Zagreb: Matica hrvatska. 11-37. (In Croatian.)

Brešić, Vinko. (2019). Hrvatska književnost 19. stoljeća [Croatian Literature of the 19th Century]. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet. Available at: https://openbooks.ffzg.unizg.hr/index.php/FFpress/catalog/view/80/129/5897 (accessed October 26, 2025). (In Croatian.)

Ivanković, Katica. (2008). Jan Kollár u *Danici ilirskoj* [Jan Kollár in *Danica ilirska*]. In Ivanković, Katica. Pogledi na češku književnost [Views on Czech Literature]. Zagreb: FF press. 19-25. (In Croatian.)

Ivanković, Katica. (2015). Povijest novije češke književnosti I. Češka književnost u tvorbi nacionalnog identiteta tijekom XIX. stoljeća [History of Modern Czech Literature I: Czech Literature in the Formation of National Identity during the Nineteenth Century]. Zagreb: Disput. (In Croatian.)

Jelčić, Dubravko. (2004). Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne [History of Croatian Literature: A Millennium from the Baška Tablet to Postmodernism]. Zagreb: Naklada Pavičić. (In Croatian.)

Jež, Andraž. (2013). Medbesedilne povezave med Slávy dcero Jana Kollárja in Djulabijami Stanka Vraza [Intertextual Connections between Slávy dcera by Jan Kollár and Djulabije by Stanko Vraz]. Slavistična revija [Slavic Review], 61(4). 605-619. (In Slovenian.)

Kudělka, Viktor. (1974). Kollárův vliv v básnictví Ilyrů [Kollár's Influence in the Poetry of the Illyrians]. Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské Univerzity Studia minora Facultas philosophicae Universitatis Brunensis [Proceedings of the Faculty of Arts of Brno University: Studia Minora, Faculty of Arts, Masaryk University], D 21. 83-98. (In Czech.)

Kukuljević, Ivan. (1841). [Nenaslovljeno] [Untitled]. Danica ilirska [Illyrian Morning Star], 38. 154. (in Croatian.)

Kukuljević Sakcinski, Ivan. (1852). Čèrtice o Janu Kolláru [Notes on Jan Kollár]. Neven, 12. 182-187. (In Croatian.)

Kvapil, Miroslav. (1998). František Ladislav Čelakovský i hrvatska književnost [František Ladislav Čelakovský and Croatian Literature]. In Hrvatsko-češke književne veze [Croatian–Czech Literary Connections]. Zagreb: Matica hrvatska. 242-259. (In Croatian.)

Macura, Vladimír. (1976). Mytologie Slávy dcery [The Mythology of Slávy dcera]. Česká literatura, 24(1). 37-46. (In Czech.)

Milanja, Cvjetko. (1995). Petar Preradović – od romantizma do spiritizma [Petar Preradović – From Romanticism to Spiritism]. Umjetnost riječi [The art of Words], 39(1). 21-37. (In Croatian.)

Opelík, Jiří et al. (2000.) Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce [Lexicon of Czech Literature: Personalities, Works, Institutions], 3/I M–O. Praha: Nakladatelství Academia.

Pohorský, Miloš. (1970). Mladý Jan Kollár (Básník sonetů z roku 1821. Básník a mýtus) [The Young Jan Kollár (The Poet of the 1821 Sonnets: The Poet and the Myth)]. Česká literatura [Czech Literature], 18(2). 124-146.

Stančić, Nikša. (1997). Ideja o „slavenskoj uzajamnosti" Jána Kollára i njezina hrvatska recepcija [The Idea of "Slavic Reciprocity" by Ján Kollár and Its Croatian Reception]. Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu [Proceedings of the Department of Croatian History, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb], 30. 65-76. (In Croatian.)

Šabić, Marijan. (2009). Iz zlatnog Praga: češka književnost i kultura u hrvatskoj književnoj periodici 1835. – 1903. [From Golden Prague: Czech Literature and Culture in Croatian Literary Periodicals, 1835–1903]. Zagreb-Slavonski Brod: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet – Hrvatski institut za povijest – Podružnica za povijest Slavonije, Srijema i Baranje. (In Croatian.)

Šokčević, Dino. (2002). Hrvatska u trokutu mađarsko-hrvatsko-austrijskih odnosa od 1790. do 1918. [Croatia in the Triangle of Hungarian–Croatian–Austrian Relations from 1790 to 1918]. In Švoger, V.-Turkalj, J. (eds.). Temelji moderne hrvatske. Hrvatske zemlje u „dugom" 19. stoljeću [Foundations of Modern Croatia: The Croatian Lands in the "Long" Nineteenth Century]. Zagreb: Matica hrvatska. 561-616. (In Croatian.)

Šmahelová, Hana. (2002). Kollárová vize slovanské vzájemnosti [Kollár's Vision of Slavic Reciprocity]. Česká literatura [Czech Literature], 50(2). 125-148. (In Czech.)

Šrepel, Milivoj. ([1893]). Jan Kollár i Hrvati [Jan Kollár and the Croats]. Vienac [Wreath], 25(29-31). Beč: [izdavač nenaveden]. (In Croatian)

Švoger, Vlasta. (1998). Recepcija Herdera u hrvatskome narodnom preporodu na temelju Danice ilirske [he Reception of Herder in the Croatian National Revival Based on Danica ilirska]. Časopis za suvremenu povijest [Journal of Contemporary History], 30(3). 455-478. (In Croatian.)

Tafra, Branka. (2006). Značenje narodnoga preporoda za hrvatski jezik [The Significance of the National Revival for the Croatian Language]. Croatia et Slavica Iadertina, 2(2). 43-55. (In Croatian.)

Vodička, Felix. (1960). Dějiny české literatury II. (Literatura národního obrození) [History of Czech Literature II (Literature of the National

Revival)]. Praha: Nakladatelství československé akademie věd. (In Czech.)
Wollman, Frank. (1940). Slovanská myšlenka od Dobrovského a Kollára k Masarykovi [The Slavic Idea from Dobrovský and Kollár to Masaryk]. In Mathesius, V. (ed.). Co daly naše země Evropě a lidstvu [What Our Lands Have Given to Europe and Humanity]. Praha: Evropský literární klub. 37-47. (In Czech.)
Živančević, Ivana. (1988). Krakovjak u hrvatskoj i slovenačkoj poeziji [The Krakowiak in Croatian and Slovenian Poetry]. Croatia, XIX(30). 41-52. (In Croatian.)

Современото општество во културата, во јазикот и литературата

Modern Society in Culture, Language and Literature

UDK: 398.87(=163.3):502.1

ПРИРОДАТА ВО МАКЕДОНСКИТЕ НАРОДНИ БАЛАДИ (Еколошки и семантички пристап)

Јасмина Мојсиева-Гушева
Институт за македонска литература
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3513-0708

Клучни зборови: мотивска класификација, социјална екологија, биоцентризам, антропоцентризам, семантички функции, симболички пораки.

Резиме: Во трудот се анализира улогата и значењето на природата во македонските народни балади од еколошки и од семантички аспект, при што се доаѓа до општ заклучок дека природата не е претставена само како сценографија или простор во кој се одвиваат настаните, туку како активен учесник во дејството преку кој се изразуваат човечките чувства, верувања, страдања, надежи и морални вредности.

Преку избрани примери од митолошки, историски и семејно-битови балади се покажува дека сонцето, месечината, водата, земјата, гората, дрвјата, животните и другите природни елементи имаат различни симболички значења. Тие можат да претставуваат: живот, сила, слобода, опасност, плодност, заштита, смрт и повторно раѓање. Посебно се нагласени: симболичката, претскажувачката, психолошката, митолошката и естетската функција на природата во овие балади.

Анализа на баладите од еко-критичка перспектива покажува дека односот меѓу човекот и природата е сложен. Човекот е зависен од природата и нејзините ресурси, но истовремено се обидува да ја контролира и да ја користи. Примерите за метаморфози на луѓето во животни и растенија, за персонификација на сонцето, месечината и гората, како и мотивите на водата, дрвјата и плодовите ја нагласуваат меѓусебната поврзаност на човекот со природниот свет.

Во заклучокот на трудот се укажува дека македонските народни балади не се еколошки текстови во современа научна смисла, но

сепак овозможуваат да се разгледуваат прашањата за човековата зависност од природата, за неговата ограничена моќ и за последиците од нарушувањето на природниот поредок. Исто така се нагласува дека присуството на природата во баладите е важен носител на нивното поетско и симболичко значење и сведочи за традиционалното сфаќање дека човекот е неразделен дел од неа.

NATURE IN MACEDONIAN FOLK BALLADS
(An Ecological And Semantic Approach)

Jasmina Mojsieva-Gusheva
Institute of Macedonian Literature
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3513-0708

Keywords: motif classification, social ecology, biocentrism, anthropocentrism, semantic functions, symbolic messages

Summary: This paper analyses the role and significance of nature in Macedonian folk ballads from an ecological and a semantic perspective. It concludes that nature is not represented merely as scenery or as a space in which events take place, but as an active participant in the action through which human emotions, beliefs, suffering, hopes and moral values are expressed.

This analysis of selected mythological, historical, and family-domestic ballads shows that the sun, the moon, water, earth, mountains, trees, the forest, animals, and other natural elements have various symbolic meanings. They may represent life, strength, freedom, danger, fertility, protection, death, and rebirth. Particular emphasis is placed on the symbolic, prophetic, psychological, mythological, and aesthetic functions of nature in these ballads.

An ecocritical reading of the ballads shows that the relationship between humans and nature is complex. Humans depend on nature and its resources, yet at the same time they try to control and exploit it. Examples of the metamorphosis of people into animals and plants, the personification of the sun, the moon and the forest and the motifs of water, trees, and fruit highlight the interconnectedness of humans and the natural world.

The paper concludes that Macedonian folk ballads are not ecological texts in the modern scholary sense; nevertheless they make it possible to examine questions of human dependence on nature, the limits of human power, and the consequences of disturbing the natural order. It also emphasises that nature is an important carrier of the poetic and symbolic meaning of the ballads and testifies to the traditional understanding that humans are an inseparable part of nature.

1. Вовед

Во македонската народна книжевност природата има исклучително важно место. Таа не е само заднина на настаните, туку жив сведок и учесник во човечките судбини, љубови, страдања и жртви. Тоа особено е видливо во народните балади каде природата е претставена како активен елемент што влијае врз ликовите изразувајќи ја нивната духовна и емоционална состојба. Во текот на својата долга историја македонскиот народ токму преку природата и нејзините составни елементи и појави ги изразувал своите чувства, верувања и животни мудрости, свесен за неразделната поврзаност меѓу него и светот што го опкружува.

Во овој труд, преку избрани примери од македонските балади, ќе се обидеме да одговориме на повеќе конкретни прашања, како на пример: каква улога има природата во народното творештво, како луѓето во минатото ја доживувале својата околина, кои се најчестите елементи од природата споменувани во македонските балади, кои се нивните скриени значења, во кои типови балади се среќаваат?

2. Мотивската класификација на македонските балади

Не е нималку едноставно да се класифицираат народните балади, поради нивната мотивска разновидност. Сепак одредени класификации постојат, како таа на рускиот истражувач В. Е. Гусев (Гусев 1967: 162), кој ги класифицирал во три основни групи: митолошки, историски и социјално-битови. Оваа поделба со извесна модификација на третата група, која ја именувал семејно-битови балади, ја користи и Кирил Пенушлиски (Пенушлиски 1983: 17), во својата книга „Македонските народни

балади“. Истата класификација на Пенушлиски ќе ја користиме и ние за потребите на овој труд, дополнително распределувајќи ги митолошките балади во повеќе групации, кои се однесуваат на: небесните тела, односите меѓу луѓето, односите меѓу луѓето и другите суштества, метаморфозите и задгробниот живот. Примената на посочената систематизација ќе ни послужи да дадеме одговор на поставеното прашање во кои типови на балади се застапени елементи од природата и да ги анализираме нивните значења во контекст на современиот еколошки и семантички пристап кон проблематиката.

3. Митолошки балади

Митолошките балади се меѓу најстарите народни песни, кои потекнуваат од паганските верувања и митови кога луѓето се обидувале да ги објаснат природните појави, животот и светот околу себе преку натприродни суштества и сили. Меѓу најфреквентните митолошки суштества во македонските балади се споменуваат: самовилите, змејовите, наречниците и другите различни духови со натприродна моќ. Немоќни да им се спротивстават и да ги совладаат, древните народи развиле бројни ритуални церемонии проследени со песни и игри преку кои верувале дека можат да ги смилостивиат натприродните сили. Според фолклористот и проучувачот на македонските балади – Кирил Пенушлиски, денешните народни балади „немаат многу заедничко со својот првобитен изглед и со времето кога се развиле врз темелите на една митологија од старословенско, па можеби и постаро индоевропско потекло“ (Пенушлиски 1983: 23). Тие се менувале бидејќи долго време биле пренесувани усно, а на нивните промени влијаеле и историските настани, народните обичаи, локалните традиции и различните пејачи што ги пренесувале вметнувајќи секогаш нови или изоставајќи некои делови од песните. Дури и нивната функција се изменила со текот на времето. Во минатото луѓето ги доживувале како вистинит приказ на светот и дел од своите убедувања и верувања. Но, денес тие имаат претежно културна, историска и уметничка вредност и затоа се изучуваат како дел од богатото народно творештво и од културното наследство.

3.1. Балади со мотив на небесни тела

Од митолошките балади веројатно најстари се оние што се поврзуваат со небесните тела. Тие се и малуброjни во споредба со другите од целокупниот корпус на народни балади. Како илустрација за нашата анализа ја наведуваме баладата „Се обложил Дамјан јунак“, која припаѓа на лазарски песни, кои се пееле за да го означат будењето на природата, поврзано со плодноста и со пролетниот циклус. Најважни природни елементи, споменувани во песната се: сонцето, месечината, ридовите и земјата, кои се прикажани како живи сили што го одредуваат животниот ритам на човекот.

Облогот меѓу Лазар и Дамјан се заснова на натпревар со сонцето, што ја покажува човечката желба да се надмине природата. Сонцето е симбол на моќта, времето и природниот поредок. Дамјан е исклучителен јунак, кој јава брз коњ и неговото движење постојано се споредува со движењето на сонцето: „Кога сл’нце, Лазаре, бленуваше, / Тогај Дамјан, Лазаре, јафнуваше. / Кога сл’нце, Лазаре, в среде небо, / Тога Дамјан, Лазаре, с стреде земја. / Кога сл’нце, Лазаре, по ридови, / Тога Дамјан, Лазаре, во дворови“ (Пенушлиски 1968: 31). Овие паралели покажуваат дека човекот живее во согласност со природните циклуси и не може да се одвои од нив. Природата го поставува ритамот, а човекот само се обидува да го следи.

Во баладата е присутна и антропоморфизација на небесните тела. Сонцето и месечината добиваат човечки роднински врски („сл’нцу сестра“, „месецу братучеда“). Со тоа се нагласува дека човекот и природата припаѓаат на ист космички поредок и се поврзани меѓусебно. Во народната традиција оваа поврзаност сведочи за почит кон природата, како рамноправен дел од животот. Ридовите, земјата и дворовите претставуваат простор низ кој се движи јунакот. Тие го поврзуваат природниот и човечкиот свет, покажувајќи дека животот на луѓето е неразделен од природната средина. Погледната од еколошки перспектива баладата испраќа порака дека човекот е дел од природата и нејзините закони. Иако поседува сила и храброст, неговите постапки се условени од природните циклуси. Сонцето и

месечината се претставени како вечни и повисоки сили, а нивната симболична поврзаност со луѓето потсетува дека хармонијата со природата е основа на животот. Баладата затоа ја нагласува потребата од почитување на природниот поредок, а не од негово надминување или нарушување.

3.2. Балади со мотив на односи меѓу луѓето

Во корпусот на митолошките балади спаѓаат и песните во кои се спомнуваат релациите меѓу луѓето, односно нивните меѓусебни однесувања, базирани врз етичките норми. Тоа се песни во кои се сретнува мотивот на магија во форма на клетва, благослов или урок, изведен преку обред, упатен поглед или изговорен збор. Баладата „Млада невеста умрела од уроци“ (запишана во Зборникот на Кузман Шапкарев) претставува класичен пример за тоа како во усната народна традиција се претставени суеверните сфаќања за урокливите очи, кои испраќаат зли сили кон младата невеста.

Читана низ диоптријата на социјалната екологија преку концептот на Мурај Букчин[1], песната ја открива длабока поврзаност меѓу човекот и неговата заедница, односно природната и социјалната средина. Според него: „Сродностите помеѓу природата и општеството се поактивни отколку што сме подготвени да признаеме. Многу специфични форми на природата – многу специфични екосистеми – ја сочинуваат основата за многу специфични форми на општеството“ (Bookchin: 1982:33). Таа поврзаност помеѓу природата и општеството воопшто не е случајна бидејќи и двете имаат „историја што им дава разбирливост и ред на нивните внатрешни односи, како и насоки за нивниот развој“ (Bookchin: 1982:34).

[1] Мурај Букчин (Murray Bookchin) е американски социјален еколог, кој во својата книга „Екологијата на слободата: појавата и распаѓањето на хиерархијата“, развива концепт според кој еколошката криза произлегува и од општествените односи на доминација.

Песната започнува со фалбата на јанинската девојка дека ќе го ожени својот брат со „мома облачина“[2], „ногу од далеку“ (Шапкарев 1976: 69). За таа цел почнале големите подготовки: „наканиле петстотин’ сфатове, / каниле се двуица девери, / каниле са и труица кумове“ (Шапкарев 1976: 69), преку што се објавува формата на вообичаени активности при вакви свечени настани, во кои секој лик има своја хиерархиска функција.

Бидејќи невестата не ги поседува бараните особини („не е облачина“) следи проверката дали вреди вложениот труд околу неа и патот[3] што го изодиле сватовите. Тоа е и најдраматичниот момент во песната, кој се манифестира преку откривањето на превезот на невестата и последиците од тоа откривање. Кумот бара да ја откријат невестата за да се процени нејзината вредност во однос на потрошените ресурси: „Дали чине друми шчо оде’ме? / Дали чине води шчо газе’ме? / Дали чине коњи шчо море’ме?“ (Шапкарев 1976: 69).

Во традиционалната култура, превезот на невестата функционира како заштитна обвивка што ја штити невестата од надворешни штетни влијанија. Наредбата на кумот да се открие невестата на отворено (насред гората) претставува насилно нарушување на нејзината природна заштита. Кога ќе ја откријат, невестата таа стапува во директен контакт со завидливите урокливи очи на сватовите. „Веднаг’ са а сос очи пресекле“ (Шапкарев 1976: 69). Во тој миг погледот на петстотините

[2] За толкувањето на песната битно е да истакнеме дека во неа главните ликови не се обични луѓе, туку се ликови изедначени со небесните тела и природните феномени. Братот е Месечината – „Брата имам јазе месечина“ (Шапкарев 1976: 69), невестата не е Облак – „не ми била мома облачина“ (Шапкарев 1976: 69), туку нејзиното лице и гради се Сонце и Месечина – „лицето ѝ с’нце огреало, / и на гради, јасна месечина!“ (Шапкарев 1976: 69).

