

## КЊИЖЕВНА

LVIII 2025 187  
ИСТОРИЈА

Часопис за науку о књижевности

Historia Literaria  
 Historia Literacka  
 Storia letteraria  
 Историја литературе  
 Histoire littéraire  
 Literary history  
 Literaturgeschichte

## ЧИТАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ

*Писци костимографи***Драгана Б. Вукићевић**

Писци костимографи

**Снежана М. Милосављевић Милић**

У литерарној гардероби.

Књижевне представе одеће и одевања

**Александра Матић**

Одећа као знак другости:

имаголошко читање женских путописа са Балкана

**Ана Д. Козић**

Изглед и унутрашњост:

одећа и ерос у романима Бориса Станковића

**Недељка В. Бјелановић***Друи обичаји, друи ношња*: преоблачење јединке и друштва у прози Милице Јаковљевић Мир-Јам**Јана М. Алексић**

Симболичка функција одеће

у романескној прози Горана Петровића

## СТУДИЈЕ, ОГЛЕДИ, ПРИЛОЗИ

**Мина М. Ђурић**

Инострана истраживања дела Милорада Павића као основа теоријско-интерпретативних одређења нелинеарне књижевности

**Мирјана М. Бечејски, Марија С. Јефтимјевић**

(Наративна) емпатија у роману

*Ожљак* Светлане Велмар-Јанковић**Ливија Екмечић**Подтекст као интерпретативни кључ драме *Бој на Косову* Љубомира Симовића**Тамара Љујић**

Обрачун без дистанце:

историја у драмама Синише Ковачевића

**Nikolina Gunjević Kosanović**

Italoцентричне нарације егзила: повјест, идентитет и књижевност задарских Талијана

**Жељко Тешић**

Слика Француске и Париза у прози

Јована Дучића

**Miriam Sette**Creative Multiplicity and Narrative Epistemology in George Eliot's *The Lifted Veil***Ugo Perolino**

Il reale, la forza, l'individuo. Nicola Chiaromonte e la critica della modernità di massa

## КОНТЕКСТИ

**Милан Просен**

Између две сеобе – руски ампир на српском тлу

**Милица Б. Мојсиловић**

Одвајање сенке: о двојницама у приповеци

„Видосава“ Миомира Петровића и филму

*Лейширица* Ђорђа Кадјевића**Luca Stirpe, Valeria Varriano**Pearls of Oil Amidst Verses and Images: a Journey Through the Cultural Meanings of *Ganlan* 橄欖 in China

## ГРАЂА

**Теодора Ристоски**

Југословенско-француска књижевна сарадња у периоду од 1946. до 1948. године

## ОЦЕНЕ, ПРИКАЗИ, БЕЛЕШКЕ

## АПЕНДИКС



# КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА

Часопис за науку о књижевности

**др Светлана Шеатовић**

научни саветник, главни и одговорни уредник (Институт за књижевност и уметност, Београд)

**др Бранко Вранеш**

ванредни професор, заменик главног и одговорног уредника (Филолошки факултет, Београд)

**др Зоја Бојић**

научни саветник (Институт за књижевност и уметност, Београд)

**др Александар Пејчић**

научни саветник (Институт за књижевност и уметност, Београд)

**др Бранко Златковић**

научни саветник (Институт за књижевност и уметност, Београд)

**др Сања Париповић Крчмар**

редовни професор (Филозофски факултет, Нови Сад)

**др Бојан Ђорђевић**

редовни професор (Филолошки факултет, Београд)

**др Предраг Петровић**

редовни професор (Филолошки факултет, Београд)

**др Франсиско Хавијер Хуес Галвес**

ванредни професор (Универзитет Комплутенсе, Мадрид)

**др Бошко Кнежић**

ванредни професор (Свеучилиште у Задру)

**др Горан Радоњић**

доцент (Филолошки факултет, Никшић)

**др Персида Лазаревић Ди Ђакомо**

редовни професор (Универзитет „Габријел д’Анунцио“, Пескара)

**др Франсис Р. Џоунс**

професор емеритус (Школа савремених језика Универзитета у Њукаслу)

**др Александар (Саша) Гришин**

професор емеритус, члан Реда Аустралије, сарадник Аустралијске академије за науке (Канбера)

**др Малгорзата Филипек**

редовни професор (Универзитет у Вроцлаву)

**др Ала Г. Шешкен**

редовни професор (Филолошки факултет, Московски државни универзитет „М. В. Ломоносов“)

**др Делија Унгуреану**

ванредни професор (Универзитет у Букурешту, Институт за светску књижевност Универзитета Харвард)

**др Еухенио Лопес Аријасу**

редовни професор (Универзитет у Буенос Ајресу)

**др Александра Пауновић**

научни сарадник, секретар редакције (Институт за књижевност и уметност, Београд)

**Техничка редакција:**

**Лепосава Кнежевић**

графички дизајнер

**др Марија Терзић**

научни сарадник Института за књижевност и уметност, преводилац за енглески језик

**Грозда Пејчић**

лектор и коректор

*КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА* излази три пута годишње. Издаје ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, Београд. Уредништво и администрација: Краља Милана 2, тел. 2686–036, knjizevnaistorija@ikum.org.rs. Издавање овог броја часописа финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација. Штампана и повез: Birograf comp, Београд. За издавача: Светлана Шеатовић. Ликовно решење: Соња Павловић. Прелом и припрема: Лепосава Кнежевић. Тираж: 150 примерака.



LVII 2025 187

# КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА

Часопис за науку о књижевности

**ЧИТАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ:** *Писци костимографи* (приредила Драгана Б. Вукићевић)

**Драгана Б. Вукићевић:** Писци костимографи (9–19)

**Снежана М. Милосављевић Милић:** У литерарној гардероби. Књижевне представе одеће и одевања (21–36)

**Александра Магић:** Одећа као знак другости: имаголошко читање женских путописа са Балкана (37–52)

**Ана Д. Козић:** Изглед и унутрашњост: одећа и ерос у романима Борисава Станковића (53–70)

**Недељка В. Бјелановић,** *Дрући обичаји, друћа ношња:* преоблачење јединке и друштва у прози Милице Јаковљевић Мир-Јам (71–87)

**Јана М. Алексић,** Символичка функција одеће у романескној прози Горана Петровића (89–101)

## СТУДИЈЕ, ОГЛЕДИ, ПРИЛОЗИ

**Мина М. Ђурић,** Инострана истраживања дела Милорада Павића као основа теоријско-интерпретативних одређења нелинеарне књижевности (105–122)

**Мирјана М. Бечејски, Марија С. Јефтимијевић,** (Наративна) емпатија у роману *Ожљак* Светлане Велмар-Јанковић (123–144)

**Ливија Екмечић,** Подтекст као интерпретативни кључ драме *Бој на Косову* Љубомира Симовића (145–165)

**Тамара Љујић,** Обрачун без дистанце: историја у драмама Синеше Ковачевића (167–183)

**Nikolina Gunjević Kosanović,** Italoцентричне naracije egzila: povijest, identitet i književnost zadarskih Talijana (185–200)

**Жељко Тешић,** Слика Француске и Париза у прози Јована Дучића (201–223)

**Miriam Sette,** Creative Multiplicity and Narrative Epistemology in George Eliot's *The Lifted Veil* (225–238)

**Ugo Perolino,** Il reale, la forza, l'individuo. Nicola Chiaromonte e la critica della modernità di massa (239–252)

## КОНТЕКСТИ

**Милан Просен,** Између две сеобе – руски амбир на српском тлу (255–274)

**Милица Б. Мојсиловић,** Одвајање сенке: о двојницама у приповеци „Видосава“ Миомира Петровића и филму *Лейтирица* Ђорђа Кадјевића (275–292)

**Luca Stirpe, Valeria Varriano**, Pearls of Oil Amidst Verses and Images: a Journey Through the Cultural Meanings of *Ganlan* 橄欖 in China (293–314)

## ГРАЂА

**Теодора Ристоски**, Југословенско-француска књижевна сарадња у периоду од 1946. до 1948. године (317–333)

## ОЦЕНЕ, ПРИКАЗИ, БЕЛЕШКЕ

**Горан Радовић**, Читање као ходочашће (Јован Делић. *Ходочашћа уз Усправну земљу*. Београд: Архипелаг, 2024, 266 стр.) (337–340)

**Јелена Шаковић**, Ивице енциклопедизма: збирка есеја Радојке Вукчевић (Радојка Вукчевић, *На ивици индустријализације: описи о америчким, канадским и српским итерсективима на књижевности, историју и кријиву*. Београд – Подгорица: Академска књига – Матица српска, Друштво чланова у Црној Гори, 2024, 352 стр.) (341–346)

**Александар Пејчић**, Нушић у пуној истраживачкој оптици (Горан Максимовић. *Књижевни свијет Бранислава Нушића*. Нови Сад: Православна реч, 2024, 499 стр.) (347–351)

**Часлав В. Николић**, Ко су (били) Обреновићи? (*Обреновићи и књижевности*. Зборник радова. Ур. Драгана Вукићевић и Александар Пејчић. Београд – Крагујевац: Институт за књижевност и уметност – Народна библиотека „Вук Караџић“, 2024, 495 стр.) (353–360)

**Јелена Марићевић Балаћ**, Игривост српске књижевности 20. века (Светлана Рајичић Перић, *Поетика ире у српској књижевности 20. века*. Београд: Службени гласник, 2024, 555 стр.) (361–366)

**Сузана Ђорђевић Пејовић**, Трагом матријархата на Балкану и „женског начела“ у српској народној песми (Славица Гароња. *Од Црвенокосе бојине до слепих њевачица: истрајом матријархата на Балкану и „женског начела“ у српској народној њесми*. Нови Сад: Прометеј, 2023, 403 стр.) (367–373)

## АПЕНДИКС (377–383)

ПРИЛОГ 1

ПРИЛОГ 2

Рецензенти *Књижевне историје* за 2025. годину (бр. 185–187) (385–386)

Errata 387

## LITERARY HISTORY No. 187

## Journal of Literary Studies

**READING OF TRADITION: *Writers – Costume designers***

(edited by Dragana B. Vukićević)

**Dragana B. Vukićević**, *Writers – Costume designers* (9–19)**Snežana M. Milosavljević Milić**, *In the Literary Wardrobe. Literary Representations of Clothing and Dressing (A Narratological-Theoretical Approach)* (21–36)**Aleksandra Matić**, *Clothing as a Sign of Otherness: An Imagological Reading of Women's Travel Writing from the Balkans* (37–52)**Ana D. Kozić**, *Appearance and Interior: Clothing and and Eros in the Novels of Borisav Stanković* (53–70)**Nedeljka V. Bjelanović**, *Other Customs, Other Attire: The Transfiguration of the Individual and Society in the Prose of Milica Jakovljević Mir-Jam* (71–87)**Jana M. Aleksić**, *The Symbolic Function of Clothing in Goran Petrović's Novel Prose* (89–101)**STUDIES, ESSAYS, CONTRIBUTIONS****Mina M. Đurić**, *International Scholarship on the Works of Milorad Pavić as a Foundation for Theoretical-Interpretative Definitions to Non-Linear Literature* (105–122)**Mirjana M. Bečejski, Marija S. Jeftimijević Mihajlović**, *(Narrative) Empathy in the Novel *The Scar* by Svetlana Velmar-Janković* (123–144)**Livija Ekmečić**, *The hypotext as an interpretative key to the drama *The Battle of Kosovo* by Ljubomir Simović* (145–165)**Tamara Ljujić**, *A Reckoning Without Distance: History in the Plays of Siniša Kovačević* (167–183)**Nikolina Gunjević Kosanović**, *Italo-centric Narratives of Exile: History, Identity and Literature of Zadar's Italians* (185–200)**Željko Tešić**, *The Image of France and Paris in Jovan Dučić's Prose* (201–223)**Miriam Sette**, *Creative Multiplicity and Narrative Epistemology in George Eliot's *The Lifted Veil** (225–238)**Ugo Perolino**, *Reality, Strength, the Individual. Nicola Chiaromonte and the Criticism of Mass Modernity* (239–252)**CONTEXTS****Milan Prosen**, *Between Two Migrations – The Russian Empire Style on Serbian Soil* (255–274)**Milica B. Mojsilović**, *Separating the Shadow: About Doubles in the Story "Vidosava" by Miodir Petrović and the Film *The She-Butterfly* by Đorđe Kadijević* (275–292)

**Luca Stirpe, Valeria Varriano**, Pearls of Oil Amidst Verses and Images: a Journey Through the Cultural Meanings of *Ganlan* 橄欖 in China (293–314)

## LITERARY MATERIALS

**Teodora Ristoski**, Literary Cooperation Between Yugoslavia and France in the Period 1946–1948 (317–333)

## (CRITICAL) REVIEWS AND NOTES

**Goran Radonjić**, Reading as a Pilgrimage (Jovan Delić. *Pilgrimages to the Upright Land*, Belgrade: Archipelago, 2024, pp. 266) (337–340)

**Jelena Šaković**, Edges of Encyclopedism: A Collection of Essays by Radojka Vukčević (Radojka Vukčević. *On the Edge of Interpretation: Essays on American, Canadian and Serbian Perspectives on Literature, History and Criticism*. Beograd – Podgorica: Publishing house Akademska knjiga – Matica srpska, Society of members in Montenegro, 2024, pp. 352) (341–346)

Aleksandar Pejčić, Nušić in a full research optic (Goran Maksimović. *The Literary World of Branislav Nušić*. Novi Sad: Orthodox Word 2024, pp. 499) (347–351)

**Časlav V. Nikolić**, Who were the Obrenovići? (*The Obrenovići and Literature*. Collection of Papers. Dragana Vukićević and Aleksandar Pejčić ((eds.). Belgrade – Kragujevac: Institute for Literature and Art – National Library “Vuk Karadžić”, 2024, pp. 495) (353–360)

**Jelena Marićević Balać**, Playfulness of the 20<sup>th</sup> Century Serbian Literature (Svetlana Rajičić Perić, *Poetics of Play in 20<sup>th</sup> Century Serbian Literature*. Official Gazette, 2024, pp. 555) (361–366)

**Suzana Đorđević Pejović**, In the Footsteps of Matriarchy in the Balkans and the “Feminine Principle” in Serbian Folk Song (Slavica Garonja: *From the Red-Haired Goddess to the Blind Singers: in the footsteps of matriarchy in the Balkans and the “feminine principle” in Serbian folk song “Principles” in Serbian folk song*. Novi Sad -- Prometheus, 2023, pp. 403) (367–373)

Appendix (377–383)

Supplement 1

Supplement 2

The reviewers in 2025: (No. 185–187) (385–386)

Errata 387

# Читање традиције

*Писци косџимоџрафи*

приредила  
Драгана Б. Вукићевић



**Апстракт:** У уводном делу рада излаже се идејни концепт проучавања књижевне костимографије. Прати се генеза пројекта инспирисаног усмереним читањем књижевних текстова с фокусом на одећу књижевних јунака. У раду се набрајају комуникацијски кодови одеће (семантизација узраста, пола, професије, социјалних релација, ритуалних функција...) и истиче интермедијални и интердисциплинарни карактер проучавања костима. Анализира се одећа у књижевном тексту, на портрету и скулптури. Интердисциплинарно поучавање обједињује истраживања проучавалаца књижевности, етнолога, историчара одеће, професора примењених уметности.

**Кључне речи:** књижевна костимографија, визуелизација одеће, одећа на портрету, комуникацијски код одеће, интердисциплинарно проучавање одеће

Округли сто *Писци – костимографи* одржан је у оквиру „Националног научног скупа *Друшћивени животи моде у Србији од 19. века до данас*“ (23–24. мај 2025) у организацији Одељења за етнологију и антропологију Филозофског факултета у Београду. Међу учесницима су се нашли представници различитих институција: Снежана Миловасљевић Милић и Бојана Јокић (Филозофски факултет у Нишу), Недељка Бјелановић, Јана Петровић и Ана Козић (Институт за књижевност и уметност у Београду), Љиљана Петровић и Маја Студен (Факултет примењених уметности у Београду), Александра Матић (Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу) и Сања Живковић (Историјски архив Шумадије, Крагујевац).

Модератор Драгана Вукићевић (Филолошки факултет у Београду) у уводном делу предочила је идејни концепт заснован на три тематске целине.

Прву је чинило уводно излагање везано за теоријску и дијахронијску поставку књижевне костимографије (Драгана Вукићевић) и њене уже књижевне, нараторолошке аспекте („У литерарној гардероби – књижевне представе одеће и одевања /нараторолошко теоријски приступ/“, Снежане Миловасљевић Милић).

Други део односио се на анализу одеће у конкретним књижевним текстовима: „Одећа и ерос у романима Борисава Станковића“ (Ана Козић), „Књижевна костимографија у романима Мирјам“ (Недељка Бјелановић), „Књижевна костимографија у романима Горана Петровића“ (Јана Алексић), „Одећа као знак Другости: имаголошко читање жен-

ских путописа са Балкана и Оријента“ (Александра Матић), „Одећа у романима *Мамац* и *Пијавице* Д. Албахарија“ (Сања Живковић).

У трећем делу, као пример интердисциплинарног приступа књижевној костимографији изложена је, с једне стране, поредбена анализа филмске адаптације и романа *Зона Замфирова* (Бојане Јокић), а с друге, представљен пројекат који је остварен у сарадњи Филолошког факултета и Факултета примењених уметности у Београду. Љиљана Петровић и Маја Студен описале су пут од идеје (преко заједничких радионица студената) до реализације, од вербалног текста и његове анализе до визуелизације одеће, израде скица и костима.