[3] Патот на сватовите е опишан како преминување преку девствената недопрена природа: „през три гори през четири води“, „поминале низ гора зелена“ (Шапкарев 1976: 69). Гората и водата во народната традиција се граници меѓу познатиот (заштитениот) и непознатиот (опасниот) екосистем. Сватовите претставуваат надворешна сила што минува низ овој екосистем, а нивниот престој во гората („наседнале малку да починат“) го означува моментот кога човекот го нарушува заштитениот микропростор на невестата.

сватови дејствува како токсичена инвазива сила насочена кон невестата. Во еколошка смисла, невестата (како исклучително чист и чувствителен природен елемент) доживува „енергетски шок“ или негативно зрачење од заедницата, која не може да ја апсорбира нејзината убавина, без да создаде деструктивна завист.

Уроците во народната поезија често претставуваат метафора за негативната енергија, која произлегува од зависта и од социјалниот притисок: „Погледот оптоварен од страстите на душата се здобива со магична моќ што му дава страотна делотворност. Тој е инструмент на внатрешен налог кој може да зеведува, да убива, да магепсува, да скаменува, да погодува како гром“ (Мојсиева-Гушева 2000: 38). Кога младата невеста се изложува на погледите на заедницата (често во ритуален или јавен контекст, како свадба или одење по вода), таа стапува во интеракција со социјалната средина. Прекумерното восхитување или завист од страна на заедницата ја нарушува внатрешната рамнотежа на младата невеста, што доведува до нејзино паѓање „на мека постеља“ (Шапкарев 1976: 70) и смрт. Согледано преку социоеколошка диоптрија, песната „Млада невеста умрела од уроци“ не е само раскажување за суеверие, туку длабока народна алегорија за тоа колку е кршлив човечкиот живот кога ќе се наруши рамнотежата меѓу поединецот, заедницата и природното опкружување. Песната, преку космолошкиот јазик, покажува дека човечкиот поглед, жедта за поседување и процена на нечија вредност можат да бидат смртоносни.

Младата невеста е олицетворение на Сонцето и на Природата во нејзиниот најчист облик. Нејзиното насилно разоткривање, по барање на кумовите, кои во свадбениот чин се хиерархиски надредени над сите други учесници и изложувањето на урокливите очи на сватовите, го прекинува животниот циклус, уште пред таа да успее да зачекори во новиот дом.

На крајот од ова толкување, поврзано со согледбите на Мурај Букчин, ќе го предочиме цитатот од неговата книга „Екологијата на слободата: појавата и распаѓањето на хиерархијата“ во кој експлицитно се посочува штетното влијание на хиерархијата врз општествениот и врз природниот развој: „Бидејќи хиерархијата

денес го загрозува опстанокот на општествениот живот, таа не може да остане општествен факт. Бидејќи го загрозува интегритетот на органската природа, таа нема да продолжи да постои, со оглед на суровата пресуда на 'немата' и 'слепата' природа" (Bookchin 1982: 37).

3.3. Балади со мотив на односи меѓу луѓето и митолошките суштества

Трет вид митолошки балади се песните, посветени на односите меѓу луѓето и митолошките суштества, какви што се ламјите, самовилите и наречниците. Од овој тип балади ќе се задржиме на јуначката песна: „Дете малечково и ламиа" од Зборникот на браќата Миладиновци, која ќе ја анализираме од еколошки аспект.

Песната започнува со разговор меѓу Сонцето и Месечината: „С'лце и месец ми се облогвее" (Миладиновци 1962: 78), во кој тие се претставени како антропоморфизирани суштества што разговараат меѓу себе и си поставуваат правила и време на дејствување во согласност со редот на природниот циклус. Централниот митолошки мотив е ламијата, која е претставена како суштество што го претвора природниот простор (патот што служи за движење и за поврзување меѓу луѓето) во опасно место: „Ми паднала на рамни п'тишта / Што поминвит куртилиа немат" (Миладиновци 1962: 79). Толкувани од еколошки аспект, овие стихови покажуваат еден традиционален начин на доживување на природата, во кои природата може да биде корисна, но истовремено и опасна и непредвидлива. Всушност, човекот не е господар на природниот простор и тој мора да се соочи со природните сили, коишто не може да ги контролира лесно.

„Детето малечково" презема задача што другите не можат да ја извршат. Тој ја убива ламијата: „Со сабија по грло ја сече / Со боздоган по срце ја парит" (Миладиновци 1962: 79). Овој дел може да се прочита како човечка борба против опасната природна или натприродна сила (ламјата). Во народната песна ламјата не е „заштитен вид" или дел од екосистемот, туку митолошко суштество што го загрозува човекот. Затоа, убиството на ламјата

во рамките на традиционалниот свет е претставено како јуначки подвиг, а не како уништување на природата.

Особено значаен е крајот на песната: „В дворје је злата јаболшница ... Што рожаше три злати јаболка. / Јаболшница дете ја откорна“ (Миладиновци 1962: 79). Ова е можеби најинтересниот момент за еколошка интерпретација. Јаболкницата е плодна: таа раѓа „три злати јаболка“, но детето ја откорнува од корен. Ако го погледнеме овој чин од перспектива на современата еколошка свест, ќе забележиме јасен контраст: човекот добива корист од природата, но истовремено ја уништува самата основа што го создава тоа богатство. Нејзиното „откорнување“ може да се толкува како симбол на човечката моќ над природата, но и како пример за неодржлив однос кон природните ресурси.

Од изнесеново ќе заклучиме дека баладата „Дете малечково и ламиа“ толкувана од еколошки аспект го претставува светот како простор во кој човекот е зависен од природата, но истовремено се обидува да ги совлада нејзините сили. Сонцето и Месечината го претставуваат природниот космички ред, ламијата ја претставува опасната и неконтролирана сила, а јаболкницата ја претставува плодноста и даровите на природата. Најзначајниот еколошки контраст се појавува во односот кон јаболкницата: таа создава плод, но човекот ја откорнува. Затоа, од современа перспектива, песната може да се прочита и како пример за антропоцентричен однос кон природата, како оној на Џон Пасмор изнесен во книгата „Човековата одговорност кон природата“, во која се вели: „светот на природата не поседува вредност сам по себе, туку тој е непроценливо скапоцен затоа што на луѓето им е важно тој да постои“ (Passmore 1974:13). Гледано од негова перспектива, природата е вреднувана според тоа што може да му даде на човекот или според тоа дали му претставува закана. Оттука, можеме да констатираме дека песната не сугерира модерна еколошка заштита, но ни овозможува да го разгледаме односот човек – природа во традиционалната народна култура и да го споредиме со денешното сфаќање за природата како систем што треба да се почитува и да се зачува.

3.4. Балади со мотив на метаморфози и задгробен живот

Посебен вид митолошки балади се оние во кои препознаваме одредени метаморфози на јунаците и тие најчесто се поврзани со љубовните страдања и со верувањата за задгробниот живот. Како што објаснува Ленка Татаровска во книгата „Метаморфозите во македонските народни умотворби“ „преобразбата е означена како последица од некоја причина или како отплаќање“ (Татаровска 2006: 9). Како пример за овие балади ќе ја посочиме песната „Бездушна Неда“, која уште со насловот укажува на поврзаноста со трагичен настан. Баладата може да се анализира и од еколошки аспект иако не е создадена како песна со директна еколошка порака.

На почетокот од баладата се споменува „ведро небо“ (Пенушлиски 1983: 180) над Нединиот двор, што создава впечаток на мирен и на хармоничен свет. Но, зад таа привидна хармонија се крие човечката себичност и злоба. Имено, Неда се заљубува во сопругот на својата сестра и ги труе неа и внуците (браќата Петко и Цветко). Овде особено е истакнат мотивот на отровот, кој може симболично да се поврзе со нарушувањето на природниот тек на нешата кој подразбира хармонични семејни односи и грижа за потомството.

Важен е и мотивот на градината каде се закопани децата, односно просторот, поврзан со животот, растењето и природата. И токму од тој простор тие повторно се појавуваат (трансформираат) како растенија. Оваа метаморфоза алудира на природниот циклус кога од земјата произлегува нов живот, односно браќата прво изникнуваат како „две стрчета ран босиљок“ (Пенушлиски 1983: 181). Босилекот во народните песни е растение поврзано со: мирис, свежина, убавина, оздравување и традицијата, па неговото појавување може да се сфати како знак дека животот продолжува и покрај смртта. Но, бездушната Неда, повторно ја уништува природата: „оскобала два стрчета / две стрчета ран босиљок“ (Пенушлиски 1983: 181) и ги фрла „на бунишче“, кое претставува простор на отпад и на отфрлање. Од еколошки аспект, овој момент ја нагласува човечката деструктивност и неодговорниот однос кон живиот

свет. Но, и таму браќата повторно изникнуваат, овојпат како „две борчета“ (Пенушлиски 1983: 181).

Борчињата се уште посилен симбол на природата и на нејзината неуништливост. Дрвото, уште познато во митологијата како космичко дрво (arbor mundi), претставува симбил за раст, долговечност и продолжување на животот. „Во перцепцијата на архаичниот човек“, како што наведува Јасминка Ристовска-Пиличкова, „тоа ја изразува космогониската претстава на универзумот на еден микрокосмички план“ (Ристовска-Пиличкова 2024:82). Поврзаноста на дрвото со космосот и со неговата неуништливост се потенцира и понатаму во песната со желбата на браќата да пораснат за да ѝ прават „тети сенка / лете сенка, зиме завет!“ (Пенушлиски 1983: 181). Така природата не само што опстојува, туку му служи на човекот обезбедувајќи му заштита, сенка и засолниште. Но, Неда и по трет пат интервенира „пресекла је две борчета“ (Пенушлиски 1983: 181), а потоа „навали и силен оѓен“ (Пенушлиски 1983: 181). Сечењето на дрвјата и палењето оган можат да се толкуваат како уништување на природните ресурси. Дрвото, наместо да расте и да обезбедува сенка и заштита е уништено и претворено во гориво. На тој начин човекот олицетворен во „бездушната Неда“ ја прекинува природната можност за раст и за продолжување на животот.

Сепак, дури и во огнот браќата размислуваат за својата тетка: „– Гори братко да гориме / да се греје наша тета!“ (Пенушлиски 1983: 181). Овоие стихови, погледнати од еколошка перспектива се особено трагични. Имено, иако е уништена природата, нејзината енергија повторно му користи на човекот – огнот што ги уништува борчињата истовремено обезбедува топлина. Преку овие стихови баладата ги покажува двете страни на човековиот однос кон природата, од една страна таа му обезбедува услови за живот, но од друга страна човекот продолжува да ја искористува и да ја уништува. Ваквиот однос се поврзува со сфаќањата од раната фаза на антропоцентричната етика (заснована на

деонтолошката етика на Имануел Кант[4]), во која растенијата и животните се само објекти или средства, кои немаат право на морално достоинство какво што го имаат субјектите (луѓето или во нашиот случај бездушната Неда), кои имаат свои себични цели (Baier 1984: 214–246).

4. Историски балади

Историските балади се посебна категорија балади, во чија тематско-сижетна основа се појавува некој вистинит настан или содржина со историска подлога. Од овој корпус на балади ја анализираме песната „Марко и Димна Гора“ која, од еколошки аспект може да се чита како текст во кој природата не е само декор, туку активен и чувствителен субјект. Димна Гора е персонифициран актант кој зборува со историскиот лик на Крале Марко и ја раскажува сопствената „болка“. Таа не е нем и пасивен простор, туку нешто сосем спротивно. Таа е живо суштество кое сочувствува со маките на луѓето и страда од минувањето на „три синџири младо робје“ (Миладиновци 1962: 212) бидејќи нивните нозе ја газат („под нозе ме изгазие“) (Миладиновци 1962: 212) и нивните солзи ја печат („Со с’лзи ме попарие“) (Миладиновци 1962: 212). Толкувани од екоетичка перспектива овие искази создаваат претстава за меѓусебната поврзаност на човекот и природата. Човечкото страдање остава трага врз природниот свет, а нарушувањето на природата повторно влијае врз човекот. Димна Гора, значи, функционира како морален сведок. Таа го насочува Крале Марко кон вистинскиот причинител на проблемот — клетите Турци, кои иако не се споменати во песната, сепак се препознаваат од историскиот контекст. Марковата реакција дополнително ја развива оваа идеја. Тој не ја уништува гората, туку ги ослободува луѓето од синџирите. Затоа, заклучуваме дека од современ екоетички аспект песната може да

[4] Новозеландската професорка по философија Анет Баир анализирајќи ги етичките ставови на Кант заклучува дека иако тој имал разбирање за должноста кон идните генерации, не ги променил сфаќањата за лошиот однос кон природата. За филозофијата на „моралот на Имануел Кант“ видете во неговото дело: *Zasnivanje metafizike morala*.1981. Beograd: BIGZ.

се толкува како приказна за ослободување на човекот и природата од неправедното присвојување, што произлегува од стиховите во кои се посочува ослободувањето на „младото робје. „Сè јунаци... посвршени ... Сè девојки прстенвати ... Сè вдоици с луди деца“ (Миладиновци 1962: 212). Споменувањето на „младото робје“, кое се наоѓа во својата репродуктивна фаза, упатува на констатацијата дека без него нема иднина за човечката раса. Оттука истакнуваме дека, иако баладата не е создадена како современа еколошка творба, таа може продуктивно да се чита преку екокритиката како текст што ја нагласува зависноста на човекот од природата и потребата природните ресурси да не бидат злоупотребени.

5. Семејно-битови балади

Семејно-битовите балади, како што упатува самиот назив по својата природа, се лирско-раскажувачки песни преку кои се искажуваат односите, настаните и чувствата меѓу членовите на семејството и нивниот народен начин на живот. Тие се делат на неколку групи: семејни балади, љубовни балади и балади со други мотиви.

5.1. Семејни балади

Од семејниот тип балади, како адекватен пример за претставување на односите меѓу членовите во фамилијата, анализирани од екокритичка перспектива, ја одбравме баладата „Јана кукавица“, во која повторно е прикажана природата како простор со кој човекот е тесно поврзан. Гората, дрвјата, камењата, реката Дунав, росата и птиците не се само декор, туку имаат важна улога во случувањата. Имено, сестрата Јана е замолена од болниот брат Стојан да оди по вода од „бел Дунав“ (Пенушлиски 1968: 117) за да донесе студена вода, која е претставена како лек, како нешто скапоцено и неопходно за животот и за здравјето на братот. Таа се согласува на тоа иако не го знае патот и минува низ гората, која е непредвидлив простор во кој човекот може лесно да се изгуби. Затоа таа го бележи дрвото и каменот со сопствената крв (преку која се симболизира големата пожртвуваност и љубов на девојката кон братот) за да

може да го најде патот за назад. Но, заросува ситна роса која ја менува судбината на Јана. Споменувањето на росата преку стиховите „нел зароси ситна роса / та си изми белешките / белешките црни крви“ (Пенушлиски 1968: 118) се поврзува со непредвидливоста на природата. Сега Јана самата се изложува на смртна опасност талкајќи три дена низ гората, барајќи го патот за дома. Нејзината беспомошност покажува дека човекот е зависен од природната средина и мора да ги познава нејзините тајни за да може безбедно да се движи низ неа. Од екокритичка перспектива ваквата поставеност на човекот кон другиот човек (на сестрата кон братот) и човекот кон природата нѐ асоцира на Тејлоровата биоцентрична етика, која претпоставува, како што нагласува тој „отелотворување на одреден основен морален став, кој го нарекувам почитување на природата“ (Taylor 1986: 80). Според верувањата на Тејлор, секое живо суштество поседува некоја особина, која го одредува специфичното добро на тоа суштество и според тоа, тоа заслужува да егзистира.

Меѓутоа, најсилниот биоцентричен мотив е даден на крајот од баладата кога Јана се моли на бога да стане „сино пиле кукавица“ (Пенушлиски 1968: 118). Таа повеќе не е само човек што се движи низ природата, туку станува дел од неа. Како птица, може да лета „по буките“ (Пенушлиски 1968: 118) и да го бара патот и својот брат. Песната ја претставува природата како: жива, моќна, неопходна за човечкот живот. Имено, водата му е потребна на болниот Стојан, шумата ѝ служи на Јана како патека и ориентир, а росата ја менува нејзината судбина. Особено значајна е метаморфозата на Јана во кукавица, преку која се создава силна врска меѓу човекот, животните и природата. Затоа, од еколошки аспект, песната може да се сфати како приказ на свет во кој човекот не е одвоен од природата, туку е нејзин составен дел.

5.2. Балади со љубовен мотив

Во рамките на семејно-битовите балади, како посебен вид се изделуваат баладите со љубовен мотив, кои се каракакатеризираат со различен тематски опфат почнувајќи од: несреќна љубов, недозволена љубов, попречувана љубов, присилна љубов, грабеж

на моми, неверна љубов, тестирање на љубовта и многу други ситуации поврзани со љубовниот живот. Баладата „Елен и кошута“ ја избравме како пример за попречувана љубов од страна на свекрвата (поради „грдоста“ на девојката), но и поради нејзината експлицитна поврзаност со природата како во самиот наслов, така и во целата песна. Во неа гората е прикажана како простор на слобода, мир и спас на двајцата љубовници, притиснати од традиционалното неодобрување на нивната љубов. Стојан и Тодора бегаат од човечкиот свет и избираат да живеат во природата, трансформирани во елен и кошута. Како што објаснува Л. Татаровска во книгата „Метаморфозите во македонските народни умотворби“: „Победоносните јунаци чија специфика е метаморфозата и на етички и на естетски план се определуваат за сопствената слобода бирајќи го секогаш доброто“ (Татаровска 2006:22). Со нивната метаморфоза во елен и во кошута: „Стојан си створи еленче, / Тодора створи кошута“ (Пенушлиски 1968: 116) човекот симболично станува дел од природата. За нив, гората претставува ослободување од општествените ограничувања и сигурност. Особено значајни се стиховите: „да пасем трева зелена / да ладим сенки дебели, да пием вода студена!“ (Пенушлиски 1968: 116). Преку овие стихови се издвојуваат трите основни природни ресурси: тревата – храна; сенката на дрвјата – заштита од сонцето и место за одмор; и водата – неопходна за животот. Наместо да ја користат природата само како ресурс, Стојан и Тодора живеат во согласност со неа.

Најсилниот еколошки конфликт се појавува кога мајка им и селаните дознаваат за еленот и кошутата: „Дочула ги је мајќа им / па стана мајќа па оjде / оддалек иде и вика .... Селање се задумаа, / да си идат по планина / да утепат еленче / и таја срна кошута“ (Пенушлиски 1968: 116–117). Овие стихови имплицираат јасна спротивност меѓу човекот и природата. Селаните ја гледаат природата од позиција на ловци, додека еленот и кошутата се борат да ја зачуваат својата слобода и живот. Селаните ги бркаат: „тераа ги три дни, три ноштиˮ (Пенушлиски 1968: 116), но не успеваат да ги најдат. Овој мотив може да се толкува како симболична победа на природата и дивиот свет над човековата

желба да го контролира и да го уништи. Еленот и кошутата успеваат да останат недофатливи, што ја нагласува нивната слобода и идеализиран живот во склад со природата онака како што биоцентричните екологисти ја идеализираат природната средина.

6. Семантички функции на природата во разгледуваните балади

Природата во македонските народни балади има повеќеслојни семантички функции. Нејзините елементи не се присутни само за да го определат местото или времето на дејството, туку активно учествуваат во градењето на значењето на песната. Сонцето, месечината, водата, гората, земјата, дрвјата, птиците и другите природни појави често добиваат преносни и симболички значења, преку кои се изразуваат човечките: чувства, судбини, верувања и односи кон светот. Во зависност од контекстот, природата може да има симболичка, претскажувачка, психолошка, митолошка и естетска функција.

6.1.Симболичка функција

Симболичката функција на природата се согледува во способноста природните елементи да изразат чувства, идеи и состојби што не се искажани директно. Во народните балади природата често зборува наместо човекот, односно преку неа се соопштува она што ликот не го кажува експлицитно. Сонцето, на пример, најчесто се поврзува со животот, светлината, силата и космичкиот поредок, додека месечината може да ги означува цикличноста, мистичноста и вечноста. Водата симболизира живот, прочистување и спас, што особено јасно се согледува во „Јана кукавица“, во која водата од Дунав е неопходна за спасување на болниот брат. Дрвото, пак, се поврзува со растењето, животот, долговечноста и заштитата, додека гората може да биде симбол на слободата, но и на непознатото и на опасното. Особено значајна е симболиката на растенијата во „Бездушна Неда“. Босилекот и борот се појавуваат како резултат на метаморфозата на мртвите деца, па природата станува симбол на обновувањето и на продолжувањето на животот по смртта.

Оттука, можеме да заклучиме дека природните елементи во баладите функционираат како своевиден симболички јазик преку кој се изразуваат: љубовта, страдањето, надежта, смртта, слободата и желбата за продолжување на животот.

6.2. Претскажувачка функција

Претскажувачката функција на природата се однесува на нејзината способност да најави или да навести одреден настан што ќе следува во блиска иднина. Природните појави во овој случај се јавуваат како своеобразни знаци кои на слушателот или на читателот му сугерираат дека ќе се случи нешто значајно, најчесто трагично или пак позитивно.

Во традиционалната народна култура природата не се доживувала како целосно одвоена од човечкиот свет. Напротив, природните појави се воспримале како знаци што можат да ја откријат или најават човечката судбина. Така, промените во природниот амбиент, појавувањето на: одредени животни, водата, росата, темнината или светлината можат да создадат чувство дека се приближува пресвртен момент. Во „Јана кукавица“, на пример, росата има активна улога во развојот на трагичниот настан бидејќи ги брише белешките со кои Јана го означила патот. На тој начин природната појава станува фактор што ја насочува судбината на ликот. Слично, во „Бездушна Неда“ мирното „ведро небо“ на почетокот создава привидна хармонија, која е во спротивност со трагичните настани што следуваат. Природниот амбиент, всушност може да функционира како предзнак, контраст или навестување на идниот развој на дејството. Оттука можеме да заклучиме дека претскажувачката функција произлегува од традиционалното верување дека човековиот свет и природниот свет се поврзани и дека промените во природата можат да бидат знак за промени во човечкиот живот.

6.3. Психолошка функција

Психолошката функција на природата се согледува преку нејзината способност да ја отслика внатрешната состојба на

ликовите. Во баладите природниот пејзаж често соодветствува со расположението на јунакот и на тој начин станува надворешна проекција на неговите чувства. Кога ликот е среќен, природата околу него може да биде претставена како светлина што грее, како пространо зеленило, или вода што носи живот и плодност, додека во ситуации на страдање, загуба или смрт, природниот простор може да добие мрачен, пуст или заканувачки карактер. На тој начин природата ја презема функцијата на своевидно огледало на човечката душа.

Во „Елен и кошута“ гората ја одразува желбата на Стојан и на Тодора да избегаат од притисокот на човечката заедница и да најдат слобода. Нивната метаморфоза во елен и во кошута ја открива психолошката врска со природата која произлегува од нивната внатрешна потреба за слобода и се изразува преку преминување од човечкиот во животинскиот свет. Во „Јана кукавица“, пак, непроодната гора и талкањето низ неа го засилуваат чувството на осаменост, беспомошност и неизвесност. На тој начин природниот простор станува визуелна и емоционална проекција на Јанината состојба. Оттука, можеме да изведеме заклучок дека природата не само што го опишува просторот во кој се наоѓа ликот, туку ја материјализира неговата внатрешна состојба и им дава видлива форма на невидливите чувства.

6.4. Митолошка функција

Митолошката функција на природата произлегува од нејзината поврзаност со старите словенски верувања засновани на паганските претстави за светот и пренесувани преку народната традиција. Преку митолошките балади овие стари претстави се зачувале и продолжиле да живеат во изменета форма како дел од културната меморија. Во нив се среќаваат низа натприродни сили и суштества, а природните појави често се персонифицираат и добиваат човечки особини. Така на пример, сонцето и месечината можат да разговараат, да се натпреваруваат и да воспоставуваат меѓусебни односи. Самовилите, ламјите, змејовите и другите митолошки суштества најчесто се поставени во простор во кој

границата меѓу природното и натприродното е многу помалку изразена отколку во современото рационално сфаќање.

Како пример ја наведуваме баладата „Дете малечково и ламиа“ каде сонцето и месечината се антропоморфизирани, додека ламијата ја претставува натприродната сила што го загрозува човекот. Овој начин на претставување упатува на архаичниот поглед на светот во кој природните и космичките сили имаат сопствена волја според која дејствуваат врз човечкиот живот. Според погоре изнесеното, можеме да заклучиме дека митолошката функција ја поврзува баладата со периодот во кој човекот преку митови и натприродни претстави се обидувал да ги објасни природните појави, животот, смртта и другите случувања што не можел да ги објасни по рационален пат.

6.5. Естетска функција

Естетската функција на природата се однесува на нејзината улога во збогатувањето на поетската слика, создавањето атмосфера и засилувањето на емотивноста на текстот. Природните мотиви му овозможуваат на народниот пејач, преку конкретни и визуелно впечатливи слики, да ги претстави настаните и чувствата на ликовите. Во народните балади сликите на зелена гора, студена вода, ведро небо, сонце, месечина, роса, дрвја, птици и плодови создаваат живописен поетски свет. Претставувањето на природата понекогаш придонесува и за контрастот меѓу убавината и трагедијата. Така, убавината на природниот простор може да биде спротивставена на човечкото страдање, со што трагичниот ефект станува уште посилен.

Во баладата „Бездушна Неда“, на пример, појавувањето на босилекот и борчињата создава впечатлива слика на природна убавина и повторно раѓање, но нивното континуирано уништување ја засилува трагичноста на песната. Во баладата „Елен и кошута“, зелената трева, студената вода и густата сенка ја создаваат сликата на идиличен природен простор во кој љубовниците ја бараат својата слобода. Следствено, природата во баладите не е само декоративен елемент. Нејзините слики ја создаваат емоционалната атмосфера на баладата, го засилуваат

контрастот меѓу животот и смртта, слободата и ограничувањето, убавината и страдањето, а со тоа придонесуваат за целокупната поетска вредност на народната песна.

7. Заклучок

Анализата на природата во македонските народни балади од еколошки и семантички аспект покажа дека природата во нив не е пасивна сцена, туку е активен и повеќезначен и функционален елемент, преку кој се изразуваат човечките чувства, верувања, морални вредности стравови и надежи. Во митолошките, историските и семејно-битовите балади таа најчесто е претставена како жив субјект: Сонцето и Месечината разговараат и се однесуваат како луѓе, Димна Гора ја чувствува болката на заробените, а растенијата и животните стануваат продолжение на човечкиот живот. Ваквата персонификација и метаморфоза сведочи за архаичен светоглед во кој човекот и природата припаѓаат на ист животен и космички поредок.

Од семантички аспект, природата има пет основни функции: симболичка бидејќи ги изразува чувствата и идеите што не се кажуваат директно, претскажувачка преку која најавува промени и трагични настани, психолошка затоа што ја отсликува внатрешната состојба на ликовите, митолошка која овозможува поврзување на баладите со старите верувања и естетска со што се создава атмосфера, поетска визуелност и емотивност. Еден ист елемент може да има повеќе, па дури и спротивставени значења: сонцето и месечината се поврзуваат со космичкиот поредок и времето, водата со животот и спасот, земјата со плодноста, смртта и повторното раѓање, гората со слободата, но и со опасноста, дрвото со растот и заштитата, птиците и животните со слободата и преобразбата, а огнот истовремено со топлината и уништувањето.

Еколошката анализа покажа дека традиционалниот однос кон природата не е еднозначен. Од една страна, баладите сведочат за силна свест за зависноста на човекот од водата, храната, дрвјата, земјата и природните циклуси. Од друга страна, откорнувањето на јаболкницата („Дете малечково и ламиа“),

сечењето и палењето на борчињата („Бездушна Неда“) и потерата по еленот и кошутата („Елен и кошута“) покажуваат дека човекот ја доживува природата и како ресурс, закана или нешто што треба да се совлада, што одговара на антропоцентричниот еколошки модел. Наспроти тоа, метаморфозите во птица, елен, кошута или растение упатуваат на суштинската поврзаност на сите живи суштества и на цикличноста на животот, а во „Марко и Димна Гора“ гората е морален сведок што страда заедно со луѓето и ги памети последиците од нивните постапки.

Македонските народни балади не се еколошки текстови во современа смисла, бидејќи настанале во сосема различен историски и културен контекст. Сепак, читањето низ концептите на социјалната екологија, антропоцентризмот и биоцентризмот овозможува во нив да се препознаат ставови, дилеми и прашања значајни и за современата еколошка мисла како што се: зависноста на човекот од природната средина, границите на неговата моќ, последиците од нарушувањето на природниот поредок и прашањето дали природата има вредност сама по себе или само според користа за човекот.

Природата во македонските народни балади е истовремено мајка и закана, простор на слобода и на опасност, извор на живот и жртва на човечката деструктивност. Токму оваа повеќеслојност ја прави еден од клучните носители на нивната поетика, семантика и светоглед и покажува дека во традиционалната култура природата отсекогаш била неразделен дел од човечкиот живот и уметност.

Литература на кирилица:

Гусев, Виктор Евгеньевич. 1967. *Эстетика фольклора.* Изд-во Наука: Ленинградское отд-ние.[Gusev, Viktor Evgenievich. 1967. *Aesthetics of Folklore. Nauka: Leningrad.*] (In Russian)

Миладиновци. 1962. *Зборник (1861-1961).* Кочо Рацин: Скопје. [Miladinovci. 1962. *Collection of folk songs (1861-1961)*. Koco Racin: Skopje] (In Macedonian)

Мојсиева-Гушева Јасмина. 2000. „Поглед и моќ“. *Лице и опачина*. ИМЛ: Скопје.[Mojsieva-Gusheva Јасмина. 2000. „Gaze and Power“. *Face and Reverse*. IML: Skopje.] (In Macedonian)

Обредни митолошки песни. 1968. (Избор и редакција Пенушлиски Кирил). Македонска книга: Скопје. [*Ritual mythological poems*. 1968. (Selection and editing Penushliski Kirill). Macedonian book: Skopje.](In Macedonian)

Пенушлиски Кирил. 1983. *Македонски народни балади*. Македонска книга: Скопје.[Penushliski, Kiril. 1983. Macedonian Folk Ballads. Makedonska Kniga: Skopje.] (In Macedonian)

Ристовска-Пиличкова, Јасминка. 2024. „Arbor mundi-axis mundi“. *Екоантропологија: помеѓу човекот и околината*. Институт за фолклор „Марко Цепенков“: Скопје.[Ristovska-Piličkova, Jasminka. 2024. “Arbor mundi–axis mundi.” Ecoanthropology: Between Humans and the Environment. Marko Cepenkov Institute of Folklore: Skopje.] (In Macedonian)

Татаровска, Ленка. 2006. *Метаморфозите во македонските народни умотворби*. Менора: Скопје. [Tatarovska, Lenka. 2006. The Metamorphoses in Macedonian Folk Literature. Menora: Skopje. (In Macedonian)

Шапкарев Кузман. 1976. *Избрани дела том. 3*. (приредил Томе Саздов). Мисла: Скопје.[Šapkarev, Kuzman. 1976. Selected Works, Vol. 3. (Edited by Tome Sazdov). Misla: Skopje.] (In Macedonian).

Литература на латиница:

Baier, Annett. 1984. "For the Sake of Future Generations", in *Earthbound: New Itroductory Essays in Environmental Ethics*. ed. Tom Regan. New York: Random House.

Bookchin, Murray. 1982. *The Ecology of Freedom: The Emergence and Dissolution of Hierarchy*. Palo Alto, California: Cheshire Books.

Passmore, John.1974. "Man’s Responsibility for the Nature". *Ecological Problems and Western Tradition*. New York: Scribner.

Taylor Paul. 1986. *Respect for Nature: A Theory of Environmental Ethics.* Princeton: Princeton. Prinston University Press.

Проучување на говорот и лингводидактика

Speech Studies and Language Didactics

UDK: 811.163.3'373.421:821.163.3-31

СИНОНИМИЈАТА И ЛЕКСИЧКО-СЕМАНТИЧКАТА АКУМУЛАЦИЈА ВО РОМАНИТЕ НА ГОЦЕ СМИЛЕВСКИ
(Семантички и стилистички аспекти)

Симона Груевска-Мацоска
Институт за македонски јазик
„Крсте Мисирков“ – Скопје
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3704-7331

Клучни зборови: лексичка синонимија, лексичко-семантичка акумулација, зборообразувачки дублети, верижна акумулација, значенско премостување, лингвостилистика, индивидуален стил, Гоце Смилевски

Резиме: Трудот ја истражува лексичката синонимија во романите „Планетата на неискуството“ (2000), „Разговор со Спиноза“ (2004) и „Сестрата на Зигмунд Фројд“ (2007) од Гоце Смилевски. Анализата се заснова врз корпус од 274 ексцерпирани лексички низи во кои значенски сродни единици се наведуваат последователно, во иста синтаксичка функција. Корпусот се обработува квантитативно, според бројот и должината на низите во секој роман, и квалитативно, според семантичката структура и стилистичката функција. Се разграничуваат синонимскиот ред, како лексичко-семантички однос, и лексичко-семантичката акумулација, како текстуална постапка позната во реторичката традиција како *accumulatio* или *congeries*. Се издвојуваат неколку структурни типови: зборообразувачки и дијалектни дублети, објаснувачки низи со интернационализам или термин, хиперонимски низи, семантички хетерогени акумулации и верижни акумулации, во кои значењето преку полисемијата на поединечни членови постепено се поместува кон друга поимска област. Како доминантни функции се утврдуваат поимското прецизирање, објаснувањето, експресивната интензификација, психолошкото портретирање, вредносната карактеризација и ритмичката организација на исказот. Споредбата покажува дека постапката е најинтензивна во „Планетата на неискуството“, додека во подоцнежните романи е поретка, но функционално

поспецијализирана. Се заклучува дека повеќечленото именување е препознатлив елемент на индивидуалниот стил на Смилевски и средство преку кое јазикот го покажува и сопствениот напор да го именува предметот.

SYNONYMY AND LEXICO-SEMANTIC ACCUMULATION IN THE NOVELS OF GOCE SMILEVSKI (Semantic and Stylistic Aspects)

Simona Gruevska Madjoska
Institute of Macedonian language
"Krste Misirkov" – Skopje
Ss. Cyril and Methodius University
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3704-7331

Keywords: lexical synonymy, lexico-semantic accumulation, word-formational doublets, chain accumulation, semantic bridging, linguistic stylistics, idiostyle, Goce Smilevski

Summary: The paper examines lexical synonymy in Goce Smilevski's novels *Planetata na neiskustvoto* [The Planet of Inexperience] (2000), *Razgovor so Spinoza* [Conversation with Spinoza] (2004) and *Sestrata na Zigmund Frojd* [Freud's Sister] (2007). The analysis is based on a corpus of 274 excerpted lexical series in which semantically related units occur in succession, in the same syntactic function. The corpus is examined quantitatively, according to the number and length of the series in each novel, and qualitatively, according to their semantic structure and stylistic function. A distinction is drawn between the synonymic series, as a lexico-semantic relation, and lexico-semantic accumulation, as a textual device known in the rhetorical tradition as *accumulatio* or *congeries*. Several structural types are identified: word-formational and dialectal doublets, explanatory series containing an internationalism or a term, hypernymic series, semantically heterogeneous accumulations, and chain accumulations, in which the meaning gradually shifts towards another conceptual domain through the polysemy of individual members. The dominant functions identified are conceptual specification, explanation, expressive intensification, psychological portrayal, evaluative characterization and the rhythmic organization of the utterance. The comparison shows that the device is most intensive in *The Planet of Inexperience*, whereas in the later novels it is less frequent but

functionally more specialized. It is concluded that multiple naming is a recognizable feature of Smilevski's idiostyle and a means by which language also displays its own effort to name its object.

Лексичката синонимија е еден од основните лексичко-семантички односи, но и значајно средство за стилско обликување на изразот. Употребата на синонимите во уметничкиот текст е условена од семантичките својства на лексемите, но и од контекстот, комуникациската намера и индивидуалниот стил на авторот.

Особено интересна е појавата на последователно наведување на повеќе значенски сродни лексеми во рамките на еден исказ. Ваквите низи можат да содржат целосни и делумни синоними, зборообразувачки варијанти, хипероними, контекстуално приближени именувања и описни синтагми. Затоа тие го отвораат прашањето за границите на синонимијата и за нејзината стилистичка функционалност.

Во прозата на Гоце Смилевски оваа постапка е особено забележлива. Едно именување во неговите романи често се надополнува со друго, а значењето притоа се проширува, се прецизира, се проблематизира или постепено се поместува. Наместо избор на еден член од синонимскиот ред, авторот реализира повеќе можни именувања, со што процесот на избирање станува видлив во самиот текст.