\* \* \*

У уводном излагању истакнуте су две основне тезе. Прва се односи на поступке декодирања комуникацијских дијахронијских кодова одеће,<sup>1</sup> а друга – на њену интермедијалност (одећа у тексту, на портрету/слици, скулптури...).

Циљ нам је био да представимо генезу пројекта пониклог на курсу посвећеном књижевној костимографији у оквиру предмета Књижевност и етнологија (почетна фаза) и његову завршницу, која је врхунила радовима (скицама, готовим кројевима) студената Факултета примењених уметности.

Прва етапа одвијала се на Филолошком факултету и била је у знаку циљаног читања у чији фокус је постављена одећа књижевних јунака. Избор дела није био случајан – највећим делом се односио на писце реалисте, на дела изражене миметичке експресивности (Игњатовић, Сремац) или ауторе попут Борисава Станковића чији опус карактерише јако присуство књижевних етнографизама.<sup>2</sup> Миметички потенцијал и референтна вредност одевних (виртуелних) предмета најизраженији су у документарној прози и делима реалистичке поетике заснованим на принципу „као у стварности“, што је условило њихову велику фреквентност у анализи.

Пажњу су привукли и текстови Радоја Домановића у којима је миметичка уверљивост замењена симболичком експресивношћу и пишчевим маштовитим креацијама (нереалистичне, фантастичне) одеће. У студентским анализама, алегоријска и дистопијска проза се „остварила“ ка антиципацијама и/или изразито креативним вир-

1 У студијама посвећеним одећи комуникацијски код је истакнут већ у дефиницији одеће. У раду индикативног наслова „Одећа и идентитет“ одећа, фризура, шминка, тетоважа и накит се дефинишу као „скуп телесних модификација и/или додатака телу, које показује друга особа у комуникацији са другим људским бићем“ (Roach-Higgins et Eicher 1992: 1).

2 О књижевним етнографизмима (етнолошким дескрипцијама, етнолошким каталогима) и њиховој сличности и разлици у поређењу са класичним етнографизмима в. Д. Вукићевић 2006: 207–211.

туелизацијама „друштвеног живота моде“ смештеног у књижевне (не-могуће) светове. У другој етапи истраживања фантастична проза (дистопијска, алегоријска и сатирична) препозната је као нов тип изазова у којем лична креативност писца (модног дизајнера виртуелних светова) долази до изражаја, и у којем не постоји притисак миметичке уверљивости (одеће у стварности), већ напротив – отвара се поље проспективних, футуристичких (виртуелних) модних креација.

Интересовање проучавалаца књижевности за литературу која архивира податке о одећи имало је своје претходнике. Пре него што је издвојена као посебна тема за проучавање (раније спорадично присутна у анализама књижевних текстова), књижевна костимографија, као део виртуелне костимографије у чијем фокусу није историјски већ фантастични костим, нашла се и у фокусу историчара костима. За разлику од историчара књижевности, који остају у пољу вербалних анализа, историчари костима окренули су се реконструкцији књижевних костима, прављењу скица, њиховом дијахронском ситуирању, препознавању одевних „жанрова“.

Издвојили смо пионирске студије Павла Васића, историчара костима, којем је *Књижевна историја* посветила засебан темат. Чињеница да се проучавалац и историчар костима нашао у књижевном дискурсу сведочи о интердисциплинарним почецима књижевне костимографије. У књизи *Одело и оружје*, проучавајући одећу из друге половине 19. века, он пише:

Као извор за грађанску ношњу овог периода нису без интереса ни описи костима у романима Јакова Игњатовића, који се често не само подударају са ликовним документима него их превазилазе по богатству и разноврсности (Васић 1974: 190).

Цртежи одеће, које је Павле Васић сачинио, остали су познати јавности само на основу његових писаних сведочења:

Какво богатство сећања и успомена захваљујући Јакову Игњатовићу! Колико његових романа и личности је везано за Сент Андреју! Читао сам их од најранијих година, затим илустровао у раној младости, у графици, акварелу, темперу. Затим поново читао не знам који пут, настојао да утврдим топографију радње *Милана Наранџића*, илустровао их и за време рата док сам био заробљеник у Немачкој (Васић 1974: 190).

И у етнографској монографији Мирјане Прошић Дворнић нашао су се, међу изворима инспиративним за реконструкцију историјског костима, дела српских, претежно писаца реалиста (одломци из дела Јанка Веселиновића, Симе Матавуља, Стевана Сремца, Светолика Ранковића, Бранислава Нушића, Лазара Комарчића), али и Борисава Станковића, Милутина Ускоковића, страних путописаца.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Књижевним проучаваоцима постају драгоцене повратне етнографске информације о одећи, које им омогућавају да дешифрирају називе одеће чије се значење временом

Интердисциплинарни карактер грађе подразумевао је двосмерно читање – етнологи, историчари костима читали су књижевни текст, а проучаваоци књижевног текста студије етнолога и историчара о томе тексту.

Пошто су нотирани делови текста у којима се помиње или алудира на одећу јунака, студенти књижевности су са денотације прелазили на конотативни део анализе: на тумачење семантичког потенцијала костима. У уводним предавањима, из полазне тезе „одело чини човека у књижевности“, генерисано је метонимично и метафорично значење одеће и њен удео како у индивидуализацији (карактеризацији) јунака тако и у профилизацији ширих социјалних релација.

**А.** – У основи изразито фокусираног аналитичког читања књижевног текста била је идеја заснована на „граматици одеће“ П. Конертонa, на сличностима у тумачењима и креирању одеће са тумачењем или састављањем књижевног текста:

Као што су први интернизовали граматику књижевности која им омогућује да претварају језичке реченице у књижевне структуре и значења, тако су други интернизовали граматику одевања која им омогућује да претварају одевне предмете у структуре и значења одевања (Конертон 2002: 22).

У контексту могућих паралела говорило се о књижевним и одевним стилевима, жанровима, индивидуалним поетикама и цртама.<sup>4</sup>

У граматици одеће посебна пажња посвећена је комуникацијском коду заснованом на когнитивној метафори, еквиваленцији *одећа једнако култура*. Из ове еквиваленције генеришу се комуникацијски кодови којима се декодирају: регионални аспекти; узрасни (дечија, одећа за одрасле); полни; професионални; религијски; економски; (не)брачни; еротски (Вукићевић 2022). Студенти су на различитим примерима препознавали комуникацијске кодове (у прози Станковића доминантно еротске, код Глишића, Веселиновића – социјалне, код Матавуља и Сремца – регионалне...).

изгубило, или да током „унутрашње визуелизације“ успешно конкретизују виртуелни изглед јунака. Студија Мирјане Прошић Дворнић драгоцена је за реконструкцију левантинског костима, препознавање времена транзиције и националног костима, разликовања националних, женских и мушких српских грађанских костима. У њој је подробно описана разлика између сеоске и градске моде; оријенталне и европске. Значајна је и за разумевање одеће освајача (турбани, димије), коју прихвата домаће становништво, као и за разумевање и тумачење друштвених регула посредством којих се стимулисало или санкционисало ношење одређене одеће (нпр. одећа зелене боје код немуслиманског становништва у делу Борисава Станковића или разумевање социјалних кодова дужине у истоименим драмама Јована Стерије Поповића и Бранислава Нушића, *Београд некад и сад*). Етнографске студије овога типа развијају посебан тип читалачке осетљивости и шире семантички хоризонт текста – омогућавају бољу конкретизацију и визуелизацију наративних светова.

<sup>4</sup> Опширније: Вукићевић 2024: 169–184.

Да бисмо приближили „динамику часа“, навешћемо одломак који је на једном од уводних предавања иницирао анализе везане за социјалне и историјске аспекте одеће. У приповеци Симе Матавуља „Догађај с попом Цијуном“ је, преко стилова облачења, реконструирани слојена друштвена стратификација града у транзицији.

Туд пролазе људи у ускијем хаљинама, са високијем клобуцима, многи са стакленијем прозорима на очима, са штапићима у руци, жене у њемачким сукњама, са дугачкијем скутима, са накараднијим шеширима на глави – праве додоле; пролазе официри, њеки у француској, њеки у руској војној ношњи; пролази милет у кафтанима, гегама, беневрецима, доламама, са фесовима, шубарама, шеширима – свакојака обличја различитих слојева! (Матавуљ 2007: 299).

Шаренило уличне моде дочарано посредством групног портрета људи на улици заправо је социјална мапа града (и источног и западног, и руралног и урбаног, укрштај традиционалних и имитативних модела културе).

Радикалнији пример социјалне маркираности одеће доноси Андерсенова бајка „Царево ново одело“, у којој налазимо социјалну условљеност перспективног кода: јунаци не могу видети да је цар го будући да је њихово „социјално“ око поданика јаче од физичког, па царева нагост остаје видљива само онима који нису социјално довољно интегрисани (деца). Тиме се указује на апсурдност комуникацијског модног кода – он наставља да функционише чак и у минус присуству знака (одеће) јер је друштвено-историјски контекст интерпретативно доминантнији од здраворазумског, опажајног.

У негативној метафоризацији заснованој на еквиваленцији *одећа једнако лаж (одело не чини човека)*, одело прикрива не-културу. У књижевном дискурсу носиоци ове не-културе су најчешће родно обележене помодарке, каћиперке (Стеријина Фема, Сремчева Меланија, Нушићева Живка министарка...). Неретко су и мушкарци љубитељи моде (попут Шамике Кирића, аутентичног дендија чија „женска“ естетика није негативно одређена) фемининог карактера (Игњатовић роман завршава коментаром „Није постидно“ – Игњатовић 2000: 194). Оваквим приступом, преко комуникацијског кода и *vice versa*, активира се метонимијски код одеће битан за карактеризацију књижевног јунака.

Трећи тип метафоризације заснован је на одећи–масци посредством које се јунак мимикрира, крије, лажно представља. Таква одећа је сижејни реквизит јер њеним увођењем долази до промене у радњи, до комичких забуна, поступака насталих пресвлачењем јунака (*qui pro quo*), погрешном идентификацијом јунака (*error in persona*). Парадигматски јунак је Милан Наранџић којем је одећа вид социјалног прерушавања, мимикрирања, лажних идентификација.

Фокусирани претежно на реалистички тип текстова, издвојили смо три (метонимична) поступка којима се, посредством одеће, врши профилизација / карактеризација јунака:

1. одело чини човека (оно је део његовог идентитета),
2. одело не чини човека (драмска напетост настаје на лажној репрезентативности, коју читалац разоткрива али јунаци не),
3. одело чини слику човека, али не и човека (делимична, не нужно и суштинска репрезентативност).

Сви примери потврђују метонимијску игру у којој одећа представља социјално тело јунака и вид је његове карактеризације.

Да би се боље упознао историјски контекст, студентима је била препоручена и литература из различитих струка, као и текстови који су упућивали на непосредне ауторове припреме за „облачење“ својих јунака (читање *Мајазина за художество, књижевство и моду*). Фокусираност на одећу одвела нас је, тиме, ван граница дисциплине (науке о књижевности) и у корпус анализираних текстова укључила студије етнографа, историчара костима, историчара примењених уметности...

**Б.** – У оквиру пројекта визуелизације одеће у књижевним текстовима – поред истицања комуникацијског кода, други важан аспект уводних проучавања био је у знаку предочавања њиховог интермедиалног и интердисциплинарног карактера. За контролни пример изабрана је анализа одеће у аутобиографском делу Доситеја Обрадовића *Животи и њриклъученија*. Одећу коју он описује упоредили смо са одећом коју носи на портретима и скулптурама.<sup>5</sup> Тако су се у пољу проучавања укрстиле студије историчара књижевности, историчара уметности, етнолога – а прича о одећа уклопила се у причу о креирању колективних представа о Доситеју, и обликовању културе сећања.

Из *Животи и њриклъученија* издвојили смо неколике одломке који потврђују просветитељску филозофију културе одевања.

Суштински догађај, преломни тренутак у Доситејевој биографији обележен је скидањем црквене одоре, када се у Халеу преоблачи у „светске грешне хаљине“ да би могао да слуша „филозофију, естетику и натуралну теологију у славнејшега у Германији философа, професора Еберхарда“ (Обрадовић 2009: 102). На први поглед небитан детаљ, одећа постаје маркер крупних прелома, оштрих пресека, напуштања једног традиционалног средњовековног концепта знања (бекство из манастира), другим – нововековним.<sup>6</sup> Доситејева

5 О наведеним паралелама опширије у раду „Симболика одеће у тексту и на портрету“ (Вукићевић 2025: 215–227).

6 Симптоматично је да верујући Доситеј, који прихвата грађански концепт културе, пред смрт свлачи своје светске „грешне“ хаљине, и враћа се црквеним.

лична драма у колективној симболичкој свести постаје драма једног народа – његовог прелажења са старог, средњовековног на нововековни грађански концепт културе.

Други пример, у којем очекујемо „јакو место“ одеће – Доситејево описивање венецијанског маскенбала којем присуствује – читаоца оставља без елементарних информација. На месту где се очекује детаљнији опис имамо минус присуство одеће:

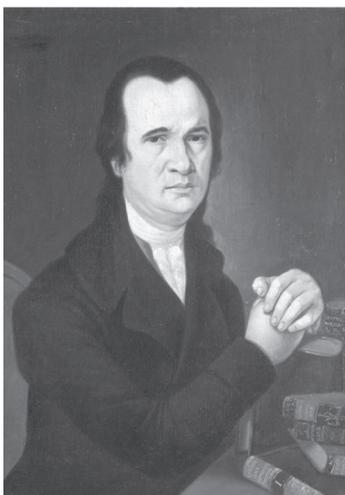
По Божићу – у Венецији карневал. Луди би били кад би у Тријесту стајали! 'Ајде у Венецију! Да нам је и ту лепо било, то свака зна да му се и не каже (Обрадовић 2009: 96).

Трећи пример указује на имаголошке аспекте одеће, на које је Доситеј, светски путник, био и те како осетљив. И док су разнобојне венецијанске маске за читаоце *Живоїџа* и *џрикљученија* остале невидљиве, дотле је изглед париског кочијаша с периком која му по леђима скаче, и који „лепо бијаше обучен“, интензивно (емотивно, вредносно) перспективираним кроз хипотетички поглед бачког кочијаша:

Смејао сам се, мислећи да ови види нашег бачког кочијаша, ко би се од њи[x] другом већма чудио? То знам да би му Бачванин нама[x] опсовао кесу (Обрадовић 2009: 103).

У типично просветитељском кључу Доситеј ће критиковати сјај спољашњег, манифестног, којим непросвећени прикривају оскудност и лажност сопственог живота. Кроз неколико алузивних микрожанрова („басни“, како их назива) инкорпорираних у *Живоїџа* и *џрикљученија* развијаће идеју о штетности помодарства, о истини која је нага и о погрешном мњењу које је, попут одеће, скрива, о одећи која не може да замени професију (знање и посвећеност), о словесној и разумној души без које је човеково тело попут „смадне хаљине“.

Полазећи од Доситејевих дидактичких критика помодарства, Лада Ускоковић ће у студији *Како се одевао Доситеј Обрадовић – џокушај реконструкције*, на постављено питање дати помало неочекиван одговор. Упоредијући Доситејеву одећу са портрета који је урадио Арса Теодоровић са одећом енглеских центлмена у периоду када је Доситеј боравио у Енглеској (реконструисаној на основу слике Гилберта Стјуарта *Клизач*), она закључује да је Доситеј: „следио 'енглески стил' у избору личних одевних предмета и био врло свестан тадашње моде, њеног значаја и поруке која се њоме преноси“; као и да „Доситејев избор одевних предмета и детаља говори не само о томе да је пратио модна дешавања и био упућен у модне токове, него и у значења и поруке које начин одевања преноси“ (Ускоковић 2014: 21).



Арса Теодоровић. *Доситеј Обрадовић*,  
уље на платну, 1818. Народни музеј, Београд

Док је на портрету Доситеј приказан у камерној атмосфери, окружен књигама, другачији модел „за памћење“ биће креиран у скулптуралној представи Доситеја у отвореном простору.

У студији индикативног наслова „Херој пера као путник – типолошка генеза јавних националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића“, Мирослав Тимотијевић пише: „Валдецова скулптура представља европског путника на крају путовања, које се завршава доласком у устанички Београд, у коме и умире“ (2001: 47). Путнички аксесоар чине рукавице, штап, шешир.



Рудолф Валдец. Споменик Доситеју Обрадовићу, 1912.

Чињеница да је споменик наручен поводом обележавања стогодишњице пишчеве смрти уписује у њега и намеру памћења – креирања одређеног типа меморије, другачије од ликовне визуелизације контемплативног просветитеља окруженог књигама. Осећању покрета допринела је и материјализација Доситејеве одеће, која се превија.<sup>7</sup> Тимоотијевић луцидно запажа:

Валдецова скулптура не заснива се на схватању хуманисте, који се у изолованој самоћи препушта књижевним студијама. Он приказује Доситеја као отелотворење принципа заснованог на идеји *vita activa* уобличавајући скулптуру на конвенцијама однегованим у оквиру традиције приказивања ходочасника и путника (Тимоотијевић 2001: 50).