Предмет на истражувањето е употребата на лексичката синонимија во три романи на Смилевски: „Планетата на неискуството“ (2000), „Разговор со Спиноза“ (2004) и „Сестрата на Зигмунд Фројд“ (2007). Целите се три: (1) да се опише корпусот квантитативно, според бројот, густината и должината на низите; (2) да се утврдат семантичките односи меѓу членовите и да се разграничат синонимските редови од пошироките акумулации; (3) да се определат доминантните стилистички функции и нивната распределба во трите дела.

Основната претпоставка е дека повеќечленото именување кај Смилевски не е само средство за лексичка варијација туку

повторлива стилска постапка, чија функција се приспособува кон тематските и кон наративните особености на секој роман.

Синонимијата во лексичката семантика се определува преку значенското совпаѓање меѓу две или повеќе лексички единици. Сепак, целосното совпаѓање е ретка појава. Лексемите што означуваат иста или слична содржина најчесто се разликуваат според семантичката структура, употребните ограничувања, конотациите и стилската маркираност.

Лајонс (Lyons, 1977) ја разгледува синонимијата во рамките на односите на значенска еквивалентност и ја разликува апсолутната синонимија, која подразбира заменливост во сите контексти, од многу почестата делумна синонимија. Круз (Cruse, 1986; 2000) предлага скала на синонимност: апсолутни синоними, когнитивни синоними, кои имаат исто пропозициско значење, а се разликуваат по експресивните и стилските својства, и блиски синоними или квазисиноними (*plesionyms*), кои се разликуваат и во пропозициското значење, но остануваат во однос на значенска блискост. Оваа скала е применлива во анализата, бидејќи членовите на една низа кај Смилевски најчесто се распоредени токму по различни нејзини степени.

Во македонската лексиколошка литература синонимијата е разработена во трудовите на Груевска-Маџоска (2009; 2021), каде што се разгледуваат видовите синоними, нивните семантички и стилски особености и структурата на синонимските редови. Стилската вредност на синонимите и на лексичкото нанижување се разгледува и во македонската стилистика (Минова-Ѓуркова, 2003). Семантичките толкувања во овој труд беа проверени во „Толковниот речник на македонскиот јазик“ (ТРМЈ).

Повеќечлените лексички низи во книжевниот текст не мора да се состојат исклучиво од синоними. Во нив можат да се поврзуваат лексеми од исто семантичко поле што означуваат различни аспекти на една појава, хипероними и хипоними, па и единици што се приближуваат само во конкретниот контекст. Оттука произлегува основното разграничување на трудот. Синонимскиот ред е парадигматска група лексеми поврзани врз основа на значенското совпаѓање во јазичниот систем. Лексичко-

семантичката акумулација е текстуална, синтагматска постапка на последователно наведување семантички поврзани единици, без задолжителен синонимен однос меѓу сите членови.

Акумулацијата има долга традиција во реториката, каде што е опишана под имињата *accumulatio*, *congeries* и *enumeratio*, а нанижувањето синоними за засилување на мислата и како посебна фигура, *synonymia* (Lausberg, 1998: §§ 649–656, §§ 607–687). Реторичкиот опис ја нагласува функцијата на засилување и истакнување, а лингвистичкиот го овозможува прецизното определување на значенските односи меѓу членовите. Во анализата двата пристапа се дополнуваат.

Од лингвостилистички аспект, значењето на лексичката единица не може да се разгледува изолирано од нејзината позиција и функција во текстот. Лич и Шорт (Leech and Short, 2007) ја истакнуваат поврзаноста меѓу лексичкиот избор, граматичката структура и стилската организација на прозниот исказ.

За толкувањето на синонимските низи е клучна поставката на Јакобсон (Jakobson, 1960: 358) дека поетската функција го проектира принципот на еквивалентност од оската на селекцијата врз оската на комбинацијата. Лексемите што во јазичниот систем се алтернативни избори, кај Смилевски се реализираат последователно, во ист синтагматски сегмент. Нивната парадигматска блискост така станува основа за синтаксичко поврзување и ритмичка организација, а самиот чин на избирање, кој во обичниот исказ останува невидлив, станува дел од текстот.

Корпусот го сочинуваат сите повеќечлени лексички низи ексцерпирани од трите романа, според следниве изданија: „Планетата на неискуството“ (Сигмапрес, 2000), „Разговор со Спиноза“ (Култура, 2004) и „Сестрата на Зигмунд Фројд“ (Култура, 2007). Ексцерпирани се вкупно 274 низи.

Критериуми за вклучување:

1. низата содржи најмалку два члена со заедничка значенска компонента;

2. членовите имаат иста синтаксичка функција и се поврзани асиндетски, односно со запирка;
3. член може да биде и описна синтагма („мртво тело“, „слепа улица“), која се брои како еден член;
4. двочлените низи се вклучени, бидејќи според структурата и функцијата не се разликуваат суштински од подолгите, а често се појдовна точка за нив.

Како гранични случаи, кои се бележат во корпусот, но не влегуваат во синонимската анализа, се третираат: низите поврзани со сврзник („кореографии, чекори и движења“, Смилевски, 2000: 22), низите во кои последниот член е во парадоксален или спротивен однос со претходните („упадлива, забележлива по својата неупадливост“, Смилевски, 2007: 45) и процесните секвенци („изгни, се распадна, црви почнаа да ја јадат“, Смилевски, 2004: 146).

Примерите се анализираат квантитативно, според бројот и должината на низите во секој роман, и квалитативно, преку семантичка и лингвостилистичка анализа. При квалитативната анализа се земаат предвид степенот на семантичкото совпаѓање според скалата на Круз, структурата на низата, односот меѓу интернационализмите и домашните лексеми, зборообразувачките врски, стилската раслоеност на членовите и доминантната функција.

Постапката е најзастапена во „Планетата на неискуството“, каде што се ексцерпирани 119 низи, речиси колку во другите два романа заедно. Разликата е уште појасна кога бројот на низи ќе се стави во однос на опсегот на ексцерпираните страници.

Табела 1. Број, густина и должина на лексичките низи

	Планетата на не-искуството	Разговор со Спиноза	Сестрата на Зигмунд Фројд	Вкупно
Број на низи	119	68	87	274
Опсег на ексцерпцијата (стр.)	8–154	8–158	6–180	
Низи на 10 страници (прибл.)	8,1	4,5	5,0	
Двочлени низи	37 (31,1 %)	16 (23,5 %)	29 (33,3 %)	82 (29,9 %)
Тричлени низи	24 (20,2 %)	23 (33,8 %)	26 (29,9 %)	73 (26,6 %)
Четиричлени низи	29 (24,4 %)	14 (20,6 %)	15 (17,2 %)	58 (21,2 %)
Низи со пет и повеќе члена	29 (24,4 %)	15 (22,1 %)	17 (19,5 %)	61 (22,3 %)
Најдолга низа (бр. на членови)	13	14	11	

Должината на низите е пресметана според претходно наведените критериуми. Описната синтагма се брои како еден член. Густината е пресметана според опсегот на страниците од кои се ексцерпирани примерите, па има ориентациско значење.

Од табелата произлегуваат три согледувања. Прво, густината на постапката во првиот роман е речиси двојно поголема отколку во подоцнежните два, што укажува дека повеќечленото именување е најизразено во почетната фаза од авторовото творештво. Второ, распределбата по должина е релативно рамномерна, односно приближно секоја петта низа има пет или повеќе члена, што покажува дека подолгите акумулации не се

исклучок, туку редовен дел од постапката. Трето, во „Разговор со Спиноза“ доминираат тричлените низи, а двочлените се најмалку застапени. Тоа е во согласност со објаснувачката и поимско-определувачката насоченост на низите во овој роман, за која понатаму ќе стане збор.

Најдолгите низи се функционално различни. Тринаесетчлената низа „супстанцијална, суштинска, вредна, важна, вистинска, значителна, битна, главна, суштествена, основна, стварна, темелна, сигурна“ (Смилевски, 2000: 70) може да се чита како иронична, речиси пародиска, бидејќи го имитира празниот патос на официјалниот говор. Четиринаесетчлената низа „илузија и химера, измама, залажување“, „привид, вообразување, фантазија, заблуда, фикција, привидност, мечта, недостижен идеал, празна надеж, неизведлива замисла“ (Смилевски, 2004: 63) е поимско-рефлексивна, а единаесетчлената „помпезна, блескава, раскошна, величествена, свечена, бомбастична, високопарна, изнакитена, извештачена, сјајна, екстравагантна“ (Смилевски, 2007: 69) е вредносно-карактеризациска. Според тоа, должината на низата сама по себе не ја определува нејзината функција.

Најблиску до синонимскиот ред во потесна смисла се низите составени од когнитивни синоними, кои се разликуваат пред сè по потеклото, стилската маркираност или зборообразувачката структура. Такви се „добротвор, доброчинител“ (Смилевски, 2000: 10), „глумците, актерите, артистите“ (Смилевски, 2004: 88) и „веридба, свршувачка“ (Смилевски, 2007: 58).

Меѓутоа, почесто се случува низата да ја поминува целата скала на синонимност. Во примерот „се јавува во две варијации, отстапувања, промени, варијанти, облици, форми“ (Смилевски, 2000: 8) „варијации“ и „варијанти“, како и „облици“ и „форми“, се когнитивни синоними. „Отстапувања“ и „промени“, пак, внесуваат нови значенски компоненти – оддалечување од нормата и менување на состојбата. Слично, во „есенција, основа, суштина, главна содржина“ (Смилевски, 2004: 8) „есенција“ и „суштина“ се когнитивни синоними, додека „основа“ и „главна

содржина“ се блиски по значење и го претставуваат поимот од друга страна, како темел и како средиште.

Во низата „бездетност, неплодност, неродност, јаловост“ (Смилевски, 2007: 99) лексемите припаѓаат на исто семантичко подрачје, но не се целосно заменливи. „Бездетност“ означува состојба на немање деца, а „неплодност“ неможност за репродукција. „Неродност“ често се однесува и на земјата и на растенијата, а „јаловост“ и со преносното значење на безрезултатност. Истиот семантички комплекс се јавува и во „Планетата на неискуството“, во низата „јаловост, неплодност, неродност, стерилност, штирост“ (Смилевски, 2000: 63), но таму е дополнет со интернационализмот „стерилност“ и со ретко употребуваната лексема „штирост“, што во ТРМЈ е застапена како придавка „штир“. Повторувањето на ист семантички комплекс во два романа сведочи дека авторот работи со одредени синонимски гнезда како со постојан материјал.

Посебна група сочинуваат низите во кои членовите имаат ист корен, а се разликуваат само по зборообразувачкиот модел. Таквите низи се застапени во сите три романа:

- „свежеста, свежината“ (Смилевски, 2000: 95); „лавеж, лаеж, лаење“ (Смилевски, 2000: 112);
- „стравичноста, стравотноста, стравотијата“ (Смилевски, 2000: 13);
- „сласта, сладоста“ (Смилевски, 2004: 105); „сечилото, сечивото“ (Смилевски, 2004: 116); „молежност, молежливост“ (Смилевски, 2004: 143);
- „тегобност, тегоба, тегобија“ (Смилевски, 2007: 39); „слаткост, слач, сладина“ (Смилевски, 2007: 19);
- „стрепев, стрептев, треперев“ (Смилевски, 2007: 41); „молчејкум, молчејќи, молкум, молчешкум“ (Смилевски, 2007: 86).

Кај овие низи значенската разлика е минимална или ја нема, па синонимијата е речиси исклучиво формална. Нивната функција не е поимска, туку звучна и ритмичка. Повторувањето

на коренот создава ефект на ехо, а смената на суфиксите го прави видливо зборообразувачкото богатство на македонскиот јазик. Членовите често се разликуваат и по стилската маркираност.

Низата „дрвото црница, дудинка, муренка, боболка, боболкница“ (Смилевски, 2000: 30) е редок пример за дијалектна синонимија во уметничкиот текст. Петте лексеми се регионални именувања на ист вид плод и дрво. Во исто време, низата е и мала лексикографска збирка, бидејќи наместо да се определи за една, авторот ја покажува самата разновидност на народното именување. Во ТРМЈ не се означени како дијалектни.

На слична постапка се темели и стилската раслоеност на низите со архаизми и црковнословенизми: „во вјеки вјеков, вечно, вековно, со векови, засекогаш“ (Смилевски, 2000: 154), „бивствување, живеење, суштествување“ (Смилевски, 2004: 158) и „олицетворение, олицетворување, оживување“ (Смилевски, 2000: 71). Во нив литургиската или книжевнојазичната форма се спротивставува на современата, со што поимот добива временска длабочина.

Во многу низи првиот член е интернационализам или термин, а следните го објаснуваат со домашна лексика. Таквите низи може да се определат како дефинирачки апозиции. Најчесто се двочлени: „ќорсокак, слепа улица“ (Смилевски, 2000: 10), „фалус, пенис“ (Смилевски, 2000: 30), „Инквизицијата, католичкиот духовен суд“ (Смилевски, 2004: 10), „миси, католички богослужби“ (Смилевски, 2007: 12), „мимикријата, приспособувањето“ (Смилевски, 2007: 52) и „милијарна туберкулоза, туберкулоза на сите органи“ (Смилевски, 2007: 151).

Кај подолгите низи терминот се дополнува со лексеми што го прошируваат или го конкретизираат неговото значење, а не секогаш го повторуваат: „регресија, враќање, отстапување, повлекување, назадување, незрелост“ (Смилевски, 2007: 88); „конвертирање, претворање, преобраќање, трансформирање“ (Смилевски, 2004: 10). Во вториот пример „конвертирање“ и „преобраќање“ ја актуализираат религиската компонента, додека

„претворање“ и „трансформирање“ имаат поширок значенски опсег.

Во „Разговор со Спиноза“ објаснувачките низи ја толкуваат филозофската терминологија на Спиноза: „супстанција, подвижна, менлива материја, сушност, јатка, срцевина“ и „модификации, измени, промени, видоизменувања“ (Смилевски, 2004: 31), „модусот, начинот“ (Смилевски, 2004: 31), „адекватни, соодветни, еднакви, сразмерни, погодени идеи“ (Смилевски, 2004: 47) и „детерминираноста, предопределеноста, предодреденоста, условеноста“ (Смилевски, 2004: 44). Филозофскиот термин тука се преведува на секојдневен јазик, а со тоа станува дел од внатрешниот говор на ликот.

Во дел од низите еден член е надреден поим во однос на другите, па односот не е синонимски, туку хиперонимски. Во „санаториум, здравствена установа, болница, лекувалиште“ (Смилевски, 2000: 21) „здравствена установа“ е хипероним на останатите три. Во „намирниците, прехранбени производи“ (Смилевски, 2000: 36) и „урна, кутија, каменен, метален сад“ (Смилевски, 2007: 176) хиперонимот, односно описната синтагма, има функција на дефиниција. Таквите низи наликуваат на речничка статија, во која зборот се определува преку родовиот поим и разликувачките обележја.

Најсложени се низите што поврзуваат лексеми од неколку семантички подрачја. Низата „илузија и химера, измама, залажување, привид, вообразување, фантазија, заблуда, фикција, привидност, мечта, недостижен идеал, празна надеж, неизведлива замисла“ (Смилевски, 2004: 63) ги поврзува привидноста („илузија, привид, привидност“), заблудата („измама, залажување, заблуда“), имагинацијата („вообразување, фантазија, фикција, мечта“) и неостварливоста („недостижен идеал, празна надеж, неизведлива замисла“). Членовите не се синоними, туку нивната поврзаност произлегува од контекстот во кој се проблематизира односот меѓу вистината, привидот и човековите претстави.

Слична структура има и низата „резигнираноста, резигнацијата, безнадежноста, целосната рамнодушност,

помиреноста, помирувањето со судбината, подготвеноста на сè, препуштањето на судбината“ (Смилевски, 2007: 113). Почетните членови се зборообразувачки дублети, а следните внесуваат различни психолошки компоненти: отсуство на надеж, отсуство на емоционална заинтересираност и различни облици на прифаќање на неизбежното.

Посебен тип, кој заслужува засебно внимание, е верижната акумулација – низа во која значењето не кружи околу еден поим, туку постепено се поместува кон друга поимска област. Секој член е значенски поврзан со соседниот, но првиот и последниот член можат да бидат значенски далечни, а значење заедничко за сите членови не мора да постои. Механизмот со кој се остварува преминот го нарекуваме значенско премостување – повеќезначен член со едното значење се надоврзува на претходниот член, а со другото го отвора патот кон следниот. Типот е сроден со верижното поврзување на членовите на радијалните категории што го опишува Лејкоф (Lakoff, 1987), каде што членовите се поврзани по двојки, без обележје заедничко за сите.

Во низата „перспективата, аспектот, гледиштето, гледната точка, очекувањето, надежта, изгледот“ (Смилевски, 2007: 55) првите четири члена се движат во полето на гледањето и ставот. „Очекувањето“ и „надежта“ го пренесуваат значењето во временската, проспективна димензија, а завршниот член „изгледот“ ги спојува двете полиња, бидејќи значи и ‘надворешен вид’ и ‘изгледи за иднината’. Полисемијата на „перспектива“ (‘гледиште’ и ‘иднина’) всушност е отворена на почетокот и затворена на крајот на низата.

Во „плафон, таван, свод, горна граница, највисока точка, краен досег“ (Смилевски, 2000: 118) значењето се поместува од архитектонскиот поим кон метафоричката граница, а премин е изразот „горна граница“, кој е применлив и на двете полиња. Во „одрази, слики, одгласи, реакции, последици, резултати, во сенки“ (Смилевски, 2004: 152) оптичкото значење на „одраз“ преку „одглас“ се пренесува во причинско-последичното поле, а завршниот член „сенки“ го враќа во оптичкото. Низата добива кружна структура.

Верижната акумулација ја прави низата наративна во мал обем. Таа не опишува една состојба, туку движење на мислата од едно значење кон друго. Со тоа овој тип најјасно ја покажува разликата меѓу синонимскиот ред, кој е статичен, и акумулацијата, која е процесна.

Една од најзначајните функции на низите е поимското прецизирање. Последователното наведување создава впечаток дека поимот не може целосно да се определи со едно именување, па секој наредена член е нов обид да се дојде до точниот збор. Во „нова етапа, период, фаза, одделен степен, развоен степен“ (Смилевски, 2000: 9) се поврзуваат временската и развојната определеност, а секој член ја стеснува почетната претстава. Во „опсесија, обземеност, опседнатост“ (Смилевски, 2007: 96) терминот од психоанализата се преведува со домашна лексика, па психолошката преокупираност се претставува од неколку страни.

Низата „професор со значаен интелект, ум, разум, свест, моќ за сфаќање, разбирање, поимање, мисловни способности“ (Смилевски, 2000: 99) го води ова прецизирање до крај – членовите се распоредени како во статија од речник на синоними, од најопштиот поим кон описната дефиниција. Таквите низи можат да се толкуваат како имитација на лексикографскиот дискурс, во кој зборот се толкува преку своите синоними.

Ова мисловно преиспитување најјасно се гледа во низата „несознатлива, несфатлива, неразбирлива, неименлива болка“ (Смилевски, 2000: 145). Низата ја именува когнитивната недостапност на болката, а завршува со „неименлива“, со што самата себе се демантира. Последниот член тврди дека именувањето е невозможно, токму на крајот од низа именувања. Повеќекратното именување тука ја покажува ограниченоста на секое поединечно именување. Тоа е можеби најдлабоката функција на постапката кај Смилевски.

Дефинирачките апозиции имаат објаснувачка функција. Терминот, интернационализмот или ретката лексема се објаснува со позната, па текстот го вклучува и својот речник. Оваа функција е особено застапена во „Разговор со Спиноза“, каде што се

објаснуваат филозофските термини, и во „Сестрата на Зигмунд Фројд“, каде што се објаснуваат медицинските и психоаналитичките („регресија“, „опсесија“, „хибернација, зимски сон“).

Меѓутоа, објаснувањето не е секогаш неутрално. Низата со која почнува „Сестрата на Зигмунд Фројд“, „на 29 јуни 1942 година е транспортирана, пренесена, превезена, испратена во гетото, квартот Терезинштат“ (Смилевски, 2007: 6) го разложува бирократскиот термин „транспортирана“ на неутрални глаголи на движење. Така се разоткрива еуфемистичноста на нацистичкиот административен јазик, во кој депортацијата во логор се именувала како превоз. Истото важи и за „гетото, квартот“, каде што домашното именување ја затскрива суштината на поимот. Низата тука има и етичка, а не само стилска функција.

Низите често ја засилуваат емоционалната состојба, оцената или описната претстава. Во „стравичноста, стравотноста, стравотијата, големиот страв, ужасот на бескрајот“ (Смилевски, 2000: 13) зборообразувачките дублети го повторуваат коренот, по нив описната синтагма „големиот страв“ го зголемува интензитетот, а „ужасот“ е кулминација. Ова е градација во потесна смисла, со јасно степенување.

Сепак, интензификацијата не мора да биде градација. Во „злоставувања, измачувања, малтретирања“ (Смилевски, 2007: 99) и „урликање, јачење, лелекање, офкање“ (Смилевски, 2000: 119) членовите имаат приближно ист интензитет, а експресивниот ефект произлегува од натрупувањето нијанси, а не од нивното степенување. Ова е акумулација без градација – интензитетот расте со бројот на членовите, а не со значењето на поединечниот член.

Во „Сестрата на Зигмунд Фројд“ низите особено често се поврзуваат со психолошкото портретирање. Низата за резигнацијата (Смилевски, 2007: 113) постепено ги открива различните аспекти на внатрешната состојба, од безнадежноста до препуштањето на судбината. Такви се и „ништожно, безначајно, безвредно, неважно, сосема мало, незначително“

(Смилевски, 2007: 85) и „неспретна, невешта, неуредна, површна, несмасна, невнимателна, неприбрана“ (Смилевски, 2007: 86), во кои нараторката ја гради својата слика за себе.

Треба да се има предвид дека во сите три романа нараторот е изразено персонализиран: во „Сестрата на Зигмунд Фројд“ тоа е нараторка во прво лице, а во „Разговор со Спиноза“ наратор што му се обраќа на Спиноза во второ лице. Дел од низите, според тоа, ја карактеризираат свеста на нараторот, неговата склоност кон прецизирање, сомневање и самоанализа, а не само авторскиот израз. Двете нивоа не се исклучуваат. Истата постапка е и одлика на авторскиот индивидуален стил и средство за карактеризација на нараторскиот глас.

Вредносната функција ја покажува низата „со медиокритетите, просечните, второкласните кои ја оценуваа уметноста“ (Смилевски, 2007: 99). „Просечен“, кој е релативно неутрален, тука добива негативна оценувачка вредност од соседството со „медиокритет“ и „второкласен“. Значи, значењето на поединечниот член се модифицира преку заемната поврзаност во низата. Слична е и „помпезна, блескава, раскошна, величествена, свечена, бомбастична, високопарна, изнакитена, извештачена, сјајна, екстравагантна сериозност“ (Смилевски, 2007: 69), каде што позитивно маркираните придавки („величествена, свечена“) добиваат негативна вредност од соседството со „бомбастична“ и „извештачена“.

Последователното наведување на лексеми со иста синтаксичка функција создава паралелизам, а повторувањето на исти морфолошки и зборообразувачки структури дополнителна ритмичка поврзаност. Во „погротескни, понеобични, почудни, понагрдени, покомични, посмешни, понеприродни, покарикирани, подеформирани, покарикатурни“ (Смилевски, 2000: 49) повторувањето на компаративната форма создава изразен морфолошки паралелизам, а семантичката разновидност на придавките ја гради гротескната претстава.

Во „монументалноста, големината, величественоста, моќноста, вредноста, впечатливоста, грандиозноста, импозантноста“ (Смилевски, 2007: 13) ритмот се темели на

апстрактните именки на -„ост“ и на нивната синтаксичка еднородност. Ритмичката функција е највидлива кај зборообразувачките дублети, каде што повторувањето на коренот и смената на суфиксите создаваат речиси звучна шема. Ова е непосредна реализација на Јакобсоновата поетска функција – парадигматски сродните единици се реализираат последователно во ист синтагматски сегмент.

Повеќечлените низи се повторлива постапка во сите три романа, но нејзината густина и насоченост се менуваат. „Планетата на неискуството“ е роман со најголема густина (Табела 1) и со најголема разновидност на типовите. Во него се застапени речиси сите структурни типови, а преовладуваат описните акумулации, ритмичкиот паралелизам и експресивната интензификација. Низите тука често имаат игрива, експериментална природа, каква што е низата со дијалектните именувања на црницата.

Во „Разговор со Спиноза“ бројот на низите се намалува, а преовладуваат тричлените низи. Насоченоста е поимска и објаснувачка. Низите ја толкуваат филозофската терминологија и го прошируваат поимот во повеќе насоки, како во низата за илузијата. Во овој роман се јавува и најдолгата низа во корпусот, но таа е поимско-рефлексивна, а не експресивна.

Во „Сестрата на Зигмунд Фројд“ низите најчесто се поврзуваат со психолошкото портретирање и вредносната карактеризација, а објаснувачката функција е насочена кон медицинските, психоаналитичките и историските термини. Тука се и најдобро поткрепените примери за етичката функција на низата, како во почетниот опис на депортацијата.

Овие разлики не значат строго разграничување на функциите по романи: во сите три се среќаваат описни, експресивни и поимско-објаснувачки низи. Разликата е во доминантата, која е тематски и наративно мотивирана.

Врз основа на анализата се предлага типологија во две димензии. Првата е структурна и семантичка и го определува односот меѓу членовите на низата. Втората е функционална и ја

определува доминантната стилистичка функција. Двете димензии се независни – ист структурен тип може да остварува различни функции, а една низа може да има повеќе функции.

Табела 2. Структурни типови и нивните доминантни функции

Структурен тип	Однос меѓу членовите	Пример	Доминантна функција
Синоними	когнитивна синонимија	„добротвор, доброчинител“ (2000: 10)	семантичко истакнување
делумни синоними	когнитивна и делумна синонимија	„есенција, основа, суштина, главна содржина“ (2004: 8)	поимско прецизирање
зборообразувачки дублети	ист корен, различен суфикс	„тегобност, тегоба, тегобија“ (2007: 39)	ритмичка, звучна
дијалектни и архаични варијанти	дијалектна и дијахрониска синонимија	„црница, дудинка, муренка, боболка, боболкница“ (2000: 30)	стилска раслоеност
дефинирачки апозиции	термин и објаснување	„Инквизицијата, католичкиот духовен суд“ (2004: 10)	Објаснувачка
хиперонимски низи	хиперонимија	„санаториум, здравствена установа, болница, лекувалиште“ (2000: 21)	дефиниciска, прецизирање
семантички хетерогени акумулации	заедничко семантичко поле	„илузија и химера, измама, залажување…“ (2004: 63)	поимско проширување, психолошко портретирање
верижни акумулации	значенско премостување	„перспективата, аспектот… надежта, изгледот“ (2007: 55)	мисловно движење

Морфолошкиот паралелизам („погротескни, понеобични, почудни…“) не е издвоен како посебен структурен тип, бидејќи е формална одлика што може да ја има низа од кој било тип. Истото важи и за експресивната интензификација, која е функција, а не структура.

Низите кај Смилевски не служат за избегнување на лексичкото повторување. Напротив, повторувањето на значенски сродни единици е суштина на постапката. Наместо избор на еден член од синонимскиот ред, авторот реализира повеќе можни именувања и го прави видлив самиот процес на избирање. Според Јакобсоновата формулација, оската на селекцијата се проектира врз оската на комбинацијата и тоа на начин што ја реализира таа поставка речиси дословно.

Оттука, акумулацијата може да се толкува како јазична реализација на мисловното преиспитување. Ниту еден член не е доволен за целосно определување на поимот, па секој нареден ја дополнува претходната определба и, истовремено, ја покажува нејзината ограниченост. Кога низата завршува со „неименлива“ (Смилевски, 2000: 145), таа експлицитно ја формулира границата до која стигнува именувањето. Препознатливоста на индивидуалниот стил на Смилевски произлегува токму од спојот на трите аспекти на постапката: поимското прецизирање, експресивната интензификација и ритмичката организација на исказот.

Анализата на корпус од 274 лексички низи од романите „Планетата на неискуството“, „Разговор со Спиноза“ и „Сестрата на Зигмунд Фројд“ покажува дека повеќечленото именување е повторлива и препознатлива особеност на прозата на Гоце Смилевски. Постапката е најинтензивна во првиот роман, каде што густината е речиси двојно поголема, додека во подоцнежните два е поретка, но функционално поспецијализирана.

Од семантички аспект, низите не се хомогена категорија. Покрај целосните и делумните синоними, во нив се поврзуваат зборообразувачки дублети, дијалектни и архаични варијанти, термини и нивните објаснувања, хипероними и единици од

поширок семантички полиња. Оттука е неопходно синонимијата како лексичко-семантички однос да се разграничи од лексичко-семантичката акумулација како текстуална постапка, позната во реториката како *accumulatio* или *congeries*. Посебен тип е верижната акумулација, во која значењето преку полисемијата на поединечни членови постепено се поместува кон друга поимска област.

Од стилистички аспект, низите остваруваат поимско прецизирање, објаснување, експресивна интензификација, психолошко портретирање, вредносна карактеризација и ритмичка организација на исказот. Дефинирачките апозиции покажуваат дека објаснувањето може да има и етичка функција, како при разложувањето на бирократскиот еуфемизам на почетокот на „Сестрата на Зигмунд Фројд“.

Синонимите и семантички сродните лексеми кај Смилевски не се употребуваат како алтернативни именувања, туку се реализираат последователно, во ист исказ. Со тоа лексичката синонимија учествува во самото обликување на значењето, а повеќекратното именување станува средство за изразување на сложеноста на мисловните, емоционалните и перцептивните процеси. Во најизразените примери низата ја покажува и сопствената граница – напорот да се именува предметот и свеста дека ниту едно поединечно именување не е доволно.

Прозата на Смилевски покажува дека синонимското богатство на македонскиот јазик не е само речничка категорија туку жив ресурс на книжевното мислење. Во низите истовремено се среќаваат интернационализми и дијалектизми, термини и архаизми, разговорни и книжевни форми, со што македонскиот јазик се претставува во целата своја раслоеност. Резултатите укажуваат дека границата меѓу синонимијата како системски однос и акумулацијата како текстуална постапка е подвижна, а за нејзиното определување се потребни и лексиколошкиот и лингвостилистичкиот пристап.

Литература/References

Груевска-Маџоска, Симона. (2009). *Лексичка синонимија во македонскиот стандарден јазик*. Посебни изданија, кн. 56. Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“. [Gruevska-Madjoska, Simona. Lexical Synonymy in the Standard Macedonian Language. Special Editions, Vol. 56. Skopje: Institute of Macedonian Language “Krste Misirkov”.] (In Macedonian)

Груевска-Маџоска, Симона. (2021). *Лексикологија на македонскиот јазик*. Скопје: МИ-АН. [Gruevska-Madjoska, Simona. Lexicology of the Macedonian Language. Skopje: MI-AN.] (In Macedonian)

Минова-Ѓуркова, Лилјана. (2003). *Стилистика на современиот македонски јазик*. Скопје: Магор. [Minova-Gjurkova, Liljana. Stylistics of Contemporary Macedonian Language. Skopje: Magor.] (In Macedonian)

ТРМЈ – *Толковен речник на македонскиот јазик*, т. 1–6. 2003 – 2014. Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“. [TRMJ – Explanatory Dictionary of the Macedonian Language, Vols. 1–6. (2003–2014). Skopje: Institute of Macedonian Language “Krste Misirkov”.] (In Macedonian)

Cruse, D. A. (1986). *Lexical Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cruse, D. A. (2000). *Meaning in Language: An Introduction to Semantics and Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press.

Jakobson, Roman. (1960). “Closing Statement: Linguistics and Poetics.” In: Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*. Cambridge, MA: MIT Press, 350–377.

Lakoff, George. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.

Lausberg, Heinrich. (1998). *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*. Leiden: Brill.

Leech, Geoffrey N. and Michael H. Short. (2007). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. 2nd edition. Harlow: Pearson Longman.

Lyons, John. (1977). *Semantics*. Vols. 1–2. Cambridge: Cambridge University Press.

Извори/Sources

Смилевски, Гоце. (2000). *Планетата на неискуството*. Скопје: Сигмапрес. [Smilevski, Goce. The Planet of Inexperience. Skopje: Sigmapres.] (In Macedonian)

Смилевски, Гоце. (2004). *Разговор со Спиноза*. Скопје: Култура. (4. издание) [Smilevski, Goce. Conversation with Spinoza. Skopje: Kultura. (4th ed.).] (In Macedonian)

Смилевски, Гоце. (2007). *Сестрата на Зигмунд Фројд*. Скопје: Култура. [Smilevski, Goce. Freud's Sister. Skopje: Kultura.] (In Macedonian)

Рецензии и информации

Reviews and Information

UDK: 821.111(73):821.163.41].091

О ЈЕДНОЈ ПРЕКООКЕАНСКОЈ ЧЕЖЊИ
(Бојана Аћамовић. *Преко кровова света: Волт Витман и српска књижевност*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2023, 314 страна)

Тамара Бабић
Филолошки факултет Универзитета у Београду
Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима
Докторске студије
Београд, Република Србија
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0008-4253-172X

ON A TRANSEOCEANIC LONGING
(Bojana Aćamović. *Across the Rooftops of the World: Walt Whitman and Serbian Literature*. Belgrade: Institute for Literature and Art, 2023, 314 pages)

Tamara Babić
University of Belgrade, Faculty of Philology
Department of Serbian with South Slavic Literatures
Ph.D. Studies
Belgrade, Republic of Serbia
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0008-4253-172X

Историја односа између српске и америчке културе, између светлих и тамних тренутака, у значајној мери обележена је појмом *разумевања* – некад продубљеног, неретко одсутног, али готово увек неопходног. За разлику од других сфера националног живота, књижевност се показује као простор у којем је међукултурна комуникација могла да се одвија континуирано и продуктивно. Управо на том трагу стоји студија Бојане Аћамовић *Преко кровова света: Волт Витман и српска књижевност*, која показује шта нам процес рецепције америчког класика открива не

само о његовој поетици, већ и о културним представама српске средине.

Објављена у едицији *Упоредна истраживања* Института за књижевност и уметност, ова монографија представља значајан прилог традицији и развоју компаративних књижевних студија у нашој науци. У средишту истраживања налази се рецепција Витмановог стваралаштва у српској култури – од почетка 20. века до раних седамдесетих година – што подразумева анализу превода, критичких осврта и ширег културног одјека његове поезије. Полазећи од чињенице да се овај процес одвијао у друштвено и политички изразито динамичном периоду, ауторка оправдано укључује и ванкњижевне, пре свега, геополитичке чиниоце који су утицали на разумевање и вредновање Витманове поезије. Посебно се издваја питање избора и канонизације – односно односа између личних афинитета културних посредника и ширег друштвеног контекста у коме су они деловали. Уместо да се задржи искључиво на питању књижевних утицаја, ауторка доследно сагледава рецепцију као процес условљен променљивим историјским околностима, чиме се отвара шири увид у културне мреже и размене у европском простору од краја 19. до друге половине 20. века.

Композиционо, књига је састављена из два дела. У првом делу, кроз два поглавља, разматра се Витманова поетика у контексту формирања америчке књижевности 19. века, као и његова рецепција у европским културама. Други, обимнији део посвећен је српској рецепцији, која се прати хронолошки, и дели на три одсека: до Првог светског рата, између два рата и у периоду након Другог светског рата.

Уводни део студије доноси синтетичко тумачење Витманове поетике, с нагласком на њену друштвену и културну условљеност. У томе контексту Витман се представља као кључна фигура у процесу формирања америчког књижевног идентитета, чија поезија успоставља равнотежу између индивидуалног и колективног, националног и универзалног. Посебна пажња посвећена је збирци *Влати траве*, чије иновативне одлике – слободан стих, укључивање свакодневице и

прозаичности – имају пресудан утицај на европску модерну. Пратећи различита издања и рецепцију ове збирке у Сједињеним Америчким Државама, ауторка показује како се историјски контекст, обележен грађанским ратом, одражава на развој песничког израза. Одељак о европској рецепцији Витмена функционише као важна спона, мапирајући путеве његовог утицаја у водећим културама (Великој Британији, Француској, Немачкој, Италији и Русији) и припремајући терен за анализу српског контекста.

Прва фаза српске рецепције (1892–1914) обележена је иницијалним упознавањем с Витмановим делом, најпре кроз биографске напомене и ограничен број превода. Посебно је значајна улога припадника Младе Босне, за које Витман постаје симбол ослобођења – како у естетском, тако и у ширем друштвено-политичком смислу. У том контексту издваја се делатност Димитрија Митриновића и часописа *Босанска вила*. Витманов слободан стих постаје важан аргумент у поетичким полемикама, чије импликације превазилазе уско књижевни домен, повезујући се с идејма националног и друштвеног ослобођења.