Скулптурална представа Доситеја стога се разумева као нека врста палимпсестног текста – у једном слоју су представе путника, средњовековних ходочасника (што Доситеј није био), а у другом, видљивом, приказује се нововековни путник, модерни „ходочасник знања“, што Доситеј јесте. Тиме се, симболично, његовом лику придаје значење прекретнице – новог пута, нове националне аутоидентификације.

\* \* \*

Комуникацијски кодови, уз повезивање књижевног текстуалног са интермедијалним и интердисциплинарним тумачењем, учинили су „читање одеће“ семантички прегнантним местом – отворили нове могућности тумачења и учинили овај тип „специјализованог читања“ популарним међу младим читаоцима. О томе сведочи и финализација пројекта везаног за књижевну костимографију, која је врхунила радovima студената Факултета примењених уметности и израђеним скицама, као и готовим (текстилним) решењима одеће изабраних књижевних јунака. Потенцијална изложба радова следећа је етапа у реализацији иницијалне идеје „писци – костимографи“, зачете у једном наизглед ефемерном разговору са студентима србистике на часу Књижевност и етнологија.

### Извори

Игњатовић, Јаков. *Вечити младожења*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000.

Матавуљ, Симо. *Пријовейке III*. Београд – Загреб: Завод за уџбенике – Српско културно друштво Просвјета, 2007.

Обрадовић, Доситеј. *Писмо Хараламију. Живој и њриклученија*, 2009. [https://skolskabibliotekassnb.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/01/dositejbradovic-zivot\\_i\\_prikljucenija.pdf](https://skolskabibliotekassnb.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/01/dositejbradovic-zivot_i_prikljucenija.pdf). 20. 1. 2025.

<sup>7</sup> Опширније о рецепцији ликовних, књижевних и скулптуралних представа Доситеја у оквиру теме „Симболика одеће у тексту и на портрету“, излагала сам на скупу *Савременост Доситејевој дела*.

## Литература

- Бојовић, Зоја (прир.). „Павлу Васићу у част“. *Књижевна историја*, Vol. 56 (2024), No. 184, 129–169. Васић, Павле. *Одело и оружје*. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1974.
- Вукићевић, Драгана. „Одело чини човека у књижевности“. У: *Уметност и наука у примени: искуство и визија = Art and Science Applied: Experience and Vision*. Ур. Милан Просен, Данијела Димковић. 2022, 519–536. [https://doi.fil.bg.ac.rs/volume.php?pt=eb\\_ser&issue=smartart-2022-2-2&i=28](https://doi.fil.bg.ac.rs/volume.php?pt=eb_ser&issue=smartart-2022-2-2&i=28); 12. 6. 2025.
- Вукићевић, Драгана. „Књижевна костимографија“. У: *Савремено проучавање српског језика и књижевности и других словенских језика и књижевности као мајерњих, инословенских и стираних*, зборник реферата са XIX Конгреса Савеза славистичких друштава Србије 23–25. VIII 2023. Београд 2024, 169–184. Web. <https://ssds.org.rs/wp-content/uploads/2024/11/Savremeno-proucavanje-srpskog-jezika-i-knjizevnosti-XIX-kongres-Saveza-slavistickih-drustava-Srbije-Rajna-Dragicevic.pdf>, 12. 6. 2025.
- Вукићевић, Драгана. „Етнолошки код као књижевни код“. *Писмо и прича*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2006, 207–211.
- Вукићевић, Драгана. „Симболика одеће у тексту и на портрету“. У: *Савременост дела Доситеја Обрадовића*, зборник радова. Београд: Задужбина „Доситеј Обрадовић“, 2025, 215–227.
- Konerton, Pol. *Kako društva pamte*. Prev. Slavica Miletić. Beograd: Samizdat B92, 2002.
- Прошић Дворнић, Мирјана. *Одевање у 19. и почетком 20 века*. Београд: Стубови културе, 2011.
- Тимотијевић Мирослав. „Херој пера као путник: типолошка генеза јавних националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића“. *Наслеђе* (Београд), III 2001, 39–56.
- Ускоковић Лада. „Како се одевао Доситеј Обрадовић – покушај реконструкције“. *Доситејејев врш* (Београд), 2, 2014, 11–22.
- Roach-Higgins, Mary Ellen et Eicher, Joanne. “Dress and Identity”. *Clothing and Textiles Research Journal*, Vol. 10, Issue 4 (1992), 1–8.
- Ryan, Marie-Laure. “Media and Narrative”. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge Ltd. 2008, 288–293.

Dragana B. Vukićević

*Writers – Costume Designers*

*Summary*

In the introductory part of the paper, the conceptual framework for studying literary costume design is presented. The genesis of the project, inspired by a close reading of literary texts with a focus on the clothing of literary characters, is traced.

The paper explores the communicational codes of clothing (the semanticization of age, gender, profession, social relations, ritual functions...) and emphasizes the intermedial and interdisciplinary nature of the study. Clothing in literary texts, as well as in portraits and sculptures, is analyzed. Interdisciplinary teaching brings together the research of literary scholars, ethnologists, fashion historians, and professors of applied arts.

*Keywords:* literary costume design, visualization of clothing, clothing in portraits, communicative code of clothing, interdisciplinary teaching of clothing

Примљено: 15. 10. 2025.

Прихваћено: 29. 12. 2025.



У ЛИТЕРАРНОЈ ГАРДЕРОБИ.  
КЊИЖЕВНЕ ПРЕДСТАВЕ  
ОДЕЋЕ И ОДЕВАЊА  
(наратолошко-теоријски приступ)

Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет  
Департман за србистику

**Апстракт:** Рад доноси типолошки опис репрезентације одеће у књижевности. Полазећи од тезе да је литерарно одело увек у функцији јунака и као амблем социокултурног типа, разматрамо његову идентитетску улогу истовременог скривања и откривања. Селекција наратолошких конвенција облачења обухвата композиционе аспекте (паратекст, портрет-оквир), морфолошке категорије (опис и његове подврсте: екфразу, прозографију, наративни опис, коментар и наратију), типологију јунака (индивидуални, групни и трансфикционални), хронотоп приче и стилско-реторичка средства (топоси, жанровски, идеолошки и етнографски маркери). Формулативна природа књижевног одевања повезана је са самом онтологијом фикционалних светова као непотпуних, у чијој је конкретизацији и попуњавању празнина важна когнитивна улога читаоца. У завршном делу рада анализирани су сензопоетички аспекти књижевне костимографије и начини њене чулне медијације.

**Кључне речи:** књижевни костим, лик, поетичке конвенције, физичка карактеризација, чулна медијација

1. Пођемо ли од класичне поетике, кроз различите теорије књижевног лика које су се смењивале у методологији књижевнонаучних истраживања (субјективистичка парадигма и психолошке теорије лика, архетип јунака и културни јунак, миметичке и текстоцентричне теорије лика, концепт наративних јединки у теорији могућих светова, искуство и концепт лика у природној наратологији, трансфикционални идентитет и трансмедијални аспекти јунака, симболички и идеолошки потенцијал књижевног лика), уочавамо стабилна места типолошког описа: етичке разлике (Аристотелова подела ликова на боље и горе од нас или једнаке нама, негативни лик), облици карактеризације (тип, јунак, карактер), облици представљања говора и свести у фикцији (дијалог, монолог, психонаратија, интерментална свест), жанровски, екстратекстуални, онедавно и когнитивна наратолошки аспект лика (лирски субјекат и лирски јунак, епоним, групни лик).

Иако готово саставни део, или пратилац књижевних репрезентације лика, одећа није стекла статус посебног теоријског кри-

теријума у његовој анализи.<sup>1</sup> Штавише, у српској науци о књижевности литерарни костим (осим у анализи драмско-позоришних релација) није био засебна истраживачка тема. Поменимо зборник радова *Тело и одело* (Ниш 2010) који садржи студије посвећене лингвистичким анализама назива за одећу, као и анализе књижевних костима.<sup>2</sup>

2. Посматрано у контексту теоријске и историјске поетике, одело је увек било у функцији лика. Несамосталност или подређеност овог мотива, и његова инструментализација, потичу од његове антропоморфне улоге попуњавања *људске* фигуре у свету приче. Због такве, другостепене улоге одећа се ретко када перципира као самостална референца, осим у случају циљане интерпретативно-методолошке перспективе.

2.1. Претходно изречену констатацију допуњујемо и конкретизујемо: литерарно одело увек је у функцији (културног) лика и културе. Као амблем социокултурног типа,<sup>3</sup> костим је важан аспект првенствено физичке карактеризације у поступку визуелизације лика. Будући увек културни додатак, траг културе, одело истиче или конотира статус јунака: социјални (одело сељака или интелектуалца), класни (ципелица у „Пепељуги“), професионални (војничка униформа), родни (хаљина или панталоне), генерацијски (нпр. чести деминутивни називи за одећу у дечјој књижевности). Такву функцију има и пратећи аксесоар: шешир, штап, или дамска торбица. На негативну психолошку и етичку карактеризацију указују типови помодарки или кицоша.

Типолошко маркирање које омогућавају наведени параметри<sup>4</sup> никада није арбитарно. Њихов етнографски код је ретроактиван, што потврђује и херменеутичко свлачење јунака различитим методама критичког дискурса. Када културни јунак долази *из будућности*, привидно ослобођен текстуалног трага, одело ће бити маркер на нивоу апроксимације. Овој немогућности проспективног

1 Изван простора поетике, у Европи се бележи експанзија новонасталога жанра књиге о костимима, којих је објављено неколико стотина између краја 16. и почетка 17. века, допуњених мапама, универзалним историјама и етнографским студијама (Calaresu 2013: 185, 186).

2 У новије време драгоцене увиде у књижевну костимографију доносе студије Драгане Вукићевић (2020: 99–147; 2022: 519–536; 2024: 169–184).

3 Према Olechnowicz (2023: 33), у Европи, почев од краја 16. века, кружење илустрација у Књигама о костимима прати прилично крута репрезентативна формула, у оквиру које једна људска фигура представља отелотворење континента, земље, града или друштвене групе.

4 На семиотику различитих одевних знакова здружених у једном лику указује одело оца у приповести „Први пут с оцем на јутрење“ Лазе Лазаревића: „оријентална турска госпоштина у нестајању, једва видљива стара сељачка сточарска ношња и нова грађанска западњачка, господска“ (Ђорђевић 2010: 59).

миметичког облачења јунака донекле пркоси литература у жанровском или наглашеном реторичко-идеолошком кључу (СФ проза, анти/утопија, карикатура).

Осим као индикатор статуса, социјално одело (као „друштвена конструкција уписана у културну географију“ – Андрије, Боеч 2010: 318), својом друштвено-културном амблематиком може бити и у метонимијској улози сижеа. У романима Јакова Игњатовића „преко одеће се развијају сижеи подвала и превара“ (Вукићевић 2020: 110). У приповеци „Бедељ“ из збирке *Рамазанске вечери* Б. Нушића,<sup>5</sup> радња је фокусирана на младог супружника који се жртвује да би приуштио новац за куповину фереце и фистана својој жени, делова одеће који носе снажну идентитетску функцију професионалног и социјалног припадања заједници. У приповеци Лазе Лазаревића „Први пут с оцем на јутрење“ Митрова промена у одевању није мотивисана само коцкарским успехом, већ је и метонимија неисприповеданог дела сижеа, која доприноси економији приповедања:

Једанпут, опет – јали је било десет, јали није – а њега ето из кафане. Накривио једну астраханску шубару, преко прсију златан ланац с прста дебео, за појасом један сребрњак искићен златом и драгим камењом. Уђе он, а као да му се набрала кожа око левог ока. Нешто је добре воље (Лазаревић 2015: 31).

У којој мери је књижевно одело културни индикатор јунака зависиће и од степеновања дате референце; мотив хаљине је референца у односу на наго тело, али ће бити мање видљива када се максимално натурализује применом „принципа минималног одступања“ (нпр. „девојка у хаљини“) и када изостане додатна атрибуција: боја, крој, текстура, дужина хаљине итд. Коефицијент маркираности књижевног костима стога је обрнут степену његове импликације. У визуелним уметностима, у односу на језички медиј, одело има другачију знаковност, имаго и значење јер је увек видљиво и контекстуализовано, док у тексту може бити елидирано и/или препуштено арбитрарности читаочевог одговора.

2.2. Не само што открива, одећа може и да скрива идентитет, или да униформише идентитетске разлике: илустративна је њена карневалска димензија са амбивалентним статусом социјално контекстуализованих маски, мимикрија јунака истовремено ослобађа задатих улога, док прерушавање управо негацијом прикрива стабилност (најчешће социјалне и родне) друштвене хијерархије. Карневализација јунака је и парадигматичан пример метаморфне улоге литерарног костима, који тада функционише као знак преображаја лика; у књижевности са наглашеним миметичким пред-

5 Одабрани књижевни извори имају у раду егземпларну и илустративну функцију, а примери се наводе у контексту изнетих теоријских ставова.

знаком, унутрашње психолошке промене лика неретко манифестује и промена у стилу одевања.

3. Ако у животу „одећа конституише *друју кожу*“ (Aust, Klein 2019: 1), у књижевности / уметности њен референцијални статус је другостепен. Поетичке конвенције облачења подсећају на то да су јунаци увек већ језиком одевени, односно да је предметни и функционални аспект књижевног костима увек текст. Преузимајући од Николаја Трубецког сосировску аналогију језика и говора с одећом и облачењем, Ролан Барт у студији *Језик моде* истиче: „Одећа [је] а приори нека врста бескрајног текста у коме је потребно научити како разграничити означавајуће јединице, што је веома тешко“ (2013: 26). Као говор или репрезентација, и књижевни костим, насупрот свом референцијалном предлошку, функционише као амбивалентни, хетерогени или флуидни означитељ који „изражава више него што казује“ (Барт 2013: 26). Текстура ове артифицијелне *йканине* кројене језиком може се једним делом описати селекцијом наратолошких конвенција.

Без претензија да на овом месту обухватимо сложену генезу литерарних представа костима, начелно се може рећи да су ове представе биле предодређене конвенцијама хетерогеног књижевног поља и његовог естетско-идеолошког режима, епохе, жанра (путопис<sup>6</sup>), те залихама стилистичких и реторичких средстава. Насупрот друштвеној природи моде као области „која је столећима представљала најчистије испољење устројства пролазног“ (Липовецки 1992: 20), у књижевности се стабилност топоса и именовање делова одеће потврђује формулативношћу; у српској народној епизи, као део каталога епског јунака, избор одеће увек је лимитиран (кабаница, калпак, оружје, накит), сведен на оно што је појавно/видљиво, усменим формулама преносиво, културно прихватљиво и уклопљено у оквир симболичке репрезентације. У служби етичке поларизације јунака, његов физички опис избором костима само потврђује идеолошки представљачки режим. Парадигматичан је пример хиперболичке компарације јунака у песми „Женидба краља Вукашина“:

Па отиде у ризницу млада,  
Изнесе му рухо Момчилово,  
Момчилово рухо и оружје.  
Ал' да видиш чуда великога:  
Што Момчилу било до кољена,  
Вукашину по земљи се вуче;  
Што Момчилу таман калпак био,

6 Уп: „Идиосинкразије локалних обичаја у одевању дуго су интригирале путнике“ (Bond 2020: 89).

Вукашину на рамена пада;  
 Што Момчилу таман чизма била,  
 Ту Вукашин обје ноге меће;  
 Што Момчилу златан прстен био,  
 Ту Вукашин три прста завлачи;  
 Што Момчилу таман сабља била,  
 Вукашину с' аршин земљом вуче;  
 Што Момчилу таман цеба била,  
 Краљ се под њом ни дигнут' не може

(Караџић 1976: 89).

Са друге стране, формулативна природа књижевног одећа и одевања повезана је са самом онтологијом фикционалних светова као непотпуних; онтолошка арбитрарност усаглашава се са схематизованим аспектима текста у чијој је конкретизацији и попуњавању празнина, како је то још почетком прошлог века описао Роман Ингарден, важна улога читаоца. Овај когнитивни моменат у перцепцији јунака посебно долази до изражаја у трансмедиијалним прерадама са књижевности на филм због, филмској уметности иманентне, наглашене визуелизације. Начин чулне перцепције утиче на то да одећа јунака у филму може иначе бити слабије маркирана него у књижевном тексту, који садржи нулти степен редунације. Парадоксално, поменуто онтолошка непотпуност фикционалног света не изазива нужно позорност читаоца код потпуног изостанка било које информације о одећи или псеудоелипсе која не носи семантичко обележје. Код конвенционалне атрибуције јунака (део одеће као додаток који згушњава фигуралност лика, нарочито код првог помињања у свету приче), инцидентност овог мотива (резистентност на понављање) усаглашава се са његовом статичношћу или искљученошћу из мотивацијског система.

3.1. Примарна веза одеће са јунаком укључује даље типолошко разлиставање: да ли су обучени само главни или и споредни ликови, индивидуа или групе, да ли се транссветовни јунаци селе кроз различите приче заједно са својом гардеробом. Истраживање ових аспеката књижевног костима могло би показати, између осталог, висок степен хомогенизације / хиперболизације костима групног лика у односу на индивидуалне одевне стилове, уз пратећу елипсу детаља. Илустративна је дескрипција „лондонског ситија“ из романа *Очеви и оци* Слободана Селенића:

[...] препун ужурбаних људи у халбцилиндрима, црним сакоима, пругастим панталонама. Слика кошмарна из сна каква полудела бретонца или нумера комедијаша у отрцаним фракковима из „Finsburn Park Rmpire-a“; дечаки у кратким панталонама и доколеницама модроцрвених колена, двоје по двоје, сви у истим оделима, израњају из мутне и ледене магле бристолског парка на Clifton Down-y (Селенић 2015: 60).

Када је о трансфикционалном јунаку реч, уз властито име као стриктног означитеља, формулативни садржај физичке карактеризације такође може бити, иако не нужна, преносива црта идентитета; витешки оклоп Дон Кихота или коњ и буздован Марка Краљевића функционишу као слаби или јаки интензификатори транссветовног идентитета лика у њиховим новим домовима (пример песме „Дон Кихот“ Блаже Конеског и сатире „Марко Краљевић по други пут међу Србима“ Радоја Домановића).

3.2. Поред јунака, костим је и атрибут хронотопа, у првом реду као саставни део драмских дидаскалија. Тако се миметички потенцијал реалистичке слике, примећен у првој верзији *Кошћане* Боре Станковића (1900), у коначној верзији текста драме проширује прецизнијим одредницама као метонимијским најавама хронотопа збивања; празнични ускршњи оквир радње фигуративно наговештава златан крст који се блиста на цркви, а опис намештаја (долапи и узидани ормари) допуњује се информацијом о „празничном оделу“ које се у тим ормарима чува. Материјални предмети покућства изабрани су тако да постају хронотопска маска јунака, Хаџи-Томе, симболички означавајући пре свега његов економски статус (Милосављевић Милић 2022: 171).

4. У опису граматике одевања пратимо композициони арк наративног кроја. Бележимо не тако учесталу лексику одевања у перитекстуалном простору, као што су наслови: *Шињел*, *Ојрлица*, *Шешир професора Косије Вујића*, *Чараје краља Пејџра*; у комбинацији са субјектом – *Облак у џанџалонама*, *Мачак у чизмама*, или поднаслови („Рукавица од зелене чипке“, „Хаљина од четири нуле“, поднаслови у роману *Друјо џело* Милорада Павића). Још је учесталија елипса, нулта тачка мотива одеће у екстратекстуалном делу посвете или фусноте.<sup>7</sup> Насупрот епилогу, уводни дескриптивни оквир често је станиште визуелно конкретизованих костима, као пратећи елемент наративне перспективизације приликом увођења лика у причу, тзв. „портрет оквир“ (Милосављевић Милић 2001: 93–116), где се уз физиономију, начин говора и хода, описује и како је јунак обучен. Такав је портрет-оквир насловног јунака у роману *Ивкова слава* Стевана Сремца:

Нарочито је разгледао дуг црни салонски капут, који је поручио још прве године кад је у једној депутацији учествовао. Био је то капут бестрага дугачак, скоро до чланка и врло ретко употребљаван, свега четири или пет пута годишње. Давно га има Ивко; од то доба је двапут излазио из моде и двапут улазио у моду. Пошто је хаљине послагао и врх њих метнуо неку велику свилену машлију, стао је па је размишљао који ће прслук да узме;

<sup>7</sup> Овде искључујемо фусноту као део научног апарата са напоменама преводиоца или приређивача о мање познатом одевном предмету.

да ли онај црни који је поручио кад и цео пар црних хаљина, или један други, свилени, са неким великим цветовима жуте боје у саксијицама, у ком се мајстор Ивко пре петнаест година венчао. Одлучи се да узме овај последњи (Сремац 1977: 9).

4.1. Типолошком опису књижевне костимографије може се приступити и са морфолошког аспекта, издвајањем форми приповедања као врсте њене медијације.

4.1.2. Унутар категорије описа најфреквентнија је подврста прозографије. Усаглашена са древним историјскопоетичким концептом *ut pictura poesis* ова фигура својим иконичким аспектом наглашава визуелност представљеног претварајући читаоца у гледаоца. Наводимо пример описа сликара Вјекослава Караса у роману *Омерџаша Лаџас* Иве Андрића: након етопеје хетеродијегетичког приповедача, када се Карас именује као „невини и убоги загребачки сликар, човек необичног изгледа и тајанственог занимања, и сам несрећан човек, бродоломац“ (Андрић 2003: 103), његов спољашњи портрет обликује се у реалистичко-миметичком маниру прозографије, с истакнутом хроматском чулном медијацијом:

Омален и слабуњав, са густом смеђом брадом у којој су тонули јаки, нешто светлији бркови, са дугачком косом коју је слабо покривала „илирска“ капа, у ствари плитак црвен фес и на њему модра кићанка, човек је имао на себи мрку илирску сурку, широке панталоне од италијанског сомота исте боје, тешку путничку обућу. Крај њега је лежао његов скроман пртљаг у коме су највише места заузимали сликарски ногари и жут олупан сандучић са прибором за сликање (Андрић 2003: 104).

4.1.3. Као још једна дескриптивна врста, и екфрза спада у конвенционална средства описа литерарног одевања. Ову сложену фигуру (која у новије време привлачи теоријску позорност – новофеноменолошки концепт екфразе подразумева енергију текста која побуђује чулни, не само визуелни одговор), можемо поделити, полазећи од извора описа, на протоекфразу (опис стварног уметничког дела), метаекфразу (опис фикционалног уметничког дела, из света приче) и псеудо(мета)екфразу (опис фикционалног уметничког дела које припада виртуелном наративу).

У првом српском друштвеном роману *Милан Наранџић* Јакова Игњатовића, један од учесталих начина представљања ликова, који их позиционира ближе оси типизације него карактеризације, јесте фигура поређења.

Мада им не недостаје аутентичне локалне боје и сталешких обележја, Игњатовићеви јунаци су неретко удвајани кроз друге облике транскултурне идентификације, при чему се издвајају трансмедијалне екфразе. Пишчева склоност визуелизацији (индикативно је поређење-коментар: „шешир био је у тако великом почитању да су се даме давале у шеширу портретирати“, или опис Гривићке у сну: „Онако је изгледала као што

блуднице молују“), – иако је извор имала у стваралачки богатом животном искуству, у исходишту се препознаје у бројним метасликама. Описујући себе и своју сестру у детињству, Нарандић на једном месту каже: „изгледали смо као из вертепа“. За капу једног од ликова рећи ће да је „онаква иста у каквој Лутера молују“, лепоту једне госпође дочарава речима: „Такав образ тек Рафаел могао би смислити.“ Илустративно је и поређење којим наратор представља себе и своје другове након инцидента после бала: „А ми у балном оделу стојимо пред њим, канда какову оперу представљамо.“ Наговештени или виртуелизовани (и елидирани) сегменти одеће визуелизовани су као учинак урањања при активирању искуствених оквира метаслика: слика блуднице, вертеп, Лутерова капа, жена на Рафаеловим сликама, оперски певачи (Милосављевић Милић 2023: 19).

У Игњатовићевом роману *Вечити младожења* екфраза је употребљена као средство представљања и увођења јунака на почетку приче, при чему је статична форма слике динамизована приповедачевим коментаром и пресецањем са другим интермедјалним обликом (скулптура – биста):

Даље на десној страни на дувару две велике слике. Једна је господара Софре, друга госпође Соке. Господар Софра насликан у свој величини и дужини, у потпуно парадном оделу, у долама, па још преко исте долама, па онда црвен, златом ишаран појас. Па јоште на „казателном“ прсту, на десној руци, велики златан прстен, у среди велики црвен „карнијол“, а на њему изрезано сидро, „котва“, па с једне стране писмо С., с друге писмо К., значи „Софроније Кирић“. Враголан тај молер, намалао га да десни прст пружа на госпођу Соку, која је до њега, па онда у целој његовој дужини, са дугачким трупом, кратким, дебелим, кривим ногама. Погодио га је сасвим, само није требало да је у свој величини; мора да је сликао пародију. Боље да га је допола сликао онако као „Büste“, јер господар Софра кад седи, са својом главом и прсима, леп је, импозантан човек; како устане стоји – карикатура, права кртина.

Госпођа Сока намалана је у половини величине; није нужно било у целој, јер је била много већа од Господара Софре. Зелене фицесвилене хаљине, дугачке кожне жуте рукавице, о врату ђердан шестострук крупног бисера, руке упола прекрштене, а у десној руци држи сребром окован „зборник“; на глави златна капа, красан оквир за то лице. Наравно, лицем је окренута господару Софри, а господар Софра њојзи (Игњатовић 2016: 104).

У роману *Омерџаша Лаџас* налазимо и пример псеудоекфразе, обликоване као унутрашњи ментални Карасов портрет и Латасов прижељкивани аутопортрет („аветињском збирком тако насталих слика у себи“), хипотетички цитат-портрет „славног војсковође на старим аустријским бакрорезима“ (Андрић 2013: 140).

4.2. Као облици приповедања који се налазе између наратије и дескрипције, описна наратија и наративни опис такође погодују

књижевној костимографији, посебно њеном наративном потенцијалу. Типичан пример наративног описа дат је у процедури јунаковог облачења на почетку Лазаревићеве приповетке „Први пут с оцем на јутрење“.

Чисто га гледам како се облачи: цемадан од црвене кадифе с неколико катова златна гајтана; поврх њега ћурче од зелене чохе. Силај ишаран златом, за њега заденута једна харбија с дршком од слонове кости и један ножић са сребрним цагријама и с дршком од сомове кости. Поврх силаја транболос, па ресе од њега бију по левом боку. Чакшире са свиленим гајтаном и бућметом, па широки пачалуци прекрилили допола ногу у белој чарапи и плитким ципелама. На главу тури тунос, па га мало накриви на леву страну, у рукама му абонос-чибук, с такумом од ћилибара, а с десне стране под појас подвучена златом и ћинђувама извезена дуванкеса. Прави кицош! (Лазаревић 2015: 29).

И већ поменуто Нушићева приповетка „Бедeљ“ може се у целини читати као прича о куповини делова одеће, при чему мотиви фистана и фереце имају улогу сижејних покретача.

4.3. Пишући о фикционалној текстуалности моде Р. Барт је узвикнуо: „Колико се заплета и интрига у нашој класичној књижевности ослања на јасно назначене карактеристике одеће!“ (2013: 60). Парадоксално, тако велики наративни потенцијал једног статичног мотива више говори о његовој поетичкој адаптивности и подложности различитим начинима репрезентације. Његова партикуларност (конкретан део гардеробе, детаљ) погодује асоцијативним, евокативним и симболичким нарацијама које се генеришу на паралелизму (лајт)мотива, какав је случај са тајанственом и онеобиченим „рукавицом од зелене чипке“ и „хаљином од четири нуле“ у поменутом Павићевом роману. Опис хаљине и њено именовање у наративном току преозначавају се прелазом са дескриптивне мимезе на чудесну еротску метаморфозу у атмосфери венецијанског славља:

И Ана запањеноме мужу показа своју нову хаљину. [...] Хаљина је била дуга, од тешке везене тканине, дакле подесна за ово доба године, позади је имала веома висок разрез, допирао је готово до струка, али је био тако вешто начињен да се није могао опазити (Павић 2014: 96).

У приповеци „Тони Такитани“ јапанског аутора Харукија Муракамија нарација се концентрише на јунакињину опсесивну куповину одеће:

По цео дан је проводила у својој соби пуној одеће, вадећи један комад за другим како би га проматрала. Миловала је материјал, удисала његов мирис, облачила се и гледала у огледало, и никад јој није било доста. Што је више гледала, више је желела нешто ново. Жеља за новом одећом постајала је неподношљива (Вукелић, Катагава 2017: 59).

Симболички наративни потенцијал књижевног костима генеришу и топоси, стабилне залихе са херитолошком евокативном вредношћу; у српској народној књижевности (посебно у усменим лирским песмама), индикативан је интертекстуални мотив кошуље, у који су уписивана различита етно-културна и поетичка значења. То се може илустровати поређењем са песмом „Кошуља“ савремене ауторке Виолете Јовић:

Ткала ми мајка кошуљу // од лана и од памука. // Бељу од белог дана је // избели црна, сељачка рука. /... / Везем за кчерку кошуљу // од српског платна, нитима свиле. // На месечини, у моме крају, // босоноге још играју виле (Ценић 2016: 42).

Захваљујући антропоморфизованом когнитивном оквиру, делови одеће у процесу фигуративног преозначавања постају персонификовани типови, што одговара нискомиметичким регистрима сатире, водвиља, или егземпларним врстама у децјој књижевности. Нарација и монолошко-дијалогски облици приповедања (психонарација, приповедани извештај), као и облици драматизације, усаглашавају се с различитим начинима симболизације. У сатиричном наративу приповетке Бране Цветковића „Страшне ноћи у телалници“, који је у целини персонификован у драмској форми,

[Ј]унаци-глумци су друштвено репрезентативни костими: капут, шињел, хаљина, сукња, либаде, мантија, антерија, туника, униформа, војничка блуза, робијашке чакшире, практикантски герок, панталоне од пиротског шајака, сељачке чакшире, гуњеви и дозлуци, пиротске чакшире, копоран, фрак, мундир, смокинг, капларске цокуле, балске ципеле, опанак, шубара, шешир, црногорска капа. Таква фигурално-сижејна констелација као средство очите алегорије,<sup>8</sup> Цветковићу је погодовала ради отворене критике класних и сталешких односа (Милосављевић Милић 2025в: 245).

Цветковић је и у другим приповеткама користио исти сатирично-комични образац метонимијске замене лика оделом у сврху критике малограђанске средине, на шта указује и цитат из приповетке „Протекција“:

У чекаоници Министарства унутрашњих дела, јако се испољава једно плавкасто, чојано турско одело, са лепим туром и осталом гарнитуром. То је чојано одело дало одацији своју карту и видело се да је то неки чувени трговац. [...] И збиља, министар прво прими чојано одело, односно, тога уваженог трговца (Цветковић 2022: 89).

5. Када је реч о сензопоетичким аспектима литерарне одеће, намеће се доминантност визуелног кода у чулном режиму пред-

8 Александар Пејчић (2024: 192, 208–209) указао је на стварносно-документарну подлогу јунака и сижеа Цветковићеве приповетке „Страшне ноћи у телалници“, која се односи на Мајски преврат и на убијеног генерала Димитрија Цинцар-Марковића.

стављања (Кармен Лусија Соареш ће историју одеће назвати „историјом спољашњости“ – Андрије и Боч 2010: 318). Жил Липовецки истиче да се „до разумевања моде стиже најпре преко разумевања чаролије изгледа; то је архетипски стожер моде у доба аристократије“ (1992: 20). Неретко се визуелна чулна медијација интензивира богатом хроматском палетом, без обзира на то да ли се ради о миметичкој или симболичкој слици, документаристичкој или естетизованој перспективи. На домете и ограничења језичког имажа костима указују трансмедијалне прераде и адаптације, контраекфразе као феномен интермедијалне непреводивости – одело-реч није исто што и одело-слика, а *идентичности* на нивоу визуелне рецепције тек је једна карика у имерзивном процесу рецепције. Ролан Барт ће истаћи да су, можда парадоксално, могућности које нуди сликовно представљање костима дубоко наштетиле историји одеће јер је графичка спонтаност уклонила сваки спекулативни рад; несавршено успостављена општост актуелизовала се на лицу места. Барт отуд примећује да су методолошки најисправније илустрације они цртежи који су отворено схематски, они који имају за циљ да дођу до стања принципа или апстракције, у вези са вестиментарним системом одређене епохе (Барт 2013: 22).

Уколико интермедијална релација иде обрнутим путем, од слике (фотографије или уметничког дела) ка књижевности, као у својеврсној имплицитној (прикривеној) екфрази, протослика постаје више или мање видљив прототекст, (не)веран оригиналу. Из те перспективе може се, нпр., тумачити концепција лика кнеза Михаила у роману *Бездно* Светлане Велмар-Јанковић.

5.1. У фикционалном свету приче амбивалентни плашт језичког ткања открива, или препокрива, осим визуелног и друге аспекте чулне медијације. Истраживање сензопоетике одеће морало би посебну пажњу посветити њеном хаптичком коду. Додир тканине, мекоћа или грубост, топлота или студен, најчешћа је метонимија вербално непроходног, криптододира тела. У сцени из Андрићеве приповетке „У мусафирхани“ сва пожуда јунака, Турчина на самрти, стала је у један тренутак забрањеног додир димија. У виртуелизованој еротичкој елипси костим је друга кожа, оно што скрива и открива, (прозирни) вишак, симулакрум или мимикрија телесног спајања. „Одећа као друга кожа неизбежно подсећа на присуство, или пре на одсуство људског бића, чак и када је одвојена од свог власника“ (Голденберг, према: Андрије, Боч 2010: 319).

По слојевитој семантици хаптичке и олфактивне медијације одеће у модерној српској књижевности без премца је проза Боре Станковића. Како смо показали у недавном истраживању (Милосављевић Милић 2025а: 37), соматско-олфактивне сензације и експлицитне соматске импресије (тежина одеће на телу, додир земље чакширама), најзаступљеније су у Станковићевим приповеткама са

љубавном тематиком. У интерсензорни свет приповетке „Нушка“ читалац урања кроз сензације додира и мириса одеће:

Растресла се, јелек разгнут, кошуља отклоњена, те јој груди као мрамор блеште; коса црна и влажна, шиба је и мрси се. [...] Коса јој додирну земљу, прса одскочише, рукави јој се заврнуше чак до рамена, падоше доле. [...] Разгрну јорган, паде, узме ме у наручје, пригрли, привуче у skut и метну моју главу у недра. [...] Тресла се она и сва мирисала, мирисала, тако мирисала! (Станковић 1991: 46).