Природно ослоњена на прву, друга фаза (1918–1941) показује да се рецепција Витмана у новим друштвено-политичким околностима развија у два правца: један наглашава песничку модерност и слободу израза док други истиче социјалну ангажованост његове поезије. Ауторка посебно анализира делатност часописа *Књижевни југ*, као и допринос авангардиста, међу којима се издваја Бошко Токин, означен као један од најзначајнијих посредника Витмановог утицаја. У овом периоду Витман постаје централна фигура поетичких расправа, а његово дело се тумачи у контексту модернизације књижевног израза и формирања нове културне парадигме.

Трећа фаза (1948–1974) одвија се у специфичном идеолошком контексту социјалистичке Југославије. Упркос потенцијално проблематичном односу према америчком културном наслеђу, Витманова поезија задржава значајно место у српској култури. Ауторка анализира рецепцију код Васка Попе,

Тина Ујевића и Ивана В. Лалића, показујући како се Витман интерпретира као песник универзалних вредности, изван уско политичких оквира. Посебно се истиче значај Ујевићевог превода, као и Лалићевог антологијског избора, који представља синтезу дотадашњих тумачења.

Поред доприноса проучавању Витмановог дела, ова студија нуди и вредан увид у развој српске књижевности и њене културне самосвести. Пратећи рецепцију једног песника ауторка реконструише шире поетичке, идеолошке и културне процесе који су обликовали српску модерну. У том смислу монографија функционише као студија случаја у којој се, кроз однос према другом, сагледава сопствени културни идентитет.

Студија Бојане Аћамовић доноси сложену и динамичну слику културних размена, показујући да рецепција није пасиван процес, већ активан чин тумачења, преиспитивања и преобликовања. Управо у томе лежи њена научна вредност: она не само да доприноси познавању Витмановог дела, већ и продубљује разумевање односа српске културе са другим књижевностима, указујући на значај компаративног приступа у савременим хуманистичким истраживањима. Пратећи широко поље културних мрежа и односа можемо видети како су наизглед маргинални и мање познати аспекти рада и деловања наших књижевника допринели традицији нашег разумевања идеје о Америци, чија нам је спознаја неретко више говорила о нама самима. Ова монографија доноси нам узбудљиву слику културних борби, превирања и смена генерација, ставова и становишта, који би у неким срећнијим околностима морали ући у репертоар општег знања и (само)разумевања у односу према другим културама.

UDK: 7(031)(049.3)

ИЗМЕЂУ ПОЈМА И ТУМАЧЕЊА: VADEMECUM КАО САВРЕМЕНИ ВОДИЧ КРОЗ ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ

(Vademecum: променадни сапутник кроз историју уметности. Ур. Зоја Бојић, Јелена Ердељан, Лидија Мереник. Београд: Институт за књижевност и уметност / РТС, 2025, 258 страна)

Наталија Благојевић
Филолошки факултет, Универзитет у Београду
Београд, Република Србија
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-5162-5185

BETWEEN CONCEPT AND INTERPRETATION: VADEMECUM AS A CONTEMPORARY GUIDE THROUGH ART HISTORY

(*Vademecum: A Promenade Companion through Art History*. Eds. Zoja Bojić, Jelena Erdeljan, Lidija Merenik. Belgrade: Institute for Literature and Art / RTS, 2025, 258 pages)

Natalija Blagojević
Faculty of Philology, University of Belgrade
Belgrade, Republic of Serbia
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-5162-5185

Зборник *VADEMECUM: променадни сапутник кроз историју уметности*, објављен 2025. године у коиздаваштву Института за књижевност и уметност и РТС издаваштва, представља иновативно и методолошки осмишљено издање које уређују Зоја Бојић, Јелена Ердељен и Лидија Мереник. Конципиран као појмовник, овај зборник нуди сажет, али научно утемељен водич кроз кључне термине историје уметности, намењен не само стручној, већ и широј читалачкој публици:

студентима, наставницима, кустосима, као и заинтересованим читаоцима изван уско академског круга.

Полазећи од уредничке претпоставке да појмови који циркулишу у општој културној употреби у оквиру историје уметности добијају прецизнија и специјализована значења, зборник настоји да те семантичке нијансе јасно разграничи и теоријски утемељи. Ауторски корпус чине историчари уметности и истраживачи, међу којима су и сарадници Одељења за историју уметности Филозофског факултета у Београду, што доприноси научној релевантности и уједначености приступа.

Одреднице су обликоване као кратки, прегледни текстови који појмове смештају у контекст њиховог настанка и развоја, указујући на кључне стилске и теоријске координате, као и на репрезентативне примере. „Вадемекум“ формат омогућава двоструки начин читања: с једне стране, линеарно праћење текста, а с друге, фрагментарно „прелиставање“ налик кретању кроз музејски простор. Одреднице су осмишљене као самосталне јединице, али истовремено функционишу у међусобном дијалогу, што доприноси кохерентности целине.

Посебна вредност зборника огледа се у практичној примењивости. Овако конципиран преглед показује се као користан у наставном процесу, припреми изложбе, као и у свакодневној стручној пракси која подразумева брзу и поуздану проверу терминологије. Истовремено, издање превазилази оквире историје уметности налазећи примену и у визуелним студијама, музеологији и медијским студијама. Како су одреднице намерно сажете, предвиђена је и потенцијална потреба за даљим продубљивањем знања – систематским навођењем релеватне литературе уза сваки појам.

Vademecum се, стога, може одредити као савремен и функционалан уводни компас кроз терминолошки апарат историје уметности. Он омогућава брзо и прецизно разумевање појмова, истовремено задржавајући научну прецизност и поузданост. Као такав, представља драгоцен ресурс како за студенте и практичаре у области културних институција, тако и за стручњаке којима је потребан поуздан референтни оквир. У

ширем смислу, зборник одговара на актуелну потребу да се стручни језик приближи широј публици, али без компромиса у погледу научне заснованости и терминолошке тачности.

UDK: 27(497.16)(049.3)
UDK: 930.85(497.16)(049.3)

ХРИСТИЈАНСТВОТО ВО ЦРНОГОРСКИОТ ДУХОВЕН И КУЛТУРНОИСТОРИСКИ ИДЕНТИТЕТ
(Илија Велев, Матица црногорска, Подгорица, 2024, превод на Иван Ивановиќ)

Валентина Миронска-Христовска
Институт за македонска литература, Скопје
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3124-326X

CHRISTIANITY IN THE MONTENEGRIN SPIRITUAL AND CUTURAL-HISTORICAL IDENTITY
(Ilija Velev, Matica crnogorska, Podgorica, 2024, translated by Ivan Ivanović)

Valentina Mironska-Hristovska
Institute of Macedonian Literature
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3124-326X

Двотомното издание „Христијанството во црногорскиот духовен и културноисториски идентитет: I Од појавата на христијанската религија, цивилизација и култура до падот на династијата Војислављевиќ 1189“ (стр. 367) и II „На раскрсницата на христијанскиот запад и исток од почетокот на XIII век до самракот на државата Црна Гора во 1920“ *(*стр. 466) од проф. д-р Илија Велев претставува капитално дело за црногорската духовна и културна историја, но истовремено неговата вредност има и глобална димензија поради длабинското проникнување од страна на авторот во појавата и развојот на христијанството и неговото проследување во глобалните културни процеси и политики. Изданието има исклучително значење и поради вонредно интердисциплинарната анализа на проследениот материјал преку која го следи развојот на црногорската културна историја и истовремено ни нуди сознајби,

факти, податоци и за тековите на јужнословенските, балканските, словенските културните истории, па и пошироко. Притоа авторот длабински ги анализира милениумските културни процеси, верските и политичките прашања, воените конфликти и смените на династиите, религиските и филозофските текови, развојот на писменоста и на книжевните процеси, од античко време па се до почетокот на XX век. Поради тоа, изданието може да се нарече историја на: христијанството; црногорскиот национален идентитет; црквите на Балканот; делото на светите браќа Кирил и Методиј; средновековната книжевност; (пред) просветителството; преродбата. Притоа, консултираниот квантум на библиографски единици, му овозможило на проф. д-р Велев да ги согледа недореченостите по некои прашања, недоволно проучените процеси, на кои суверено дава одговори, при што во потрагата по одговорот секогаш гледа од глобална перспектива.

Во првиот том, кој е составен од шест поглавја, проф. д-р Илија Велев суштински проникнува во историско-културолошките текови од појавата на христијанството па се до крајот на XII век. Во првото поглавје „Појавата и еволуцијата на христијанството од религија до цивилизација и култура“, авторот со извонредна аналитичка метода, хронолошки не воведува во појавата на „христијанскиот културен феномен“, на „христијанството како вероисповест и како нов корпус од верувања“, во време, кога се појавиле глобални услови кои овозможиле старата ера да биде „надмината од нови, длабоки и сеопфатни општествени промени и предизвици“. Хронолошкото проследување авторот го започнува преку: анализа на „Новиот завет“; христијанските апологети и нивните проповедно-поучни и полемички дела; формирањето на богословските центри, додека развојни фази ги проследува преку дејноста на Диоклецијан, Максимилијан, Константин I, на христијанската патристика, се до VI век, кога „христијанската цивилизација била втемелена во историски супстрат како глобална, духовна и културноисториска традиција“. На крај, авторот преку вонредната аналитичка, критичка и компаративна вештина во промислувањето на историските, културните, социолошките и

политичките околности во повеќевековниот период, истакнува дека присуството и развојот на христијанството на етногеографскиот простор на денешна Црна Гора е бележито уште од апостолското време и претставува нераскинлива традиција и континуитет на црногорскиот духовен и културноисториски идентите.

Во второто поглавје „Претхристијанската цивилизациска коегзистенција во илирско духовната и културноисториската традиција на етногеографскиот простор на Црна Гора“, проф. Велев навлегува во сржта на процесот, на појавата на Илирите, и на низа племиња, како Лабеатес, Доклети, Пирусти, Скиртони итн., за кои бележи дека доаѓало до извесни нивни духовни и културни преплетувања, но дека опстојала изворната илирска духовна и културна традиција и покрај честите контакти со хелинистичките, класичномакедонските, келтските, тракиските или римските верувања и со нивното културно живеење, при што наведува бројни сознајби за илирската религија, митологија, културноисториска традиција, за класичноилирскиот јазик преку илирското усно епско творештво, во античките теолошки и поетолошки основи, за кои бележи дека се задржале и во современата традиција на црногорската народна епика, по што оценува дека Црногорците имаат суверено право двомилениумскиот христијански духовен и културноисториски идентитет да го поврзуваат и со претхристијанскиот континутет на илирската традиција.

„Појава и воспоставување на ранохристијанската традиција во илирската Превалитина (префектура) и Дукља“ е третото поглавје во кое проф. д-р Велев компаративно го проследува преплетувањето меѓу илирското и доселеното римско население и истакнува дека „Историските и материјалните сведоштва потврдуваат дека автохтониот и конзервативниот илирски елемент се покажа доста жилав и силен во самоодбраната од процесот на романизацијата“, па затоа процесот на романизација никогаш не бил доведен до крај. Појавата на христијанството во етногеогрфска Црна Гора, авторот ја потврдува преку индиректни извори, како од престојувањето на апостолите Марко и Андријан на источното јадранско приморје и библиските

легендарни сведоштва дека апстол Петар во текот на своето патување за Рим ја засновал традицијата на ранохристијанската црква во Будва, преку: Диоклециоповите духовни и политички реформи; владеењето на имераторот Константин I; префектурата Дукља; градбата на христијански храмови во IV век; преводната дејност итн. Научната профилација на проф. Велев му овозможува вонредно да ја проследи и поларизацијата меѓу црковниот Исток и Запад, воено-политичкиуте прилики, смената на императорите, развојот на Византија, по што заклучува дека на просторот на Превалина и Дукља, историјата на христијанството не почнала како „маргинален историски и цивилизациски процес“, туку напротив еднакво како и во преостанатите развиени христијански средини во глобалниот римски и византиски свет и констатира дека ранохристијанското црковно организирање било автохтоно, феномен со двомилениумски континуитет во црногорскиот духовен и културноисториски идентитет.

Четвртото поглавје „Христијанска и словенодукљанска цивилизациска симбиоза меѓу VII и IX век во црногорскиот духовен и културноисториски идентитет“, проф. Велев, го започнува со констатацијата дека преку исклучително динамичките процеси во втората половина на VI век, генерално била завршена духовната и културната симбиоза на илиродукљанскиот антички колективитет. Во овој дел, авторот со особен интерес го проследува развојот и појавата на историјата на црковното пеење, за кое истакнува дека не е проучено до сега, па бележи дека на преминот од VI во VII век дошло до извесно стандардизирано црковно пеење во христијанската литургиска практика на просторите на денешна Црна Гора, со примена на грегоријанското црковно пеење. Од деталното, аналитичко истражување при исписот на ова огромно и по материјал и по значење дело, авторот констатира дека во тој период државата и христијанската црква воспоставиле потесни меѓусебни односи, и била отворена новата историска епоха. Како исклучителен медијавелист проф. Велев, преку вонредна анализа го проследува развојот на павликијанството, бележи за големите народни преселби, за наездите на аварските племиња, за издигнувањето на

Дукљанска склавинија итн. По согледбата на сложениот процес, авторот оценува дека домородното население повторно се нашло пред нов процес на симбиоза, при што претходно стекнатиот меѓуетнички и интеркултурен живот овозможил да се постигне поспонтана цивилизациска симбиоза на илирско-дукљанско население со словенските племиња во граѓанско „словеноилирски“ – „словенодукљански колективитет“, и дека таа симбиоза била плод на функционирањето на два движечки фактори: „христијанизацијата“ и „словенизацијата“.

Во петтото поглавје „Кирилометодиевско сесловенско просветителство во црногорскиот духовен и културноисториски континуитет“, како покренувачи во новата цивилизациска епоха, проф. Велев, ги наведува следниве фактори: византиската глобализација, Големите народни преселби, доктрината на христијанизацијата, активирањето на интеретничката и интеркултурната симбиоза меѓу затечените илирски домородни и колонијални словенски заедници во идниот повеќеслоен словенско дукљански колективитет, дејноста на светите Константин-Кирил и Методиј. Во продолжение, како врвен познавач на мисионерската, просветителската, дипломатската дејност на светите браќа Кирил и Методиј, проф. Велев се задржува на нивната дејност, на изворите, на ракописното наследство за нив, преку критичко-историската анализа на „Летописот на попот Дукљански“, при што ќе констатира дека легендарниот дукљански летопис првин бил напишан на словенски јазик пред XII век. Во овој дел ги проследува и глобалните процеси кои директно или индиректно влијаеле на територијата на словенска Дукља. Од вонредно аналичкиот оптикум на проф. Велев следува оценката дека глобално активираниот сесловенски просветителски процес се одвивал преку три политички фази, кои ги елаборира, по што заклучува дека изворните идеи на кирилометодиевската сесловенска мисионерска дејност биле директно инволвирани во дукљанските духовни, културни и книжевни центри. Во продолжение, се задржува на устројството на глаголицата, истакнувајќи дека кодифицираниот старословенски јазик проникнал од македонската народна словенојазична основа, а бележи и за

културната застапеност на словенските просветители и нивните следбеници во Црна Гора.

Последното поглавје од првиот том „Христијанска и притоа словенска етнографска еманципација во Дукља“ проф. д-р Велев се задржува на владеењето на Владимир Дукљански и на династијата Војислављевич, при што бележи дека духовниот и културнуиот развој од крајот на IX век и во првата половина на X век во Дукља и во преостанатите етнографски доминантно словенски средини, продолжил во специфични услови. Во продолжение информира за Светиклиментовата охридска духовна и книжевна школа во која единствено продолжиле изворните сесловенски просветителски идеи на Св. Кирил и Методиј, за прогласувањето на Охридската патријаршија, за „своевидната монашка и богословска република на Балканот“ – Света Гора, во југозападниот дел на етногеографска Македонија. Во продолжение, истражувачкиот поглед на проф. Велев со особено внимание е насочен кон потрага по континуитетот на словенкиот духовен и културноисториски развој на Дукљанската архонтија, наспрема усвоеното мислење за неговиот дискунтинутет, па истакнува дека „Таму словенските духовни и културноисториски перспективи во посткирилометодиевскиот период биле директно поттикнувани преку односот, врските и влијанието на Светиклиментовата охридска духовна и книжевна школа“, при што наведува бројни сознајбите за македонските комитопули, за средновековната држава на македонските Словени, за Самуиловата држава, која имала најтесни воспоставени врски со Дукљанското словенско кнежество преку две фази, детално информира за пријателството меѓу Самуил и Владимир, како и за неговиот бракот со ќерката на Самуил, македонската принцеза Косара, за воспоставувањето на нивните култови во Македонија итн. Во овој дел проследува и бројни историски настани, востанијата на Доброслав и Петар Дељан, завладувањето на Дукља од страна на Стефан Немања, детронизирањето на државата и на самостојната јурисдикција на дукљанската црквена диецеза, Дукљанско-барска надбискупија.

Вториот том започнува со поглавјето - VII „По пропаѓањето на државата Дукља и пред раскрсницата на меѓусловенското

дезинтегрирање“ во кое е опфатен периодот од крајот на династијата Војислављевиќ, до почетокот на владеењето на Балшиќ , за кој проф. Велев истакнува дека е период во кој во Дукља / Црна Гора до крај се реализирала христијанската и словенската етнографска еманципација, дека бил воспоставен трајниот државен легитимитет, дека црногорскиот народ го доживеал самопрепознавањето на посебниот духовен, културноисториски и етнички идентитет, кои како суверенитет на Црногорскиот народ останале до денеска. Во овој дел, авторот ги следи Дукљанско-рашката војна, воено-политичкото слабеење на Византија, при што оценува дека „Длабоко вкоренетата дукљанска духовна и културна традиција не можела да се искорени преку воено-освојувачкото наметнување на рашката врховна власт“. Притоа во потрага по континуитетот, накратко ја проследува историјата на новосоздадените држави Србија и Бугарија, на влијанието на Охридската архиепископија врз христијанските цркви, тенденцијата за припојување на делови од дијацезата на Барската надбискупија во православната Жичка архиепископија на Сава Немањиќ, бројни конфронтации и конфликти итн. За овој период проф. Велев истакнува дека на просторот на Црна Гора се пробивале новите духовни и книжевни тенденции, дека во црногорските духовни и културни центри започнале да партиципираат – во ограничена мера митскиот експресионизам и доминантно рационалистичката логика, односно дека започнале ренесансните форми на цивилизацискатa трансформација, по што следуваат и вонредни анализи на неколку црногорски ракопис.