У поменутој Муракамијевој приповеци чулни регистар безбројних хаљина („узорци бескрајних могућности или макар теоријски бескрајних могућности које људско биће садржи у свом постојању“, Јамасаки Вукелић, Катагава 2017: 62), – потенцира њихову зачудну и сабласну димензију чинећи помак од привидно реалистички конципираних ликова ка њиховој симболичко-језовито-апсурдној констелацији:

Узимала је једну хаљину за другом и посматрала их. Прелазила је врховима прстију преко материјала и удисала његов мирис. [...] Њихове живописне боје плесале су у простору као полен кад се дигне с цвета, те му улазиле у очи, уши и ноздрве. Крагне, и дугмићи, и нараменице, и чипка, и џепови, и каишићи похлепно су исисавали ваздух ове собе, толико да се више није могло дисати. Велике количине парафина шириле су мирис који је лако могао бити неми звук милиона малих крилатих инсеката (Исто: 62).

По богатству интерсензорних слика у савременој српској књижевности издваја се дело Горана Петровића. У роману *Ојсага цркве Свештој Сјаса* „трагом поступака онеобичавања и насељавања фантастичких светова њима аналогним јунацима обликовани су њихови чулни портрети“ (Милосављевић Милић 2025б: 862). О ауралним костимима звучних портрета групног лика говори звукопис наложница куманских заповедника: „Чуло се како дубоко дишу, како се топло намештају по јастуцима, како им при сваком покрету свила шушти низа стегна“ (Петровић 2001: 29). Како смо већ писали у раду посвећеном поетици чула у овом Петровићевом делу, акустична вибрантност, као интринсичко својство лексике звука, повезана је с ефектом опредмећивања и материјализације апстрактног (бројивост одјека, свите уздаха, звучни поводац, тежина сериозних ставова), или оживљених, покретљивих слика („У часима потпуне тишине, одозго се чуло како складно шуште пера многоочимих херувима, живописаних на своду, у близини Сведржитеља“ – Петровић 2001: 57), – и *vice versa*, са дематеријализацијом предметног (пример кофера који носе „шушкање“ Дивних хаљина и „уздахе“ младића; „Милутин је волео отмене тканине, нежно везене горским златом и морским бисером, обрубљене непрестаним, љупким шушкањем“ – Петровић 2001: 121). Управо тај динамички потенцијал

сензација постаје „онај пресудни (поетско)естетски вишак документарно-фактографске и стварносне подлоге Петровићевог наратива“ (Милосављевић Милић 2025б: 864).

Наведени примери сензопоетичког читања литерарне костимографије сугеришу њену улогу у атмосфери приче. У „фузији просторне и емоционалне екстензије, својственој атмосферичком или амбијенталном простору“ (Милосављевић Милић 2025а: 46) и одећа, уз високорезонантне јунаке као атмосферичке агенсе, постаје генератор атмосфере. У роману *Црвени кровови* Неде Бјелановић костимирање хронотопа београдских улица није само идентитетски маркер, већ и специфичан амбијентални оквир радње и нараторкиних сећања.

То су мали дућани из снова. Оштре, угласте и шиљасте, црне, сиве и беле (*монохроматски ауифији!*) ствари за дорћолске девојке савршених осмеха и уских црних очију; носе сребрне чизме, огроман, нелеп накит, оштре сакое, гломазне сандале. [...] С друге стране улице, силуете у паучинастим свиленим кошуљама, пастелним ципелицама, белим панталонама на црту, набраним свиленим сукњама, пенастим огртачима, сатенским цветним хаљинама, са сламним шеширима, дашком чипке, кокетеријом понеке скривене шљокице (Бјелановић 2024: 29).

6. У распону од социјалног и културног одела до његове мимикрије, од мимезе до симболизације, од амблема лика и хетероимажа до антропоморфног ентитета, од документа до конвенције, литерарни костим се самеравао стилским, реторичким и поетичким менама. Културно променљив, задржао је не мање важну, заштитничку улогу која је свој симболичко-емоционални пандан нашла, између осталог, у сликама породичне идиле у књижевности за децу и младе.

Кад би знала где су игле моје баке, // ја бих лутки исплела чарапице танке.  
// И брату бих исплела рукавице меке, // нека свако знаде да су му од секе.  
// ... // Мама бих исплела беретку за главу // у коју би скупила своју косу  
плаву. // А тати бих исплела шал од плаве вуне // да га добро чува када  
ветар дуне (Ксенија Јеремић, „Бакине игле“, према Ценић 2016: 41).

Са друге стране, карикатурално снижавање и реификација, или иронијски отклон,<sup>9</sup> указују на функционалну диверзификацију овог

<sup>9</sup> Уп: „У већ поменутој екфрази у роману *Милан Наранџић* Јакова Игњатовића репертоар оваквих поредбених слика указује на утицаје старијег типа класицистичког и сентименталистичког стилског проседа који је могао бити близак Игњатовићу преко лектире и образовања. Не увек у функцији афирмативне и ликовне конкретизације, екфрастички коментари били су и средство специфичне иронизације облика малограђанског живота; индикативан је у том смислу посредовани портрет са фотографија и опис кандидаткиња са огласа за Миланову женидбу, између карикатуре и ироније“ (Милосављевић Милић 2023).

мотива, између семантичке прегнантности и безначајности детаља (као *default* атрибут јунака), маркираног знака или редувантне вредности, између онога што читалац памти или ће намах заборавити. Било да је експлицитно присутан својом богатом визуелизацијом, или имплицитно наговештен, књижевни костим носи неизоставну улогу у процесу засићености света приче.

**7. – Уместо закључка.** Крећући се трагом једног могућег језичког кроја литерарног костима, овај рад имао је за циљ да донесе типолошки преглед неких од основних нараторских аспеката мотива одеће у књижевности. Нехотично, између предмета и методе истраживања успостављена је (слепа) симбиотска веза; као аналогон интерпретативном дискурсу иманентној фигури разоткривања, тумачење књижевног одела не може избећи насиље херменеутичког раскопчавања, одвезивања, свлачења и огољавања. (Пре)обучен у то ново, раздекорисано, (херменеутичко) рухо, метонимијски јунак књижевности, парадоксално, изнова потврђује заводљиву варљивост метатеоријског вела.

### Литература

- Andrije, Bernar; Žil Boeč. *Rečnik tela*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Andrić, Ivo. *Omerpaša Latas*. Beograd: Dereta, 2004.
- Aust, Cornelia; Denise Klein, and Thomas Weller (eds). *Dress and Cultural Difference in Early Modern Europe*. Walter de Gruyter GmbH, Berlin / Boston, 2019. [www.degruyter.com](http://www.degruyter.com).
- Barthes, Roland. *The Language of Fashion*. Translated by Andy Stafford, Edited by Andy Stafford and Michael Carter. London, New York: Bloomsbury, 2013.
- Бјелановић, Неда. *Црвени кровови*. Београд: Архипелаг, 2024.
- Bond, Katherine. "Costume Imagery and the Visualisation of Humanity in Early Modern Europe". In: Ludmilla Jordanova and Florence Grant (eds). *Writing Visual Histories*. London: Bloomsbury, 2020, 46–75.
- Вукићевић, Драгана. „Одело чини човека у књижевности“. У: *Уметност и наука у примени: искуство и визија = Art and Science Applied: Experience and Vision*, зборник радова. Ур. Милан Процен, Данијела Димковић. [https://doi.fil.bg.ac.rs/volume.php?pt=eb\\_ser&issue=smartart-2022-2-2&i=28](https://doi.fil.bg.ac.rs/volume.php?pt=eb_ser&issue=smartart-2022-2-2&i=28), 2022, 519–536; 12. 6. 2025.
- Вукићевић, Драгана. „Књижевна костимографија“. У: *Савремено проучавање српског језика и књижевности и других словенских језика и књижевности као мајерњих, инословенских и стираних*. Зборник реферата са XIX Конгреса Савеза славистичких друштава Србије 23–25. VIII 2023, Београд 2024, 169–184. Web. <https://ssds.org.rs/wp-content/uploads/2024/11/Savremeno-proucavanje-srpskog-jezika-knjizevnosti-XIX-kongres-Saveza-slavistickih-drustava-Srbije-Rajna-Dragicevic.pdf>, 12. 6. 2025.

- Ђорђевић, Милентије. „О кицошком одевању у прози српских реалиста“. У: *Тело и одело у култури Срба и Бујара / Тяло и дрехи в културираи на Срби и Бџлара*, зборник радова. Ниш: Филозофски факултет, 2010, 57–62.
- Иванић, Душан; Драгана Вукићевић. *Дивна дисхармонија – Јаков Игњатовић*. Београд: Чигоја штампа, 2020.
- Игњатовић, Јаков. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књига 31. Прир. Снежана Милосављевић Милић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2016.
- Игњатовић, Јаков. *Милан Наранџић*. Прир. Снежана Милосављевић Милић. Ниш: Сцера Принт, 2023.
- Jamasaki Vukelić, Marija; Susumi Katagava (prir.). *Antologija savremene japanske priče*. Београд: Tanesi, 2017.
- Calaresu, Melissa. “Costumes and Customs in Print: Travel, Ethnography, and the Representation of Street-Sellers in Early Modern Italy”. In: Roeland Harms, Joad Raymond Jeroen Salman (Eds). *Not Dead Things – The Dissemination of Popular Print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500–1820*, Library of the written word, volume 30, 2013, 181–209.
- Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне њјесме*. Београд: Просвета, 1976.
- Лазаревић, Лаза. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књига 40. Прир. Снежана Милосављевић Милић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015.
- Липовецки, Жил. *Царсџво љролазној – Мога и њена судбина у модерним друшџвима*. Прев. Јелена Стакић. Сремски Карловци: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 1992.
- Милосављевић Милић, Снежана. *Оквирни облици у српском реалистичком роману*. Београд: Чигоја штампа, 2001.
- Милосављевић Милић, Снежана. „Поетика атмосфере у Станковићевој *Кошџани*“. У: *Српски књијевници и српско љозоришџе до Првој свејској раџа*. Ур. Злата Бојовић. Београд, САНУ, 2022, 179–196.
- Милосављевић Милић, Снежана. „Милан Наранџић, први српски роман из друштвеног живота“. У: Јаков Игњатовић. *Милан Наранџић*. Прир. Снежана Милосављевић Милић. Ниш: Сцера Принт, 2023, 9–25.
- Милосављевић Милић, Снежана. „Интерсензорни светови приповедака Боре Станковића“. *Филолој*, год. XVI, 2025а, бр. 31, 37–56.
- Милосављевић Милић, Снежана. „Поетика чула у роману *Ојсага цркве Свеџој Сјаса* Горана Петровића“. У: *Српски језик и српска књијевност од средњеј века до данас*, зборник радова. Нови Пазар: Државни универзитет у Новом Пазару, 2025б, 857–869.
- Милосављевић Милић, Снежана. „Мање од јунака – реификација и анимализација ликова у приповеткама Бране Цветковића“. У: *Брана Цветковић у српској књијевности и култури*, зборник радова. Ур. Александар Пејчић, Ана Козић. Београд: Институт за књијевност и уметност, 2025в, 239–251.
- Нушић, Бранислав. *Пријовейке једноја кайлара. Рамазанске вечери*. Београд: Новинско-издавачко предузеће Београд, 1966.

- Olechnowicz, Emilia. "Fashioning Europe: Identity and Dress in Early Modern Costume Books". *Artl@s Bulletin* 12, no. 1 (2023), Article 3, 25–40.
- Pavić, Milorad. *Drugo telo. Veštački mladež*. Beograd: Vulkan, 2014.
- Пејчић, Александар. „Приповедачки домашаји: Наративни светови Бране Цветковића“. У: Брана Цветковић. *Приповејке II*. Изабрана дела Бране Цветковића, I–VIII. Прир. Александар Пејчић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022, 321–334.
- Петровић, Горан. *Ојсага цркве Светиој Сјаса*. Београд: Народна књига / Алфа, 2001.
- Селенић, Слободан. *Очеви и оци*. Прир. Марко Недић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015.
- Станковић, Борисав. *Увела ружа и грује љриче*. Београд: ИП Београд, 1991.
- Цветковић, Брана. *Приповејке II*. Изабрана дела Бране Цветковића, I–VIII. Прир. Александар Пејчић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022.
- Ценић, Власта (прир.). *Заувек ђаци. Цветињик учиишеља њесника за децу и младе*. Кочани: КПД Троречје, 2016.

Snežana M. Milosavljević Milić

*In the Literary Wardrobe. Literary Representations of Clothing and Dressing  
(A Narratological-Theoretical Approach)*

*Summary*

This paper offers a typological description of the representation of clothing in literature. Starting from the thesis that literary attire always serves the character and acts as an emblem of a socio-cultural type, we examine its identity-forming role in simultaneously concealing and revealing. The selection of narratological conventions of dressing includes compositional aspects (paratext, portrait-frame), morphological categories (description and its subtypes: ekphrasis, prosopography, narrative description, commentary, and narration), character typology (individual, group, and transfictional), story chronotope, and stylistic-rhetorical devices (topoi, genre, ideological, and ethnographic markers). The formulaic nature of literary dressing is linked to the very ontology of fictional worlds as incomplete, where the cognitive role of the reader is crucial in their concretization and in filling in the gaps. In the final part of the paper, the sensopoetic aspects of literary costuming and the ways of its sensory mediation are analyzed.

*Keywords:* literary costume, character, poetic conventions, physical characterization, sensory mediation

Примљено: 15. 10. 2025.

Прихваћено: 29. 12. 2025.

ОДЕЋА КАО ЗНАК ДРУГОСТИ:  
ИМАГОЛОШКО ЧИТАЊЕ ЖЕНСКИХ  
ПУТОПИСА СА БАЛКАНАУниверзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички  
факултет

**Апстракт:** У раду<sup>1</sup> се анализира одећа као знак Другости у путописима које су писале жене на путовањима по балканским земљама, кроз коју се обликују репрезентације жене, утврђују имагинарна мапирања и цивилизацијске хијерархије. Питање одеће као семиотичког носиоца културне и родне Другости налази се на пресеку више дисциплина: имаголошке анализе, студија рода и постколонијалне критике. Управо та интердисциплинарност омогућава испитивање начина на који визуелни знак – у овом случају одевни предмет – постаје средство артикулације идентитета, као и механизам креирања културне разлике, те знак патријархалне и империјалне контроле и, коначно, симбол отпора. Путописи Аделине Паулине Ирби и Џорџине Мјур Макензи, Ребеке Вест и Јелене Димитријевић пружају посебно плодно тло за ову врсту анализе, јер у њима одећа посредује у процесима симболичког мапирања Истока и Запада, центра и периферије, сопства и Другости. Анализа указује на потенцијал путописног жанра да преко визуелних елемената артикулише сложене механизме репрезентације, али и самоидентификације.

**Кључне речи:** одећа, Другост, културна разлика, колонијализам, путопис, женско писмо, балканизам, оријентализам

Разматрање путописних текстова које су писале жене, у којима је одевни детаљ, експлицитно или имплицитно, повезан са културним и родним означавањима, упућује на истраживачки домен имагологије, аналитичке дисциплине која проучава дискурзивне изразе националних стереотипизација и конструкција идентитета (Lersen 2022: 135). Полазиште имагологије као аналитичког модела јесте идеја да књижевност не одражава стварност, већ производи културне представе, односно „слике“ Другог, при интеркултуралном сусрету. Уместо на „стварност“ и „веродостојност“ представе, имаголошки приступ фокусира се на репрезентацију, односно на начин на који су културе, народи, заједнице приказани у тексту, као део друштвених представа, симболичког имагинаријума и идеолошких конструката (Раžo 2022: 30; Sekeruš 2022: 171–172).

Како истиче Данијел-Анри Пажо, слика у књижевном делу ментални је став често обликован већ постојећим идеолошким пред-

<sup>1</sup> Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о преносу средстава за финансирање научноистраживачког рада запослених у настави на акредитованим високошколским установама у 2025. години, број: 451–03–137/2025–03/ 200198).

ставама и стереотипима (Раžo 2022: 40–41), Али та слика је, према Павлу Секерушу, увек и „аутобиографска“ у смислу да рефлектује културно памћење, идеолошке рефлексије и читалачке праксе самог аутора. Имаголошка анализа стога не тражи одговор на питање каква је Други заиста, већ како је Други представљен унутар дискурса, и у које сврхе. Јуп Лерсен овом увиду доприноси идејом да слика Другог у књижевности произлази из интеркултурног сучељавања и да уочене културне разлике често постају основ за редуктивну типологизацију – уместо разумевања, настаје репертоар стереотипа (Lersen, према Sekeruš 2022: 174). И управо у томе контексту одећа постаје један од најјачинковитијих „визуелних маркера“ културне разлике. Она сигнализира родну, класну, националну или религијску припадност, али и динамику односа моћи: да ли је реч о прихватању, одбијању, хибридизацији или карикирању културних модела.<sup>2</sup>

Назначени приступ пресеца се с постколонијалном теоријом, нарочито у појму репрезентације као политичког чина. У делу *Оријентализам* Едвард Саид показао је да репрезентација Истока од стране Запада није само књижевна или уметничка категорија, већ чин моћи, при којем се намеће одређени систем значења и знања о Оријенту, тј. идеја о европском идентитету као супериорнијем у поређењу са свим неевропским народима и културама (Saïd 1979: 7). Међутим, када је реч о простору Балкана, као што показује Марија Тодорова у књизи *Имаинарни Балкан*, он се не перципира као апсолутно Друго у односу на Запад (као што је случај са Истоком), већ као лиминални простор, простор између цивилизације и варварства. Међу жанровима који су најважнији канали преношења балканистичких стереотипа Тодорова посебну пажњу посвећује путописима и извештајима дипломата, препознајући у њима почетке и постепено уобличавање представе о Балкану као посебном географском и културном ентитету (Todorova 1999: 68–71). Та позиција „ни Исток ни Запад“ чини Балкан идеалним пољем за пројекцију европских амбиваленција, а што се нарочито увиђа у домену репрезентације жене као двоструке другости у односу на маскулину, западну супремацију.

Све израженија теоријска усмереност ка проучавању Балкана као „имагинарног простора“ у западној имагинацији, што је доминантна тема истраживања Сање Лазаревић Радак (Lazarević Radak 2011; 2013), довела је до спајања имаголошке и постколонијалне парадигме.<sup>3</sup> У том смислу, истраживања се фокусирају не само на хе-

2 У домаћем академском простору, темељне поставке имаголошког читања формулисали су Зоран Константиновић, Тихомир Брајовић, Павле Секеруш и Владимир Гвозден, сваки од њих развијајући специфичне теоријске приступе и аналитичке моделе који су обележили развој ове дисциплине.

3 У студији *Откривање Балкана* (2013) Сања Лазаревић Радак истражује историјске и идеолошке основе слика Балкана које су формиране током векова. Она указује да је

терослике већ и на аутослике, као и на механизме самопозиционирања кроз сусрет са другим. Отуда је полазиште овог истраживања утемељено на интердисциплинарном моделу који спаја имаголошку анализу, родне студије, као и елементе постколонијалне критике. Основна истраживачка претпоставка почива на ставу да су женски путописи идеолошки кодирани текстови у којима се преко одеће као визуелног и културног знака артикулишу односи моћи, културне хијерархије и представе о Другом. Читање путописног текста, у жанровском погледу, ослања се стога и на аналитички модел који формулише Владимир Гвозден, отварајући питања: „Ко говори? Ко ме се обраћа? Зашто је таква поента битна за аутора? Које литеарне а које политичке околности су могле да утичу на такав став? Помоћу којих средстава аутор даље уверава читаоца да је његов став ваљан?“ (Гвозден 2004).

Истраживачки корпус овог рада чине путописни текстови чији су аутори жене из 19. и 20. века, који се фокусирају на Балкан, а у којима је одећа један од највидљивијих и најделотворнијих знакова културне разлике – „нас“ и „њих“, „модерног“ и „заосталог“, „европског“ и „оријенталног“. У путописним текстовима Џорџине Мјур Макензи и Аделине Паулине Ирби, Ребеке Вест и Јелене Димитријевић одевни предмети показују се као простор у коме се прожимају и сучељавају европски естетички канони, имплицитне норме „укуса“ и морала, али и локалне, ендogene епистемологије које се исказују кроз везове, изборе материјала, ритуале ношења и сл. Одећа у овим описима постаје текст који треба дешифровати да би се приступило слојевима културе, али и да би се препознале дискурзивне праксе које га формирају.

Нису ретке оцене критичара да се заједничка путописна књига Енглескиња Макензи и Ирби под називом *Пушовање по словенским земљама Турске у Европи* (објављена 1866) разликује од владајућих балканистичких стереотипа у популарној путописној литератури 19. века (Тодић 2012: 14; Гароња Радованац 2010: 232), која претпоставља Балкан као поље инфериорности, политичке незрелости и цивилизацијске заосталости – ознаке које су се претварале у деструктивне културне стереотипе и литеарне клише.<sup>4</sup> Међутим, упадљиво је у

---

Балкан у деветнаестом веку третиран као „европска terra incognita“, место чије име и карактер аутори Запада обликују не само кроз географску дистанцу, већ и кроз културне предрасуде и фантазије. Анализирајући представе о Србији у британским и америчким путописима између два светска рата, у свом истраживању под насловом *На границама Оријента* (2011) Сања Лазаревић Радак потврђује континуитет конструкција Балкана као граничне, културно лиминалне зона између Истока и Запада.

<sup>4</sup> Интересовање Британаца за Балкан добија снажан подстицај након отварања Источног питања, средином седамдесетих година 19. века. У том периоду путописна књижевност у Великој Британији добија на великој популарности и постаје готово модни тренд. Како истиче Марија Тодорова, за разлику од других европских подручја, управо су путописи о Балкану били најчешћи и најчитанији – по популарности, међу

путопису Макензи и Ирби осећање цивилизацијске дужности ауторки да образују и ослободе непросвећености народе Балкана, што представља управо такав један процес менталне колонизације, која се може јасно ишчитати и из приказа одеће различитих националних, верских, класних слојева, али особито Туркиња.

С обзиром на политички контекст Европе и Балкана у то време, Славица Гароња Радованац сматра да настанак ове књиге није био резултат само просветно-педагошких намера већ и израз политичког ангажмана. Спајајући личну радозналост са хуманитарном мисијом, две путнице су кренуле у посету хришћанским народима под османском влашћу, настојећи да британској публици, у доба преовлађујуће туркофилске политике, пружи лични увид у просторе „европске Турске“, обавијене политичким спекулацијама (Гароња Радованац 2010: 232). Управо у тој премиси раскрива се имаголошка дихотомија цивилизовано/варварско, Запад/Исток, хришћани/муслимани, која конституише сам Балкан као лиминалну зону, „непотпуно Друго“ (Todorova 1999), производећи ефекат неодређености и нестабилности.

Индикативан је пример у којем се детаљно описују раскошне хаљине и везови које израђују муслиманске жене за свадбене дарове, као и невестинско рухо. На први поглед, ови ручни радови делују као производ високе вештине и уметничке посвећености, те се оне питају да ли их томе уче у школи. Међутим, првобитна фасцинираност показале се неискреном јер је послужила за испољавање критике о недостатку школске праксе и културне самосвести. Питања о образовању упућена женама откривају, за странкиње, фрапантан недостатак писмености: оне не читају, не пишу, не разумеју молитве које изговарају (Макензи, Ирби 1868: 204–205). Визуелна изражајност одевних предмета, раскошни колорит и рукотворна вештина постају противтежа утиску културне празнине. У овој представи огледа се суптилнији облик дисквалификације – не агресивни оријентализам већ покровитељска перцепција, односно пример конструисања алтеритета као неразумљивог, инфериорног, пасивног. Такав став одражава поменути концепт који Јуп Лерсен дефинише као интеркултурно сучељавање с асиметричном моћи, у којем се културна разлика посматра као дефицит, а не као вредност (Lersen, према Sekeruš 2022: 174).

---

британским читаоцима, одмах иза романа (Todorova 1999: 159). Бројни енглески и шкотски путописци походили су Балкан током 19. века, и оставили разноврсне записе о њему. Они настављају специфичну културну мисију започету Бајроновим романтичарским путовањем почетком 19. века – ону коју Весна Голдсворти у својој књизи *Измишљање Руријаније* назива „наративна колонизација“ (Goldsvorti 2000: XIV). Голдсворти показује да је Балкан у западном дискурсу добио статус позорнице за пројекцију европских фантазија о власти, насиљу, страсти и архаичности, те открива укорене механизме симболичког потчињавања који су, кроз литературу и популарну културу, обликовали перцепцију читавог региона.

Када се, другом приликом, разматра могућност да се Туркиње појаве у јавности „у париској тоалети“, ауторке постављају питање да ли промена гардеробе значи и морални напредак Мухамеданке (Макензи, Ирби 1868: 204). Својим опаскама ауторке изражавају сумњу у идеју да је културна трансформација могућа без унутрашњег оснажења:

Али узмимо да се глас онај потврдио, није ли још питање у колико би се морал Туркиња унапредио мешањем са друштвом у Пери или мењајући руво своје земље и своје климе, странским измишљотинама париске моде. Док Мухамеданка не дође до успитаности која ће је наоружати самосавлађивањем и поштовањем себе саме, дотле ће сваки онај узимати на се велику одговорност који би је пустио сасвим слободну у источњачко друштво или је на један пут ослободио њезиних садашњих стражара заличине и неприкосновених зидова харемских (Макензи, Ирби 1868: 204).

Иако су, како истиче Сања Лазаревић Радак, Западњаци ношење вела сматрали обликом репресије и сматрали својом дужношћу да „покривену, утамничену жену ослободе“ (Lazarević Radak 2013: 158), уочавамо да за британске путнице париска мода није мера културног и моралног напретка. Колонијални субјект, како кроз појам мимикрије образлаже и Хоми Баба (Баба 2004: 161), усваја одређене облике понашања и изгледа доминантне културе, али никада у потпуности, тако да та разлика, та непотпуност, производи ефекат немира, па чак и субверзије. Назначену логику можемо препознати управо у критичким опажањима жена путописаца (страних и домаћих) које се односе на механичко, спољашње имитирање западне моде од стране муслиманских жена, недовољно за стварну еманципацију.

У погледу западног посматрача балкански муслимани стављају се у позицију Другог, али и у односу према регионалним хришћанским житељима они представљају „унутрашњу Другост“, нарочито имајући у виду укорењену епску свест о Турцима као митским туђинима (в. Петровић 2024). Баш на том трагу Милица Бакић Хејден преиспитује појам балканизма Марије Тодорове, сматрајући да је усмерен преваходно на балканске хришћане, али да „на Балкану живе и балкански муслимани који се оријентализују и од стране домаћих хришћана“ (Bakić-Hayden 2006: 20). Отуда и приказ одеће извесно постаје један од ефикасних механизма двоструке бинаризације Балкана.

За разлику од приказа муслиманских жена, у којима се уочавају имплицитна питања културне инфериорности, незнања или имитације, у приказу црногорске мушке традиционалне ношње Ирби и Макензи истичу културну аутентичност, етичку подударност спољашњег и унутрашњег, као и херојско достојанство. Тиме се су-

герише да су ауторке, упркос номиналној објективности, наклоњеније хришћанским заједницама, у којима проналазе више слично-сти са сопственим културним матрицама. Кроз одећу као визуелни и културни код у путопису се рефлектује дискурзивна хијерархија у којој хришћански Балканци заузимају привилеговану позицију у односу на своје оријенталне суседе.

У опису црногорске народне ношње код Макензи и Ирби препознаје се снажан утисак естетске раскоши али и симболичке вредности коју та одећа носи. Ауторке примећују да је код Црногораца веома лако препознати статус јер се значајан део личног богатства изражава управо кроз визуелно представљање – богато украшено оружје, везом и пуцетима исписани јелек и ћечерма, сребрне токе, самур калпаци. Иако ауторке ову ношњу упоређују са шкотском, уз напомену о мањку драперије, остаје доминантан утисак поносне, ратоборне и аутентичне културе, чија се вредност манифестује кроз изглед. Још се значајнијом чини опаска да „у Црногораца не стоји пословица 'лепо перје чини лепу птицу'" (Макензи, Ирби 1868: 487), из чега следи поента да црногорска ношња захтева одговарајућег носиоца, да она представља одраз унутрашње снаге и достојанства. У том смислу, одевни код овде добија не само визуелну већ и етичку димензију, постављајући као услов за овакво одевање одговарајући хабитус.

Колико је балканистички дискурс опстајао, па чак и бивао ослабљен током 20. века, показује и путопис Ребеке Вест *Црно јајње и сиви соко* (објављен 1941), у којем ауторка тежи да понуди алтернативну перспективу, сведочећи истовремено о перзистентности стереотипних представа о Балкану.<sup>5</sup> За разлику од мисионарског тона који је карактеристичан за путопис Макензи и Ирби, Ребека Вест препознаје посебну вредност балканског архаизма као „колевке цивилизације“, коју треба очувати од западњачких утицаја (Lazarević Radak 2011: 194). Комбинујући форму есеја, историјске анализе, фолклористике и личне приповести, Ребека Вест настоји да на Балкану открије и забележи више од слике варварстава и насиља,<sup>6</sup> што је једино њено предзнање о овим просторима. Путописна мапа коју Вест обликује настала је у међуратном периоду и под непосредним

5 Путопис *Црно јајње и сиви соко* настао је као резултат три путовања Ребеке Вест у Југославију, између 1936. и 1938. године. Током тих посета, најпре као предавач Британског савета, затим у пратњи супруга и Станислава Винавера, а на крају самостално, Вест је обишла већину крајева и прикупила грађу за своју обимну прозу.

6 Међу бројним стереотипима који се традиционално повезују са Балканом, онај који га најупечатљивије идентификује као простор насиља издваја се као најраспрострањенији. И сама Ребека Вест у свом делу *Црно јајње и сиви соко* отворено признаје да је њено предзнање о овом региону било обојено искључиво тим наративом: „насиље је било све што сам знала о Балкану, све што сам знала о Јужним Словенима“ (Vest 2000: 37), при чему се насиље није доживљавало као последица историјских околности, већ као наводно суштинска, урођена одлика становништва тога подручја.

утицајем њеног сапутника и водича, авангардног писца Станислава Винавера, што је донекле одредило и њен концепт Балкана.<sup>7</sup> Вестова отуда нуди нешто комплекснију слику, у којој, иако је присутна оријенталистичка фасцинација „другим“, њена перспектива није једнострано покровитељска јер Балкану придаје улогу политички релевантног простора и виталног дела светске културне мапе.

Опис женске уличне трговине у Битољу показује да ауторка препознаје аутентичност изворне културе, и сусрет са њом постаје за Ребеку Вест тренутак откровења. Одевне комаде попут традиционалних хаљина, те домаће платно и везови осветљавају такав симболички језик којим жене са маргине преносе своје искуство, емоције и јединствен доживљај природе. Када описује како су јој такве хаљине уништене током дезинфекције, Вест то доживљава као изbrisани културни запис, а не тек текстилни производ. У њеној реакцији се препознаје поштовање према културној самониклости Другог, и супротстављање западној пракси присвајања и уништавања културне различитости под изговором „цивилизацијске мисије“. Вест каже да готово све хаљине представљају озбиљна уметничка дела, истичући разлику између комерцијализоване сеоске уметности Централне Европе, коју назива површном и неаутентичном, и снажне, симболички набијене ликовности словенског веза, која се креће од ведрих соларних мотива ка дубљој рефлексивној композицији постања света „из таме“ (Vest 2000: 300–302). Сваки вез је овде згуснути текст архетипског искуства, у којем естетика и симболика природе (сунца, дрвећа, звезда) преносе особену филозофију живота. Вест органску повезаност човека и природе супротставља дехуманизованом урбаном начину живота, сматрајући да управо тај органски елемент чини балканску културу легитимним носиоцем архајских корена, а не заосталом егзотиком:

Оне жене које су на све стране развучене некохерентним интересовањима модерног града, или које толико раде да би могле довољно зарадити за живот у близини модерног града, немају такво искуство да би могле обликовати свој суд о животу, који је основа већег дела оваквог веза, нити имају довољно времена да би могле постати технички веште и открити начела боје и облика помоћу којих се оку нуди целовит утисак какав оставља цвеће (Vest 2000: 301).

---

7 У односу на перцепцију страних путописаца 19. века, који су простор Балкана означили као варварски, као европску Другост, лиминалност у авангардним путописима добија нову вредност и ново значење. Афирмишући разлику, српски путописци попут Растка Петровића, Радета Драинца, Станислава Кракова и др., у овом мултикултуралном простору виде његово богатство и јединственост. Оно што привлачи авангардне писце јесте управо могућност симултаног сагледавања остатака паганске, староримске, византијске, турске и српске средњовековне културе, у синхронијској перспективи, али и превредновања хибридности као позитивне идентитетске одреднице (Матић 2023: 167–182).

У опису традиционалне мостарске муслиманске женске ношње Ребека Вест не само да примењује стилски бриљантан поступак синтезе етнографије, есејистике и литерарне рефлексије, који измиче уобичајеној оријенталистичкој егзотизацији, већ улази у простор филозофског разматрања културне и родне Другости. Почетни тон усмерен је на детаљни приказ одеће, како би се указало на њену непрактичност, уз претпоставку да су је носиле жене из више класе. Ношња мостарских муслиманки изгледа попут предимензионираног мушког капута који се могао носити и као покривало лица, због високог оковратника. Међутим, убрзо ће овај увид постати платформа за разматрање архетипских ознака пола, између критичког посматрања и унутрашњих психоемотивних доживљаја виђеног.

Питали смо људе у хотелу, неколико трговаца у граду и приличан број муслимана на другим местима да ли постоји нека локална легенда која објашњава ову невероватну одећу, јер је изгледало да она мора бити резултат сећања на догађај када је нека жена, одевена у мужевљев капут, починила неко херојско дело (Vest 2000: 329).