Во поглавјето VIII „Континуитетот на духовната и културноисториска традиција за време на обновата на црногорската државна самостојност“, проф. д-р Велев го проследува владеењето на династиите на Балшиќ и на Црноевиќ, дава историографските податоци за заложбите во Зета за политичка дезинтеграција од државата на Немањиќ, додека за цивилизацискиот и културниот развој оценува дека во периодот на владеењето на Балшиќ црногорското општество почнува да ги спојува меѓусебните односи на духовните, културните, социолошките и хуманистичките елементи на животот, и дека во

тоа време може веќе да се препознае и овозможувањето на просперирањето на граѓанскиот фактор, креирањето на урбан и интелектуален потенцијал, на културноисториски достигнувања, па се задржува на „Цетинскиот псалтир“, на „Врањинско или Зетско четвороевангелие“. За периодот од 1421 до 1451 година, проф. Велев истакнува дека „бил попогоден за цивилизациска дестилација од наталожените примеси од претходниот хаосот на различните односи, врски и влијанија“, па на вонреден начин навлегува во идејните конфронтации меѓу исихастичките мистичари и схоластичарите рационалисти, потоа го проследува владеењето на династијата Црноевиќ, за кое авторот оценува дека успеала да го консолидира целосниот суверенитет на црногорската држава, јурисдикциски да ја направат Црногорската православна епархија независна, да го подготват црногорскиот народ за понатамошна културна интеграција со народите во новите глобални развојни перспективи, поточно дека претставува траен граничник на историската ера кога црногорскиот, српскиот, босанскиот и хрватскиот духовен и културноисториски идентитет широко се оддвоиле еден од друг во различни текови кон посебна етнографска еманципација.

„Црногорскиот духовен и културноисториски идентитет на православно-христијанската, средновековната и притоа медитеранска рута“, е деветтото поглавје во кое проф. Велев го следи преминот од просветителската традиција и преродбата меѓу XVI и првата половина на XIX век. За овој период авторот оценува дека претставува своевиден феноменолошки одраз на историското продолжување на постцрноевиќевите процеси и настани, и кои се појасно го истакнуваат „самопотврдувањето“ на црногорскиот духовен и културноисториски идентитет. Притоа, развојот на црногорската традиција го согледува преку влијанието на трите влијателни фактори: османлиското освојување; учеството на источноправославната црква во духовниот и културниот живот во земјата и ослабнувањето од римопапското духовно влијание. Притоа авторот истакнува дека Црногорците ја одржувале свеста за посебната припадност преку нивните народни верувања, обичаи и патријархаланата традиција, што не треба да се толкува како карактеристики на

„племство“, туку како „историска црногорска авангардност“. Во продолжение, согледувајќи дека Цетинскиот поглавар бил одбиран самостојно, на „Општоцрногорскиот собор“, и кој не бил ракоположен од страна на пеќките или на цариградските патријарси, проф. д-р Велев, Црногорската црква ја дефинира како „народна“ црква. Во продолжение следува преглед на црквоните митрополи; се задржува на масовната изграба или обнова на источноправославните цркви и манстири; на појавата и развојот на просветителските идеи во Црна Гора, за кои бележи дека биле двосмерни: (прет)просветителски, блиски до формата дамаскинарство и (нео)просветителските културолошки процеси кои доаѓале од Венеција, Италија, Франција, Словенија, Хрватска (Далмација) и Дубровник; го следи процесот на трансмисијата на барокната книжевност; а сублимирано не води низ историскополитичките и воените збиднувања, како и преку дејноста на црногорските владети.

Во поглавјето „Премостувањето на црногорскиот духовен и културноисториски идентитет од трасиција до современост“, проф. Велев бележи дека ако Црногорскиот принципат во првата (1496-1697) и во втората развојна фаза (1697-1851) историски го одржал и трајно го загарантирал црногорскиот духовен и културноисториски идентитет, во периодот од средината на XIX век до првите децении на XX век уследило црногорското етнографско пристапување кон новото современо време, односно дека по смртта на Петар Петровиќ Његош официјално било прекинато владарското функционирање, и Црна Гора започнала да ги следи модерните облици на устројство на европските политички општества. Во продолжение ги проследува политичките текови, држано-политичката преорјентација на Црна Гора како кнежество, дипломатската дејност на кнезот Данило II Петровиќ Његош, за која смета дека се уште не е доволно проучена, владеењето на Никола Петровиќ, за напредувањето на Црногорска православна црква, при што авторот оценува дека значајно стагнирало поради нејзината детронизирана поглаварска положба и поради недовршеното јурисдикциско уредување за време на Данило II. Во однос на книжевните процеси, проф. Велев истакнува дека во втората

половина на XIX век и првите две децении на XX век, се типологизирала автентичноста на новата црногорска книжевност, која се ослонувала на традиционалниот фолклор и морализаторското-дидактичко искуство, што претставувало премостување на традицијата кон современите идејни тенденции и творечките форми, согледувајќи ги преку двата еминентни книжевни кругови: Бокакоторскиот и Пљеваљскиот.

Во последното, единаесетто поглавје „Дисконтинуитетот на традицијата и современоста“, проф. Велев дава преглед за состојбата на црквата во интегрираната нова држава Кралството СХС, при што поради политичките околности се оделе кон тоа Црногорската црква да стане дел од новата обединета помесна црква, за што проф. Велев укажува дека иницијата за самоукинувањето на Црногорската црква е едно од прашањата кое бара подетални истражувања. Според авторот црковното прашање, а и другите политичко глобални настани се горки за просторот на Балкан, поради контраверзните искуства и создадените вредности од народите на Балканот, кои низ векови живееле еден до друг и едни со други, поради што индивидуалното чувство е пропратено со колективната меморија. На крајот проф. Велев истакнува дека црногорскиот национален колективитет опстанал преку наследената духовна и културна меморија од минатото, и дека христијанството како религија, цивилизација и култура на живеење останало наталожено во црногорскиот духовен и културноисториски идентитет – како традиција и современост.

Исписот на ова вонредно капитално дело е резултат на аналитично и промислено спроведено истражување од страна на проф. д-р Илија Велев, на неговата вонредна акрибија да го систематизира и анализира огромнот квантум на податоци, да ги проследи глобалните духови, политички, општествени, филозофски, книжевни процеси, да проникне во неоткриеното со што ни дава едно вонредно милениуско научно патување низ лавиринтите на римските антички искуства, на ранохристијанскиот духовен и културен процес, на ранофеудалните развојни предизвици, на средновековните и просветителски текови. Посветените истражувања и вонредните

познавање на проф. д-р Велев му овозможуваат длабоко да проникне во следот на појавата и развојот на христијанството и преку интердисциплинарното толкување за првпат да го расветли континуитетот на автохтоноста на црногорскиот духовен и културноисториски идентитет.

UDK: 271.222(497.11)-722.51-36:929 Сава, свети (083.824)
UDK: 73/75(497.11)(083.824)
UDK: 94(=163.41)"12"(085)

СВЕТИ САВА У ИСТОРИЈИ, ТЕОЛОГИЈИ И УМЕТНОСТИ
(Каталог изложбе „Свети Сава“. Уредник Миљана Матић. Београд: Српска академија наука и уметности – Музеј Српске православне цркве, 2026, 476 страна)

Љубица Д. Нешић
Институт за књижевност и уметност
Београд, Република Србија
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-1505-9619

SAINT SAVA IN HISTORY, THEOLOGY, AND ART
(Catalogue of the Exhibition “Saint Sava”. Edited by Miljana Matić. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts – Museum of the Serbian Orthodox Church, 2026, 476 pp.)

Ljubica D. Nešić
Institute for Literature and Art
Belgrade, Republic of Serbia
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-1505-9619

Публикација „Свети Сава“ као каталошко издање, прати истоимену изложбу приређену у Галерији Српске академије наука и уметности, поводом обележавања јубилеја – 850 година од рођења првог српског архиепископа. Први део публикације структуриран је као монографски зборник, сачињен од пет научних студија, које хронолошки и тематски прате поставку изложбе, док је други део уобличен као каталог, са 96 одредница, праћених репродукцијама изложених предмета. Публикацију отварају уводна обраћања Патријарха српског Порфирија и председника Српске академије наука и уметности, академика Зорана Кнежевића, којима се истиче значај и вредност приређене изложбе.

Монографски део каталога започиње студијским текстом проф. др Ђорђа П. Бубала „Свети Сава – живот и дело“, који доноси историјски осврт на живот првог српског архиепископа. Полазећи од друштвено-политичких прилика у Византији и Србији с краја XII и почетка XIII столећа, аутор прати животни пут Растка Немањића, од његовог одласка и монашења на Светој Гори и оснивања манастира Хиландара, све до стицања црквене аутокефалности и Савиног постајања првим српским архиепископом. Посебно је истакнута Савина делатност на пољу оснивања српске архиепископије, али и његова улога у утемељењу младе српске краљевине. У раду се описује и списатељски рад Светог Саве и његов допринос устројству црквеног и монашког живота кроз писање типика, а упоредо с тиме наглашава се и Савина улога у успостављању култа Светог Симеона, кроз састављање житија и службе. Пратећи хронолошку линију Савиног живота, описана су његова ходочашћа у Свету Земљу, као и дипломатске мисије у Цариград, а потом и Никеју. Напослетку, студија „Свети Сава – живот и дело“, прати околности Савиног упокојења у Трнову и транслације његових моштију у манастир Милешеву, заокружујући излагање о Савином животу приказом развоја култа првог српског архиепископа, кроз делатност његових животописаца Доментијана и Теодосија. Студијски текст проф. др Ђорђа Бубала, својом свеобухватношћу и исцрпним историјским подацима, поставља хронолошки оквир и тиме чини основу за истраживања спроведена у преосталим радовима публикације „Свети Сава“.

На претходна историјска разматрања проф. др Ђорђа Бубала надовезује се студијски текст епископа моравичког проф. др Тихона М. Ракићевића, под насловом „Духовни центри архимандрита и архиепископа Саве и новозаветни Израиљ“. У фокусу овог рада је успостављање манастира Студенице и Жиче, не само као црквених и административних средишта, већ аутор ове светиње дефинише и као кључне духовне центре у којима се, делатношћу Светог Саве уобличавала идеја о српском народу као „новом Израиљу“. Формирање овог сложеног теолошког концепта, аутор сагледава у светлу друштвено-политичких

прилика у Србији с краја XII и почетка XIII века и стабилизације прилика у земљи, по повратку Саве са Свете Горе и његовим доласком на чело студеничке архимандрије. Велика пажња у раду посвећена је теолошком тумачењу делова *Студеничког типика*, кроз које се може сагледати развој идеје о поистовећивању српског народа с новим Израиљем. Формирање таквог концепта аутор препознаје већ у првом слову *Студеничког типика*, где Свети Сава свога оца Светог Симеона назива „други Авраам", а српски народ у више наврата директно је поистовећен и означен као „нови Израиљ". Пратећи даље утемељење и развој овог концепта, аутор истиче *Типик архиепископа Никодима* из 1319. године, као пример претрајавања идеје о српском народу као Божијем народу, будући да архиепископ Никодим, готово век касније, Српску земљу назива „новорођени Израиљ". Тако структуриран, студијски текст епископа моравичког др Тихона Ракићевића пружа теолошку потку целокупној публикацији, омогућавајући тиме разумевање духовних и теолошких концепата чији је утемељитељ Свети Сава.

Наредна три студијска текста у оквиру монографског дела каталога, посвећена су феноменима српске уметности, при чему се први рад односи на оне примере уметничког стваралаштва настале за живота Светог Саве. Реч је о студији проф. др Драгана И. Војводића „Свети Сава и стварање старе српске уметности", у којој се истиче улога Светог Саве као идејног творца ликовних програма и специфичних архитектонских решења најзначајнијих српских уметничких центара XIII столећа – манастира Студенице, Жиче и Милешеве. Управо на примеру Богородичине цркве у Студеници, анализом појединих партија живописа показује се Савин утицај на обликовање студеничког сликарства. Такође, истакнута је улога Светог Саве у архитектонском уобличавању цркве Светог Спаса у Жичи, док према аутору сликарство жичког католикона представља „ликовни одраз богословља Светог Саве". Говорећи о милешевском сликарству, проф. др Војводић указује да се у цркви Вазнесења Христовог у Милешеви спајају претходно установљена програмска решења у Студеници и Жичи. У закључку рада истиче се да је Свети Сава својом делатношћу успоставио градитељски и сликарски модел

који је претрајао као узор, не само у наредним деценијама уметничког стваралаштва током XIII столећа, већ и у потоњим вековима српске уметности.

Следећи рад представља студија доц. др Миљане М. Матић „Очување наслеђа и духовног идентитета: култ Светог Саве и уметност 1459–1690“, у коме се, у вековима након пада српске Деспотовине 1459. године, анализира улога и значај визуелне културе у очувању култа првог српског архиепископа под османском влашћу. У првом делу текста, насловљеном „У првом столећу под Османлијама“, ауторка разматра уметничка дела и рукописно наслеђе XV и XVI века, која представљају кључна сведочанства о континуитету поштовања Светог Саве, у временима непосредно након пада Деспотовине, а пре институционалне обнове Пећке патријаршије 1557. године. Друга целина текста „Обнова Патријаршије (1557) и нови стваралачки полет у осликавању храмова“, посвећена је најпре делатности патријарха Макарија Соколовића, на обнови манастира Пећке патријаршије, при чему се ауторка дотиче и других бројних појединачних представа Светог Саве у српском зидном сликарству овог периода. Такође, у овом поглављу прати се развој иконографије Светог Саве у иконопису, с посебним освртом на ликовно уобличавање његовог житија и других сцена на репрезентативним иконама уметничког стваралаштва XVI и XVII столећа. Наредна целина текста „Писано наслеђе Светог Саве у доба османске власти“ прати присуство Савиних ауторских списа у овом раздобљу, када преписивачка делатност доживљава снажан успон. У петом делу текста „Чување наслеђа Светог Саве у Хиландару“, ауторка говори о старању хиландарског братства о чудотворним иконама Богородице Тројеручице и Богородице Млекопитательнице, при чему су манастир Хиландар и Испосница Светог Саве у Кареји дефинисани као „кључна средишта очувања и преношења Савиног духовног и културног наслеђа у поствизантијском периоду“. У последњем поглављу „Култ Светог Саве у Русији“ сагледава се наднационални карактер култа првог српског архиепископа, о чему сведоче уметнички предмети из XVI столећа, међу којима се истиче чаша руског цара Ивана IV

Васиљевича Грозног и богато илустровани рукопис *Руски царски летопис*, који садржи илустровано *Житије Светог Саве*. Ауторка студије, др Миљана Матић закључује да је поштовање култа Светог Саве у раздобљу од пада Смедерева до Велике сеобе „динамичан и вишеслојан културно-религијски феномен", те да је, упркос несталним временима, дошло до богате уметничке продукције и приказивања Савиног лика у делима иконописа, зидног сликарства, примењене уметности и рукописног наслеђа.

Публикацију „Свети Сава" заокружује студијски текст проф. др Игора Б. Борозана „Култ Светог Саве и уметност (1690–2025)", који доноси свеобухватни приказ ликовних преображаја светитељевог лика у уметничком стваралаштву у периоду од Велике сеобе Срба 1690. године до савременог тренутка. Најпре је у уводном делу студије истакнута 1594. година, а спаљивање моштију Светог Саве на Врачару дефинисано је као преломни догађај који је допринео снажењу и ширењу култа првог српског архиепископа у потоњем периоду. У првом поглављу рада „Верски патриотизам и лик Светог Саве на тлу Карловачке митрополије у XVIII веку" анализира се визуелна култура Срба на територији Хабзбуршке монархије након Велике сеобе (1690) и приказивање Светог Саве у уметности тог периода. У складу са црквено-политичком идеологијом Карловачке митрополије, а кроз прихватање средњоевропских културних модела, Свети Сава током овог раздобља заузима кључно место у националном пантеону Срба светитеља, што је визуелно уобличено кроз медиј графике, црквеног сликарства и илустрованих штампаних књига. Друга целина студије „Државотворно, национално и просветно утемељење култа Светог Саве и његови ликовни преображаји у дугом XIX веку" разматра процесе утемељења српске државе, након борби за ослобођење, као и процес „сакрализације нације" у црквено-политичкој мисли Срба са обе стране Саве и Дунава, услед чега Свети Сава постаје „херој нације", што ће на концу резултирати његовим слављењем као заштитника просветитељства и проглашењем Савиндана за школску славу. У наведеној целини текста проф. др Борозан излаже развој иконографског и стилског уобличавања лика Светог Саве у делима најистакнутијих српских уметника епохе. Надаље се у

поглављу „Српски и југословенски просветитељ: нова улога Светог Саве у међуратном периоду“ прати култ Светог Саве у периоду између два светска рата, када долази до репродуковања Савиног лика у масовним медијима, те подизања првих цркава посвећених првом српском архиепископу у иностранству и расписивања конкурса за изградњу Храма Светог Саве на Врачару. У последњој целини студије проф. др Борозана „У новом времену и савременом добу: од измештања из јавне сфере до колективног симбола нације“ разматра се позиција култа Светог Саве након Другог светског рата, у оквирима новог политичког режима, када Савиндан бива лишен верског карактера, а лик Светог Саве изостављен у уметности овог периода, закључујући да у последњим деценијама XX века долази до поновне актуелизације његовог лика.

Други део публикације представља каталог са 96 одредница, праћених репродукцијама изложених предмета. Свака каталошка јединица садржи фактографски опис и иконографску анализу, чиме се пружају свеобухватни подаци о историјском контексту и околностима настанка одређеног експоната.

Публикација „Свети Сава“ структурирана као монографски зборник праћен каталошким одредницама, на једном месту систематизује досадашња научна сазнања о животу првог српског архиепископа, доносећи целовиту и заокружену слику о рецепцији лика Светог Саве у уметности од средњовековног периода до модерног доба. Кроз пет наведених студијских текстова успостављен је историјски, теолошки и уметнички оквир, чиме су, уз пратеће репродукције, обједињена уметничка дела различитих епоха, преко којих се може пратити присуство и развој светитељевог лика у српској уметности.

UDK: 929Мисирков, К. П.(062)
UDK: 811.163.3(091)(062)
UDK: 323.1(=163.3)(062)

ТРКАЛЕЗНАТА МАСА „АКАДЕМСКИОТ ПРОФИЛ НА КРСТЕ МИСИРКОВ“ – ПО ПОВОД 150-ГОДИШНИНАТА ОД РАЃАЊЕТО (СКОПЈЕ, 18 НОЕМВРИ 2024 ГОДИНА)

Билјана Ристовска-Јосифовска
Институт за национална историја
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7533-5150

ROUND TABLE "THE ACADEMIC PROFILE OF KRSTE MISIRKOV" – ON THE OCCASION OF THE 150th ANNIVERSARY FROM HIS BIRTH (SKOPJE, 18 NOVEMBER 2024)

Biljana Ristovska-Josifovska
Institute of National History
Ss. Cyril and Methodius University – Skopje
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7533-5150

На 18 ноември 2024 година, во Скопје, беше организирана Тркалезната маса „Академскиот профил на Крсте Мисирков“, по повод одбележувањето на 150-годишнината од раѓањето на македонскиот културно-национален деец Крсте Мисирков (18 ноември 1874 година, Постол, Енице-Вардарско, кое е денеска во Грција – 26 јули 1926 година, Софија, Бугарија). Настанот беше координиран и модериран од неговите иницијаторки: проф. д-р Билјана Ристовска-Јосифовска и проф. д-р Лилјана Гушевска, а во заедничка соработка на Институтот за национална историја, на Институтот за македонски јазик „Крсте Мисирков“, на Институтот за фоклор „Марко Цепенков“ и на Институтот за македонска литература. Целта на овој собир беше да се потсетиме на делото на Мисирков и низ научна дискусија да го заокружиме неговиот академски профил, како еден од столбовите на македонската академска култура.

Програмата започна со Свеченото положување цвеќе на споменикот на Мисирков во паркот кај Македонската академија на науките и уметностите, од страна на делегации на институциите, кои беа коорганизатори на Тркалезната маса. Настанот продолжи во Амфитеатарот на Институтот за македонски јазик „Крсте Мисирков“, со поздравните обраќања на иницијаторите (проф. д-р Билјана Ристовска-Јосифовска и проф. д-р Лилјана Гушевска) и на директорите на институтите (проф. д-р Елена Јованова-Грујовска, проф. д-р Митко Панов, проф. д-р Ермис Лафазановски и проф. д-р Наташа Аврамовска). По поздравните обраќања, следеше презентацијата на поштенската марка, посветена на 150-годишнина од раѓањето на Крсте Мисирков, издадена од Филателија при Поштата на РС Македонија. Во оваа пригода присуствуваа и претставници на Филателија: Ване Милошевски и Лоран Куфало (авторот на ликовното решение за поштенската марка).

Тркалезната маса „Академскиот профил на Крсте Мисирков“ продолжи со научната дискусија, која вклучуваше презентации на најновите согледувања за академскиот профил на Мисирков, анализиран од различни аспекти и со интердисциплинарен пристап. Така, рефератот на проф. д-р Билјана Ристовска-Јосифовска („Крсте Мисирков – македонист, славист и антрополог“) го проследи неговото дело во областа на славистичките, на македонистичките и во почетоците на македонските антрополошки студии, додека, пак, проф. д-р Лилјана Гушевска, во својот реферат „Мисирков и словенофилството“, го постави фокусот врз еден друг важен сегмент од развитокот на славистиката – словенофилството. Интересна анализа на Мисирковиот опус и на неговите научно-истражувачки интереси направи проф. д-р Елена Јованова-Грујовска во своето излагање под наслов „Мисирков за Македонците и Македонците за Мисирков“, а историскиот дискурс во Мисирковите пишани дела го проследивме во излагањето на проф. д-р Митко Панов: „Македонскиот историски наратив во опусот на Крсте Мисирков“. Анализата на методологијата на работа на Мисирков беше тема и на проф. д-р Катерина Кумановска-Петровска, која се осврна на

„Мултидиспиплинарниот пристап како една од особеностите на делото на Крсте Мисирков“.

Учесниците во научната дискусија се задржаа на уште неколку интересни опсервации на улогата на Мисирков во времето во кое живеел и во нашата современост. Во тој контекст, проф. д-р Лидија Тантуровска, во своето излагање се запраша: „Мисирков направи доволно за нас, но дали правиме доволно за него ние?“ Во таа насока беше и презентацијата на проф. д-р Јасминка Ристовска Пиличкова и на проф. д-р Зоранчо Малинов за „Улогата и значењето на Мисирков во експедицијата на Н. П. Кондаков – „Македонија 1900 година“. Додека, пак, доц. д-р Славчо Ковиловски ја дефинираше неговата дејност во историски контекст со рефератот под наслов „Меѓникот Мисирков“. Најавената програма заврши со излагањето на м-р Андријана Павлова – „*За македонцките работи* (модел на вештачка интелигенција што генерира одговори во духот на Мисирков)“, во кое проследивме размислувања за новите можни методи за афирмација на историјата и на историските личности во нашата современост. По завршувањето на предвидените излагања, присутните поведоа дискусија, поврзана со темата. Меѓу нив, треба да се спомене Љубомир Гајдов, кој евоцираше спомени за еден разговор со акад. Блаже Ристовски и неговата искажана надеж дека еден ден посмртните останки на Мисирков ќе бидат пренесени во Македонија.

Настанот беше посетен од публика со голем број учесници од научната и од поширокатa јавност, меѓу кои, и од групата ученици од Гимназијата „Јосип Броз Тито“ од Скопје и од Јулија Ликоска-Угриноска (професорка по македонски јазик), како и постдипломски студенти на Институтот за македонски јазик „Крсте Мисирков“. Позитивниот одзив за организацијата на оваа тркалезна маса, за која известуваа и повеќе медиуми, нè охрабрува да ја продолжиме оваа практика на научен дијалог и да ја претвориме во традиционална манифестација во чест на Крсте Мисирков, како еден од најзначајните основоположници на македонската академска култура.

Тркалезната маса под наслов „Академскиот профил на Крсте Мисирков“ се одржа по повод 150 години од неговото раѓање, на роденият ден – 18 ноември. Идејата ни беше да го профилираме Мисирков како научник, а низ призмата на неговата разнородна дејност: од аспект на едукација како ученик и студент, од аспект на дејноста како едукатор низ разни образовни институции, како и од аспект на неговата академска активност како научник, истражувач и иницијатор за формирање на академски институции и здруженија. Така може да се добие заокружена целина за академската дејност на Мисирков: човекот – полиглот, којшто зборувал: англиски, руски, германски, француски и други јазици; ученикот – бунтовник, којшто барал образование, а притоа не се помирувал со потчинетоста и зависноста од туѓите пропаганди; едукаторот и истражувачот; а најмногу – македонскиот научник, којшто успеал да досегне до високите и престижните позиции на образовните институции, иницијатор за формирање на првата високообразовна институција во Македонија, иницијатор и уредник на печатени органи, теренски истражувач итн.

Оваа манифестација ќе продолжи и во следниот период, низ различни форми и содржини, и на истиот датум – роденденот на Мисирков. Целта е да се афирмира современата македонска научна мисла, како надградување на Мисирковите напори за развиток на македонската академска култура. Заедничкото организирање на националните научни институти ќе покаже во практика како функционира интердисциплинарниот пристап и како се применува во научните резултати од областа на: историјата, јазикот, литературата, етнологијата и фолклорот. Идејата е овој настан да прерасне во традиционален форум на научни дискусии и платформа, која ќе нè обединува – не за да размислуваме еднакво, туку да научиме да размислуваме заедно.



Свеченото положување цвеќе на спомениkот на Крсте Мисирков од страна на делегации од националните институти

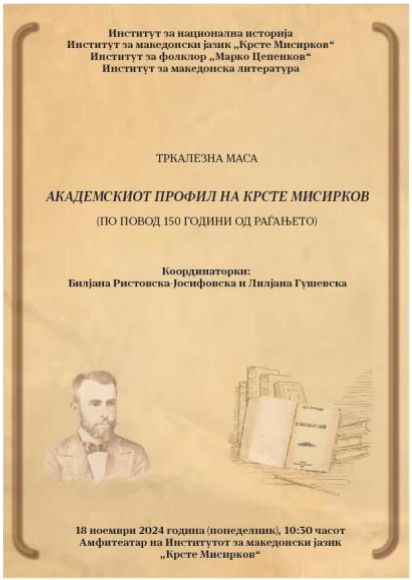




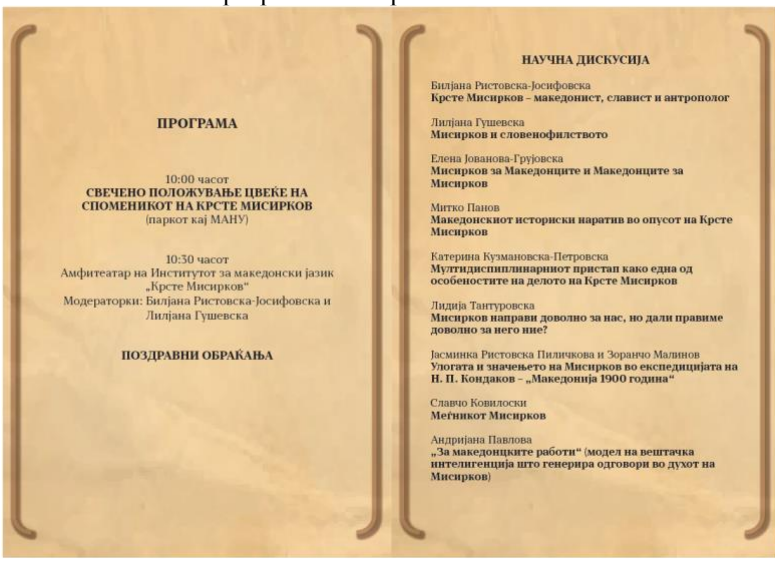




Дел од свеченото отворање на настанот



Програмата за Тркалезната маса



UDK: 821.163.41.09(049.3)

СИНТЕТИЧКИ ХОРИЗОНТИ НУШИЋЕВОГ ДЕЛА: О МОНОГРАФИЈИ *КЊИЖЕВНИ СВИЈЕТ БРАНИСЛАВА НУШИЋА* ГОРАНА МАКСИМОВИЋА

(Горан Максимовић. *Књижевни свијет Бранислава Нушића.* Нови Сад: Православна реч, 2024, 499 страна)

Бојан Чолак
Институт за књижевност и уметност
Београд, Република Србија
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1197-4794

SYNTHETIC HORIZONS OF NUŠIĆ'S WORK: ON THE MONOGRAPH *THE LITERARY WORLD OF BRANISLAV NUŠIĆ* BY GORAN MAKSIMOVIĆ

(Goran Maksimović. *The Literary World of Branislav Nušić*. Novi Sad: Pravoslavna reč, 2024, 499 pages)

Bojan Čolak
Institute for Literature and Art
Belgrade, Republic of Serbia
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1197-4794

Монографија *Књижевни свијет Бранислава Нушића* Горана Максимовића представља значајан и обухватан допринос савременим тумачењима Нушићевог дела у српској науци о књижевности, утемељен на јасно профилисаном и доследно спроведеном методолошком приступу. Проистекла из вишедеценијског истраживачког рада, ова књига сведочи како о континуитету ауторовог интересовања за Нушићево стваралаштво, тако и о поступном концептуалном сазревању интерпретативног модела способног да унутар јединственог аналитичког оквира обухвати биографску, поетичку, жанровску

и културноисторијску димензију Нушићевог опуса. Отуда Top of Form

ову монографију није оправдано посматрати као збир претходно објављиваних радова, него као кохерентно конципирану и унутрашње интегрисану научну целину, у којој су ранија истраживања проширена, прерађена и укључена у нов, много шири хоризонт разумевања.

Посебна вредност Максимовићеве књиге огледа се у чињеници да је Нушићево дело сагледано у његовој пуној жанровској разуђености. Уместо да, као што је то често био случај у рецепцијској традицији, тежиште остане готово искључиво на комедиографском опусу, аутор истраживачку пажњу равномерно распоређује и на драме, и на лирику, и на приповедну прозу, и на документарно-мемоарске текстове, и на путописе, и на рукописну и епистоларну грађу, као и на реторику и ситније, мање познате списе. На овај начин Нушић се појављује и као „највећи српски комедиограф“ и као вишестрани писац, културни делатник и сведок једне епохе, чији се књижевни профил не може разумети уколико се из вида изгуби целовитост његовог стваралачког искуства. Управо у томе и јесте један од највећих домета ове студије: она коригује редукционистичка читања Нушића и враћа га у оквир пуне жанровске и поетичке сложености.

Композиционо устројство монографије додатно осветљава начин на који је овај сложени истраживачки захват спроведен. Организована према јасно диференцираним жанровским целинама, књига омогућава постепено и систематично продубљивање увида у различите слојеве Нушићевог стваралаштва. Таква структура обезбеђује прегледност излагања и подстиче динамику тумачења, будући да омогућава сагледавање појединих сегмената опуса у њиховој специфичности, као и у међусобним односима и унутрашњим прожимањима. Кроз тако пажљиво артикулисану организацију грађе остварује се једна од кључних вредности студије – могућност да се Нушићев књижевни свет разуме као сложен, вишеслојан и унутрашње повезан систем.

Једна од важних особености књиге огледа се у начину на који је обликован однос према Нушићевој биографији. Поглавље „Нушић у хронолошкој пројекцији“ превазилази ниво репродуковања општепознатих података и пажњу усмерава ка мање истраженим, па и готово непознатим чињеницама, нарочито онима из домена приватног живота и конкретних културноисторијских околности. Биографски слој тако добија интерпретативну функцију и укључује се у процес разумевања Нушићевог дела, као његов конститутивни елемент. У томе приступу јасно се уочава једна од кључних одлика Максимовићеве методологије: читање књижевног текста у динамичком односу према животном искуству писца, уз истовремено одржавање аналитичке дистанце која спречава редукцију тумачења на биографски ниво.

Значајан научни допринос остварују и поглавља у којима се преиспитују сегменти Нушићевог опуса који су у претходној литератури остајали на маргини истраживачке пажње. Анализа Нушићеве лирике открива жанровску разуђеност овог корпуса – од сатиричких и љубавних до рефлексивних, родољубивих и дечјих песама – и истовремено отвара питање њиховог вредновања у оквиру целине опуса. Максимовићев интерпретативни поступак овде се одликује аналитичком прецизношћу и критичком мером: јасно се оцртавају домети и ограничења Нушићеве лирске уметности, уз утврђивање њеног функционалног места у укупној поетици писца.

Сродан приступ примењен је и у разматрању драма, које су у досадашњим проучавањима често остајале у сенци комедиографског опуса. У овим анализама указује се на њихове уметничке потенцијале и на значај који имају у развојном контексту српске драмске књижевности с краја XIX и почетка XX века, чиме се додатно проширује слика Нушићевог књижевног деловања.

Посебно успелим показује се тумачење политичке тематике у Нушићевом делу. Максимовић феномен власти сагледава изван уског оквира комедиографског подсмеха и интерпретира га као шири поетички и идејни проблем који прожима различите

жанровске слојеве Нушићевог опуса. У томе кључу, комика власти функционише као једна од носећих категорија за разумевање како Нушићевог смеха, тако и његовог критичког односа према друштвеној стварности.

Овај интерпретативни правац добија додатну тежину у контексту Максимовићевог дугогодишњег научног интересовања за феномен комичног, за модалитете смеха, као и за сложени однос хумористичког и сатиричког, укључујући и гранична подручја у којима се комично додирује с трагичним. Таква истраживачка усмереност на „типове смеха“ у српској књижевности интегрисана је у аналитички оквир ове монографије, и представља један од њених најстабилнијих теоријско-методолошких ослонаца.

И у тумачењу приповедне прозе Максимовић испољава висок степен истраживачке зрелости и акрибичности. Нушићево дело позиционира у шири оквир српске и европске прозне традиције, при чему прецизно разматра типологију смеха, комичке поступке, облике наративне организације, као и функцију анегдоте, приповедача, дескрипције и коментара. Посебна вредност овог приступа огледа се у равномерној аналитичкој пажњи усмереној и ка хумористичко-сатиричким текстовима и ка такозваним „озбиљним“ приповедним делима. У том сегменту студија успоставља важну интерпретативну равнотежу: Нушић се указује као писац сложеног приповедног регистра, чији се израз не исцрпљује у домену комичног, већ обухвата и различите моделе обликовања друштвене критике, историјског искуства и психолошке карактеризације ликова.

Вредност ове монографије додатно је оснажена дугогодишњим континуитетом ауторовог специјализованог бављења Нушићем и српском књижевношћу XVIII, XIX и почетка XX века. Биографски и научни подаци о Максимовићу јасно потврђују ту истраживачку усмереност: магистарски рад посвећен је Нушићу као приповедачу, докторска дисертација типовима смеха у српској прози XIX века, док је његов укупни научни ангажман у значајној мери обликован проучавањем комичног, сатиричног и хумористичког у српској књижевности.

Књижевни свијет Бранислава Нушића стога се указује као резултат дуготрајног и систематичног истраживачког процеса, у којем се акумулирано знање, аналитичко искуство и теоријска рефлексија сабирају у заокружену и методолошки стабилну научну целину.

Најзад, важно је нагласити да се Максимовићева монографија сврстава у онај тип научних студија које, поред синтезе постојећих сазнања, отварају простор за нове интерпретативне увиде. Нушићево дело у њој се изнова проблематизује и поставља у хоризонт савременог читања, при чему се указује на чињеницу да канонска препознатљивост често прикрива недовољно истражену целовитост опуса. У том контексту, *Књижевни свијет Бранислава Нушића* може се сагледати као студија која обједињује књижевноисторијску поузданост, аналитичку прецизност и синтетичку снагу, те као дело које ће представљати једно од кључних упоришта за будућа проучавања Нушићевог живота, поетике и жанровски разуђеног стваралаштва.

„PHILOLOGICAL STUDIES“ – Славистичко меѓународно интердисциплинарно списание од областа на хуманистичките науки

“PHILOLOGICAL STUDIES” Slavic international interdisciplinary journal in the field of humanities

Издавач / Publisher

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Институт за македонска литература – Скопје /

Ss Cyril and Methodius University, Skopje, Institute of Macedonian Literature – Skopje

За издавачот / For the Publisher

проф.д-р Наташа Аврамовска / Nataša Avramovska PhD

Адреса

Институт за македонска литература – Скопје

ул. Григор Прличев, бр. 5, п. фах: 455, 1000 Скопје

тел./факс ++389 (0)23 220 309

Address

Institute of Macedonian Literature – Skopje,

Grigor Prlichev 5, POBox 455, 1000 Skopje

Phone/fax ++389 2 3220 309

Текстовите се рецензирани анонимно од рецензенти во потесната научна област на секој од објавените прилози. / All submisions are peer rewiewed.

Излегува двапати годишно. / Published twice a year.

Република Северна Македонија
Министерство за култура и туризам

Republika e Maqedonisë së Veriut
Ministria e Kulturës dhe e Turizmit

Изданието е објавено со материјална поддршка на Министерството за култура и туризам на РС Македонија. / This issue is supported by the Ministry of Culture and Tourism of the Republic of North Macedonia.

Контакти

Јасмина Мојсиева-Гушева, jasminamg@iml.ukim.edu.mk

Тамара Ќупева, t.kjupeva@iml.ukim.edu.mk

Contacts

Jasmina Mojsieva-Gusheva, jasminamg@iml.ukim.edu.mk

Tamara Kjupeva, t.kjupeva@iml.ukim.edu.mk

Скопје / Skopje

2026 година