У наративу Ребеке Вест о традиционалној женској ношњи у Херцеговини провејава алузија на тип делије-девојке, познате фигуре трансгресије родних улога у усменој традицији (Пандуревић 2011). Ипак, пошто у културном памћењу мештана не проналази сведочанства о јуначној жени у маскулиној одори, Вест у одевну слику уписује сопствене пројекције, које резултирају амбивалентном представом женског бића. Фигура жене у капуту симболички се перципира као дете које облачи очеву одежду, чиме Ребека Вест настоји да суптилно укаже на механизам инфантилизације жене унутар традиционалне културне матрице. Таквој привидној невиности супротставља се међутим архетипско наличје жене представљено кроз визуру ауторке. Ношња која прикрива женско лице и тело измешта се из сфере етнографског описа у митопоетску и психоаналитичку раван, а жена са црним визиром постаје фигура слична архајској богињи смрти: заводљива, али недоступна, везана за оно што је потиснуто, опасно и трансцендентно. Управо ту Вест артикулише дихотомију привлачности и страха која прати архетипску представу жене у датом културном миљеу: она је истовремено обожавана и обеснажена, фетишизована и демонизована.

Но она представља жену и у много злокобнијем светлу: онакву какву је мушкарац види када је се плаши. Црни визир јој даје изглед птице грабљивице, а сјај златног конца на унутрашњој страни оковратника наговештава тајна, узбуђујућа задовољства. Бакља је принета оном пламену маште који као гориво тражи снове бола, уништења, уживања. Уздржана али и сладострасна лепота капута ставља посебан и застрашујући нагласак на значење својствено свим источњачким ношњама које крију женско лице (Vest 2000: 330).

Визија жене као „птице грабљивице“, чија „уздржана али сладострасна лепота“ наговештава унутрашње немире, ослања се на архетипску матрицу из које искрсавају мушке пројекције и страхови од женске сексуалности, моћи и алтеритета. Баш као сирене, милозвучне певачице и „крилати демони смрти“ (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987: 387), жена као „птица грабљивица“ сведочи снажну митолошку уобразиљу. У оваквим репрезентацијама француска критичарка Елен Сиксу види трауматично место женске телесности у патријархалном дискурсу, али и потенцијал за симболичку револуцију, која у њеној интерпретацији фигурира кроз „смех Медузе“ као алтернатива женама-гротескама митске традиције:

Довољно је гледати Медузу у лице како би се видело да она није смртносна. Лепа је и смеје се. Каже се да постоје две ствари које је немогуће представити: смрт и женски пол. Јер одговара им да женственост буде удружена са смрћу (Siksu 2010).

И заиста, у интерпретацији скривеног лица Мостарке наслућује се такав мистични женски ерос сједињен са смрћу, потиснута и опасна моћ жене, коју патријархална имагинација настоји да обузда, прекрије, неутралише, али која, баш због тога, постаје још моћнија и још више узнемирујућа. Идентична перцепција одјекује унутар оријенталистичког дискурса у којем је жена Истока скривена, сензуална и егзотизована фигура (Свирчев 2018: 33, 34), чија је сексуалност истовремено привлачна и опасна. Скривено лице жене, као знак њене непрозирности и мистерије, у западној имагинацији постаје простор пројекције страха и жеље.

Путем женске одеће откривају се механизми дисциплиновања тела, производња Другог, али се отвара и могућност телесног самоодређења. Женски путописи показују конзистентно интересовање за промене у одевним праксама, нарочито у контексту сусрета локалне одевне традиције и модернизованих западних утицаја, при чему, како смо већ показали, доминира критичко сагледавање површних трансформација.

Четири деценије након путовања Ирби и Макензи, Јелена Димитријевић, посвећени борац за женска права и врсни познавалац жена Истока, путује у Солун (1908) да би сведочила управо томе да су се муслиманке развиле под утицајем Младотурске револуције, али затиче управо супротно.

У *Писмима из Солуна* Јелена Димитријевић обликује један од најснажнијих текстова феминистичког читања тела и културне репрезентације у османском друштву с почетка 20. века. За разлику од западних ауторки, у погледу Јелене Димитријевић нема егзотизације: она настоји да представи живот жене унутар културе коју познаје и критички воли. У том смислу, њен путопис нагиње посторијенталистичком дискурсу који не осликава Исток, већ му омо-

гућава да се изрази изнутра – са руба, и сопственим гласом. Из тог разлога у *Писмима из Солуна* Јелена Димитријевић преноси разговор са Ђулистан-Исмет-ханум, која јесте „нова“, али ипак брани чаршав и покривање жена:

Чаршаф је добар, Мадам, и с моралног, и с економског, и с практичног гледишта. С моралног: ако смо лепе, он нас штити од насртљивих људи; ако смо ружне, он нам уштеди бол да ће нас људи видети и окренути главу од нас; и што је главно: он не допушта да нам у кућу долазе „пријатељи“. С економског: можемо га носити у све четири сезоне; и не морамо на улици имати по најновијој моди хаљину. С практичног: можемо га обући поврх моћне хаљине, те уштедити себи труд око гиздања... (Димитријевић 1918: 43–44).

Но, Јелена Димитријевић према томе заузима сасвим другачију позицију – ауторка са балканског културног простора иступа као домаћи странац, без колонијалне надмености, али и без наивне идентификације са Истоком, због чега је њен тон ироничан али и емпатичан – јер разуме и културну сложеност и друштвене механизме који до таквог расцепа воде.

Ипак, како примећује Биљана Дојчиновић, за Јелену Димитријевић у *Писмима из Солуна* одећа јесте мера еманципације (Дојчиновић 2013). Стога се у свакој прилици диви донмама – муслиманским Јеврејкама у Османском царству, које су своје чаршаве постепено модернизовале, и чије деловање постаје пример суптилних, али важних помака у трансформацији родног визуелног кода. За разлику од традиционалне покривености, чаршави донми не скривају у потпуности контуре тела, а понекад омогућавају и делимично откривање лица. Под утицајем европске моде и западних вредности, овакво одступање од радикалних прописа облачења рефлектује почетак реконфигурације женске субјективности у јавном простору. У том смислу модификовани чаршав функционише као симболички корак ка еманципацији, индивидуалном изражавању и постепеном преузимању контроле над сопственим телом и идентитетом.

Први сусрет са животом муслиманских жена Јелена Димитријевић бележи у *Писмима из Ниша о харемима*, која представљају богато етнографско штиво са, још увек, суптилним критичким одношењем према друштвеној позицији жене, али имплицитно „извлачећи муслиманску жену из простора сексуалне фантазме“ (Слапшак 2018: 140) и развејавајући полазишта балканистичког и оријенталистичког дискурса. Кроз серију писама она пружа увид у свакодневицу жена које живе у затвореним просторима, наглашавајући обичаје око свадбе, где се одећа нарочито издваја као кључ културне и друштвене позиције. Димитријевић пажљиво описује шалваре, кратке и дуге антерије, чеврете и ципеле, кроз које жене комуницирају сопствене културне вредности. Већ тада ауторка по-

чиње да разобличава оријенталистичке и балканистичке фантазме о једноставном ослобађању и еманципацији кроз механичку адаптацију западног стила облачења или понашања. Димитријевић не крије скепсу према „европском одевању“ харемских жена:

Ово им одело не стоји добро. А зашто? Није по дневном укусу. Многе су га правиле још пре седам, осам, па и свих десет година, а још га облаче: о бајраму, свадби – једном у години (Димитријевић 1897: 100).

Одело прављено пре више година указује да жене немају активан, динамичан однос према промени европске моде, што је симптом ограниченог учешћа у јавном животу и потрошачкој култури. Мода као свакодневни ритуал видљивости, у којем се идентитет стално изнова конструише и преговара, овде је сведена на ритуалну употребу: одећа се носи једном годишње, при обележавању традиционалних и верских обреда. Иако је европско одело можда прихваћено као спољашња манифестација модернизације, унутрашњи обрасци остају непомици, а жене остају ограничене на приватне просторе.

Јелена Димитријевић била је заговорница откривања муслиманки, али је такође примећивала, као и британске ауторке, да западни стил не значи нужно еманципацију. Док „европско одело“ стоји „лоше“ и делује демодирано, одећа „а-ла-турка“ (Димитријевић 1897: 100), од свиле и кадифе, визуелна је артикулација колективног идентитета и емоционалног света муслиманке, као и стереотипне оријенталне чулности. Део традиционалне одеће – чевре украшено златовезом и љубавним стиховима, интимни је медијум за комуникацију осећања која су у јавном животу строго контролисана. Као и у тексту Ребеке Вест, и овде жена постаје видљива кроз вез – текстилни облик женске емоционалне самосвести. Везење личних емоција на чеврету показује како је у патријархалном контексту женска афективност премештена из директног израза у текстилни запис. Како о томе пише Светлана Слапшак, то показује да чак и унутар система ограничења жене налазе начине за аутономно креирање сопственог гласа, мада у културно прихватљивом, посредованом облику (Слапшак 2006).<sup>8</sup> Рухо и вез тако постају простор алтер-

8 Слапшак објашњава да је ткање имало централно место у припремама за брак, као део мираза, али је постало и чин стварања значења, осмишљавајући темељну везу између текстуалне и текстилне праксе. Ова делатност омогућавала је женама да „говоре“ и када ћуте, као у миту о Филомили, која тка своју трауму, или Пенелопи, која ткањем изражава пркос. Мит о Арахни додатно осветљава ову напетост између средства моћи и послушности: супротстављена Атини, Арахна не ствара хијерархијски прегледну нарацију већ низ независних приказа, подсећајући на савремени концепт кружне, женске нарације. Иако кажњена, њена преобразена судбина (паук који непрекидно тка) потврђује њену уметничку надмоћ. У 20. веку, теорија женског писма препознаје у ткању модел специфичног женског израза: кружну, вишегласну, нелинеарну нарацију, насупрот патријархалном, линеарном дискурсу. Ткање-текст постаје кључ за

нативног самоизражавања – интимни „говор тела“ у друштву које им ограничава јавну реч.

Чак и када путује кроз Оријент, Јелена Димитријевић сагледава сличности између положаја жена Истока и жена на Балкану, посебно у погледу телесности, одевања и могућности јавне артикулације. У путопису *Седам мора и шри океана* она анализира појаву површног преузимања западне моде у Египту, указујући на сложен процес хибридизације идентитета и политичку инструментализацију појавности. Њено питање: „Шта ће египатској жени кратка сукња и чарапе боје меса кад још није успела да ’европеизира’ главу?“ (Димитријевић 1940: 44) разоткрива расцеп између спољашњег изгледа и унутрашњег културног кода. Чак и када жене усвајају видљиве симболе „европејства“, Димитријевићева сугерише да та промена није резултат суштинске еманципације, већ интернализованог колонијалног погледа.

Упоређујући египатске жене с босанском невестом из доба аустроугарске окупације, ауторка гради гротескни приказ подвојеног идентитета: „Ово су – хаљина и обућа – Енглези, а ово – покривало и дрвце с обручевима – Кедив Господар“ (Димитријевић 1940: 44). Управо тај раскорак у ношњи постаје метафора расцепљеног субјекта колонијализма – субјекта који се креће у ономе што Зорица Бечановић, пратећи Хомија Бабу, назива „трећим простором“ или *in-between* позицијом (Бечановић 2011). То је простор у којем се одвија трајна тензија између жеље за припајањем доминантној култури и немогућности потпуне идентификације. Како истиче Бечановић, хибридна не нуди стабилност или решење, већ открива „непотпуну истост“ (Бечановић 2011), поремећени однос у огледалу између колонизатора и колонизованог. У томе кључу, тело босанске невесте или египатске жене, као место симболичког и политичког уписа, постаје сведочанство друштвене шизофреније, манифестација хибридног, поцепаног идентитета.

На имаголошком нивоу, Јелена Димитријевић први пут Другом даје глас изнутра. Она не посматра исламску жену као апстракцију, нити јој приписује мистичне особине, већ је интервјуише, послушну, бележи њене реакције, жеље и страхове. У том смислу, она је писац који у имаголошком простору преображава бинарни однос Ја–Други у интересубјективни дијалог, у којем жена Истока није објект писања, већ глас Другог.

Примећено је да женски путописи по Балкану из 19. и 20. века показују вишеструке могућности трансгресије, те се не може говорити само о географском измештању, већ пре о комплексној и вишеслојној структури која подразумева геосимболичка, идеолошка,

---

разумевање како се пол обликује кроз културу, и зашто је ткање остало трајна метафора женске креативности и отпора (Слапшак 2006).

родна, дискурзивна и жанровска прекорачења. Путописи Џорџине Мјур Макензи, Аделине Паулине Ирби, Ребеке Вест и Јелене Димитријевић у томе контексту функционишу као наративна форма која преиспитује и (поново) исписује културне мапе Истока и Балкана, али и активно учествују у дискурзивном обликовању женскости, маргине, алтеритета, повремено омогућавајући и артикулацију маргинализованих перспектива. Док западне ауторке одећу често повезују с идејама пасивности, мистерије, варварства, примитивизма, код Јелене Димитријевић видимо покушај унутрашње реконфигурације тих знакова, и афирмацију текстилне културе као места самосвести и женског гласа.

Симболичка вредност одеће у женским путописима условљена је позицијом субјекта репрезентације и његовим културним и идеолошким хоризонтима. Записи о одевању се, дакле, у свим овим путописима показују као прегнантни текст који се може читати у кључу културне супремације, родне контроле, али и женске еманципације. Покривање тела, као и имитирање западне моде, откривају механизме патријархалне или империјалне контроле, док локалне текстилне праксе указују на упориште културне аутономије, али и архаичности или егзотичности. Истовремено, у одређеним контекстима одећа добија политички и еманципаторски потенцијал: постаје чин субјективног израза, простор самодефинисања и симболички гест отпора. У целини посматрано, анализирани женски путописи по Балкану рефлектују кључне дискурзивне токове колонијалне и постколонијалне свести, било да их репродукују, преиспитују или субвертирају, при чему се увек отвара питање како писати о Другоме и којим се симболичким и културним кодовима том Другом приступа. У томе смислу, одевање се појављује као један од централних знакова кроз које се Другост чита, конструише и проблематизује.

### Извори

- Vest, Rebeka. *Crno jagnje i sivi soko: Putovanje kroz Jugoslaviju*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 2000.
- Димитријевић, Јелена. *Писма из Ниша о харемима*. Београд: Парна радикална штампарија, 1897.
- Димитријевић, Јелена. *Писма из Солуна*. У Сарајеву: И. Ћ. Ђурђевић, 1918.
- Димитријевић, Јелена. *Седам мора и њири океана: њушем око светиа*. Београд: Државна штампарија, 1940.
- Макензи, Џорџина Мјур; Ирби, Аделина Паулина. *Путовање по словенским земљама Турске у Европи*. Београд: У Државној штампарији, 1868.

## Литература

- Баба, Хоми. *Смештање културе*. Београд: Београдски круг, 2004.
- Bakić-Hayden, Milica. *Varijacije na temu „Balkan“*. Београд: Institut za filozofiju i društvenu teoriju – „Filip Višnjić“, 2006.
- Бечановић, Зорица. „Парадокси хибридности, оријентализма (балканизма) и субалтерности у роману *Нове Јелене* Димитријевић“. *Књиженство* [електронски извор]: часопис за студије књижевности, рода и културе. Год. 1, бр. 1 (2011). <http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopisi/2011/zenska-knjizevnost-i-kultura/paradoksi-hibridnosti-orijentalizma-balkanizma-i-subalternosti-u-romanu-nove-jelene-dimitrijevic#gsc.tab=0>
- Гароња Радованац, Славица. „Путопис о Косову и Метохији у делу ‘Путовање по словенским земљама Турске у Европи’ (1866) мис Аделине Паулине Ирби и Мјур Макензи“. У: *Косово и Метохија у цивилизацијским токовима*, међународни тематски зборник. Књ. 2, *Књижевност*. Косовска Митровица: Универзитет у Приштини, Филозофски факултет, 2010, 231–243.
- Гароња Радованац, Славица. „Сусрет са балканским митом – путовање Ребеке Вест по Југославији 1937. године“. *Лицеум: часопис за студије књижевности и културе*, год. 22, бр. 16 (2016), 227–250.
- Гвозден, Владимир. *Како читати историју*. Предавање одржано у Народној библиотеци Србије, 2004. Доступно на: [https://www.nb.rs/view\\_file.php?file\\_id=731](https://www.nb.rs/view_file.php?file_id=731) [приступљено 30. 6. 2025].
- Goldsvorti, Vesna. *Izmišljanje Ruritaniје: imperijalizam mašte*. Београд: Geoopoetika, 2000.
- Дојчиновић, Биљана. „Рукавице, велови и призори ‘силног оружја’: одједи рата и револуције у прози Вирџиније Вулф и Јелене Димитријевић“. *Књиженство* [електронски извор]: часопис за студије књижевности, рода и културе. Год. 3, бр. 3 (2013). <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=86>
- Lazarević Radak, Sanja. *Na granicama Orijenta: predstave o Srbiji u engleskim i američkim putopisima između dva svetska rata*. Панчево: Mali Nemo, 2011.
- Lazarević Radak, Sanja. *Otkrivanje Balkana*. Панчево: Mali Nemo, 2013.
- Lersen, Jup. „Imagologija: kako etničku pripadnost koristimo da svetu damo smisao“. У: *Uvod u imagologiju: Analiza govora o Drugom: od esencijalizacije do dekonstrukcije*. Ур. Pavle Sekeruš i Ivana Živančević Sekeruš. Нови Сад: Филозофски факултет, 2022, 135–169.
- Матић, Александра. *Раско Пејровић: у олегалу искони (прилози расколонији)*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2023.
- Pažo, Danijel-Anri. „Od kulturnih predstava do imaginarijuma“. У: *Uvod u imagologiju: Analiza govora o Drugom: od esencijalizacije do dekonstrukcije*. Ур. Pavle Sekeruš i Ivana Živančević Sekeruš. Нови Сад: Филозофски факултет, 2022, 135–169.
- Пандуревић, Јеленка. „О епским ратницама и хајдучицама или О игри идентитета у српској народној епци“. У: *Жене: род, идентитет, књижевност*, зборник радова са V међународног научног скупа

- Српски језик, књижевност, уметност, одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29–30. X 2010). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2011, 21–31.
- Петровић, Соња. „Епски Турци као митски туђини: етнички стереотипи и змијска фолклорно-књижевна метафорика“. *Књижевна историја*, год. 56, бр. 182 (2024), 11–38.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books Edition, 1979.
- Свирчев, Жарка. „Нове у педагошком канону: методички предлози“. У: *Чииајте ли Јелену Димитријевић?*, зборник радова. Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2018, 23–44.
- Sekeruš, Pavle. „Društvene predstave i proizvodnja značenja: Slike Južnih Slovena u francuskoj kulturi XIX veka“. У: *Uvod u imagologiju: Analiza govora o Drugom: od esencijalizacije do dekonstrukcije*. Ur. Pavle Sekeruš i Ivana Živančević Sekeruš. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2022, 171–187.
- Siksu, Elen. „Smeh Meduze“, *ARS* br. 5, 6 (2010). доступно на: <http://www.scribd.com/doc/122338258/Helene-Cixous-Smijeh-meduze-Elen-Siksu-Smeh-meduze#scribd> (преузето 3. 6. 2025).
- Slapšak, Svetlana. „Antički mit, žene i jugoslovenski film ???“. *Zeničke sveske: časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku*, 04/06, decembar (2006), 52–63.
- Слапшак, Светлана. „Женска деконструкција оријентализма: крипто-колонијализам и Јелена Димитријевић“. У: *Чииајте ли Јелену Димитријевић?*, зборник радова. Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2018, 131–155.
- Срејовић, Драгослав; Цермановић-Кузмановић, Александрина. *Речник ирчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга (Београд: Култура), 1987.
- Todić, Milanka. „Heroine kolonijalizma u Srbiji“. *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, br. 134 (2012), 11–23.
- Todorova, Marija. *Imaginarni Balkan*. Prev. Marija Starčević, Aleksandra Bajazetov Vučen. Београд: Ћигоја штампа, 1999.

Aleksandra Matic

*Clothing as a Sign of Otherness: An Imagological Reading  
of Women's Travel Writing from the Balkans*

*Summary*

This paper investigates clothing as a semiotic marker of cultural and gendered otherness in women's travel writing, focusing on narratives about the Balkans in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. The study examines the symbolic meanings and ideological roles of clothing in the travel writings of Georgina Muir Mackenzie, Adeline Paulina Irby, Rebecca West, and Jelena Dimitrijević, using an interdisciplinary approach that brings together imagology, gender studies, and post-colonial theory.

In these travelogues, clothing emerges not only as a descriptive ethnographic element but also as a crucial sign of difference through which identity, power, and cultural hierarchy are articulated. The analysis reveals that attire is used to construct and reinforce the binary oppositions of modern/traditional, West/East, and visible/invisible, often serving as a means to position the observed subject in relation to the traveler's own cultural framework.

The Western female authors tend to emphasize the exoticism or backwardness of the cultures they encounter by focusing on garments such as veils, long robes, or richly adorned traditional costumes. These descriptions frequently align with colonial narratives, where clothing becomes a visual shorthand for cultural inferiority or subjugation. At the same time, garments are occasionally romanticized as symbols of authenticity or resistance to modernity, particularly in the case of Balkan Christian communities, whose clothing is portrayed with admiration and symbolic elevation.

Jelena Dimitrijević, as a local, offers a different narrative strategy. Her position as both insider and observer allows her to engage more subtly with questions of gender, tradition, and modernity. While she critiques patriarchal restrictions encoded in certain clothing practices, she also affirms cultural autonomy through detailed descriptions of textile practices, embroidery, and material symbolism. This dual position complicates the orientalist gaze and offers a nuanced counter-discourse.

The key findings of the study show that clothing in women's travel writing operates on multiple levels: as a medium of ideological inscription, a marker of cultural memory, a gendered metaphor, and a terrain of contestation between submission and self-expression. Ultimately, the travel texts analyzed here demonstrate how garments become visual texts that encode perceptions of the Other, reflect cultural anxieties, and construct both individual and collective identities through dress.

*Keywords:* clothing, otherness, cultural difference, colonialism, travel writing, women's writing, balkanism, orientalism

Примљено: 15. 10. 2025.

Прихваћено: 13. 11. 2025.

ИЗГЛЕД И УНУТРАШЊОСТ: ОДЕЋА  
И ЕРОС У РОМАНИМА БОРИСАВА  
СТАНКОВИЋА<sup>1</sup>Институт за књижевност  
и уметност, Београд

**Апстракт:** У раду се разматра однос између ероса и одеће у романима *Нечистија крв*, *Газда Младен* и *Певци* Борисава Станковића. Посебна пажња посвећена је начину на који Станковић представља тела књижевних ликова кроз описе њихове одеће. У складу с тим, одећа у Станковићевим романима испуњава више различитих функција – друштвену, регионалну, симболичку, психолошку и еротску. Фокус рада усмерен је управо на њену еротску функцију: одећу као продужетак тела, као медијум завођења, као простор телесног и идентитетског одређивања. Полазећи од кључних примера у сва три романа, рад настоји да покаже како Станковић, посредством књижевне костимографије, обликује ерос унутар патријархалне културе у којој је тело у константној напетости између забране и жеље.

**Кључне речи:** Борисав Станковић, одећа, ерос, књижевна костимографија, тело, *Нечистија крв*, *Газда Младен*, *Певци*

Од времена када су његова дела почела да се објављују па све до данас, Борисав Станковић остао је препознатљив као писац Враћа – и то старог, оријенталног Враћа – што представља значајну регионалну одредницу његовог опуса. Управо у дескрипцијама начина живота, међуљудских односа, архитектуре, ентеријера и екстеријера кућа, у приказима чаршије, народних обичаја и веровања, као и у описима одеће, присутан је дух југа у времену снажног, још увек присутног, турског утицаја.<sup>2</sup>

Иво Андрић, у разговору са Синишом Пауновићем, указује на поетичке (и биографске) сличности између себе и Станковића, истичући између осталог, у критици већ уочену тезу да су обојица „регионалном мотиву дали свељудску боју и психологију“ (према Hodel 2024: 14–15). У томе контексту, костимографија Станковићевих јунака представља не само део етнографске слике и визуелне атмо-

1 Део овог рада изложен је усмено на округлом столу *Писци – костимографи* одржаном 24. маја 2025. године у оквиру научног скупа *Друштвени живот моде у Србији од 19. века до данас* (23–24. мај), у организацији Одељења за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду.

2 Роберт Ходел подсећа: иако Станковић није доживео период Османског царства, „то време је неумитно обликовало живот његових предака, па се тиме имплицитно одразило и на доба његовог деловања“ (Hodel 2024: 26).

сфере врањског живота, већ и значајан поетички елемент који у себи носи дубље психолошке или симболичке функције. Одећа у његовим делима често се јавља као симболички носилац унутрашњих стања ликова или друштвених тензија. Управо у том прожимању симболичког и миметичког може се препознати оно што Андрић назива уздицањем регионалног на општељудски план. У овом раду биће изложен преглед различитих улога одеће у романима *Нечистија крв*, *Газда Младен* и *Певци*, са посебним освртом на њену еротску функцију.

Теоријско утемељење значења одеће може се пронаћи у радовима који моду посматрају као систем знакова. У монографији *Систем моде* (*Système de la mode*, 1967), Ролан Барт (Roland Barthes) указује на идеолошке и културолошке поруке које се често преносе посредством моде – одевних предмета, накита и других додатака (аксесора). Барт истиче да у описима у модним часописима „мода, преко језика који је сада узима на себе, постаје *јрича*“ (Bart 2015a: 113), што значи да различити делови одеће не служе само практичној сврси, већ функционишу као знакови који преносе информације о идентитету, друштвеном статусу, роду, стилу и другим друштвено релевантним категоријама. У студији „Одећа и идентитет“ (“Dress and Identity”), одећа и обућа – заједно са шминком, накитом, фризуром, тетоважама, пирсингом и сличним елементима – схватају се као додаци телу који су уско повезани с изградњом идентитета (Roach-Higgins & Eicher 1992: 7).<sup>3</sup> У сржи одевног предмета, дакле, налази се комуникацијска и идентитетска функција: оделом се преноси одређена порука.

У књижевним делима одећа је најчешће у функцији карактеризације лика. У зависности од самог дела и књижевноисторијског контекста, одевни предмети добијају различите улоге и значења. Истраживањем семантичког потенцијала, као и метафоричких и метонимичних значења одеће у српској књижевности, бавила се Драгана Вукићевић у тексту „Одело чини човека у књижевности“. У овој студији ауторка истиче да су описи одеће у књижевности најуспелији и уметнички највреднији онда када су неодвојиво повезани с изградњом књижевног лика.<sup>4</sup> Одећа се у том смислу разуме као део тела књижевног субјекта, као саставни елемент његових покрета, а

3 “According to this definition, dress of an individual is an assemblage of modifications of the body and/or supplements to the body (Eicher & Roach-Higgins, 1992). Dress, so defined, includes a long list of possible direct modifications of the body such as coiffed hair, colored skin, pierced ears, and scented breath, as well as an equally long list of garments, jewelry, accessories, and other categories of items added to the body as supplements” (Roach-Higgins & Eicher 1992: 7).

4 „Уводна теза од које полазимо гласи: књижевни јунаци нису чивилуци. У оним сегментима приче у којима се твори утисак да је опис одеће осамостаљен од описа јунака нарушава се имерзивни потенцијал текста (престајемо да се уживљавамо у свет јунака), а декоративност проглашава као неуверљив, немотивисан елемент приче. Тако, за костимографе драгоцени описи, с аспекта убедљивости наративног света могу бити слаба места текста“ (Вукићевић 2022: 523).

често има и значајну улогу у означавању субјекта или објекта фокализације, као и односа који се међу њима успостављају (Вукићевић 2022: 524). Ауторка као репрезентативне функције одеће у књижевним делима наводи следеће: регионално одређење лика (на пример, шумадијска, панонска или динарска регија, као и разликовање између градске, сеоске или паланачке средине); професионалну идентификацију (чиновници, војници, свештеници, министри, жандари итд.); маркирање узрасног доба или фазе сазревања / одрастања; указивање на брачни статус; означавање друштвеног положаја (вишег или нижег); функцију маскирања, прерушавања, лажног представљања; улогу у оквиру еротских наратива (игре завођења, свлачења и облачења, покривања и разоткривања тела); као и ритуалну функцију одеће (светковине, обичаји, обреди прелаза) (Исто: 525–534). У највећем броју случајева опис одевних предмета служи ближој карактеризацији ликова – истицању њиховог социјалног статуса, психолошког профила или сложених релација са другим ликовима.

Пре него што пређемо на детаљну анализу еротске улоге одеће у романима Борисава Станковића, направимо кратак преглед најзначајнијих функција које одећа има у Станковићевим романескним остварењима. У том прегледу ослонићемо се на категоризацију коју је предложила Драгана Вукићевић, прилагођавајући је специфичностима Станковићеве поетике.

**(1) Друштвено-сталешка и регионална функција.** – Одећа у Станковићевим романима често функционише као знак социјалног статуса или регионалног порекла ликова, нарочито у дихотомији град–село. Као илустративне, контрастне примере наводимо описе одевних стилова Софкиних предака, с једне стране, и Стане, супруге газда Маркове, с друге:

[Пример 1:] А по ношњи, облачењу највише су се познавали. Нико од њих није понео дубоке ципеле или чизме, већ увек плитке, лаковане. Чакшире, истина, и њихне су биле широке, чохане, које су им остраг у борама тешко падале, али ногавице никад нису биле дугачке, још мање широке и испуњене гајтанима, већ уске, кратке, да би им се што више виделе беле чарапе. Бројанице које су носили нису биле као остале, чак ни као хаџијске, са крстом, већ ситне, црне, скупочене, да би се, ма колико биле дугачке, ипак могле све у шаку да скупе. И у бријању и шишању косе издвајали су се. Као год што су сви имали исти израз лица, вечито узак, сув, тако су исто сви били и са једнако кратким, поткресиваним брковима, који им никада нису прелазили крајеве уста (Станковић 2004: 13).

[Пример 2:] А од целог одела по коме би се могло да суди да је у вароши, само што је носила антерију, и то скупочену, свилену, али опет је ис-

под ње вирио крај њене дугачке, дебеле сељачке кошуље. Једнако се још забрађивала жутом, простом и јаком шамијом, једнако опасивала футом, о којој је висило ношче са неколико кључића од разних сандука. И једино што је, место у опанцима и боса, ишла у папучама и вуненим белим чарапама. Па и то, колико се пута заборави и почне да везује опанке, док не би, смејући јој се, Арса подвикнуо:

„Е, еј, газдарице, нисмо у Пчињи“ (Исто: 105).

Одећа, дакле, постаје маркер социјалног слоја, узраста и порекла. Тако, у *Нечистијој крви*, беле чарапе и плитке ципеле које носе мушкарци из хаџијских породица стоје у супротности са грубим материјалима и кожним појасевима које носе чланови газда Маркове породице, при чему се посредством одеће приказује судар две културе и различитих система вредности (Пешикан Љуштановић 2008: 16–17). У исту категорију могу се сврстати и детаљи попут бројаница које носе мушки чланови Софкине породице у *Нечистијој крви*, као и описи бријања, шишања, чешљања – све то функционише као показатељ друштвеног слоја, али и као знак одређеног модног стила (Ђорђевић 2010: 60). Са друге стране, нелагодност коју Стана осећа у варошкој антерији и папучама указује на њену суштинску неприпадност новој средини и култури. Почев од различитих типова ткањине, кројева и начина ношења, уочава се дубок културни јаз између две породице, који ће се касније манифестовати и у обрасцима понашања током свадбе (различити начини игре и плеса), као и у обичајима који су из Пчиње ушли у свет Враћа, и у Софкин живот. Сви ови детаљи повезани су управо с оним што Новица Петковић маестрално описује као „Софкин силазак“ (в. Петковић 1988).

**(2) Психолошка функција.** – Одећа понекад добија значајну улогу у изградњи психолошких профила јунака, као и у означавању њихове породичне или друштвене позиције. Приликом описа Младеновог оца, у роману *Газда Младен*, кроз тесну одећу и погнутост главе – „Обучен навек готово у нове чакшире, опасан појасом и у минтану који му је био тесан. Нарочито око широка му и кратка врата“ (Станковић 1983: 20) – указује се на личну тескобу, и можда недораслост задатку и очекивањима од главе породице. Након очеве смрти, када Младен преузима његову улогу у породици и дућану, та промена обележава се и новим оделом: „Већ не обучен као дечко, него у мало дужим, затворене боје чакширама, у ципелама, минтану закопчаном до грла и утегнутом, дугом мор-појасу“ (Исто: 26). Одело које Младен тада носи не изражава његову индивидуалност, већ пре свега означава припадност одређеном сталежу и, још важније, симболише преузимање одговорности и нове породичне улоге. Марија Грујић указује да и *Нечистија крв* и *Газда Младен* тематизују прелазак јунака „из доба безбрижности у доба нагле, превелике одго-

ворности“ (Грујић 2022: 148–149), при чему се ове трансформације неретко маркирају, између осталог, и одећом јунака. И у другим сегментима *Газда Младена* односи моћи унутар породице видљиви су у детаљима који се тичу одевања. Тако, након удаје за Младеновог оца, Ката мора да тражи дозволу од баба Стане чак и за то шта ће обући, што још једном наглашава њену потчињеност (већи утицај на Младеново одрастање има управо баба Стана, а не мајка). Начин баба Станиног одевања усклађен је са њеним годинама, положајем удовице из имућне породице, али и моралним ауторитетом који задржава у читавом породичном кругу и широј заједници. Након њене смрти, једини трагови њеног некадашњег присуства јесу управо ношена одећа и постеља у којој је лежала.

**(3) Симболичка функција.** – Одећа (или начин одевања) постаје симбол неког значајног догађаја у унутрашњем свету јунака или у његовим односима са другим ликовима. Неки од упечатљивих примера из романа *Нечисти крв* су: подеран ефенди Митин минтан као симбол породичне пропасти и његовог понижења, или Маркове чизме које Томча, у одсудном тренутку и у покушају идентификације са мртвим оцем, обува након што први пут истуче Софку, пре напуштања куће. У докторској дисертацији *Деца и млади у реалитичкој њрози*, Милица Алексић истиче да се у овој ноћи, посредством обувања очевих чизама и јахања потом, извршава и Томчина иницијација у доба зрелости, као и да кроћењем коња Томча симболично кроти и сопствене необуздане еротске нагоне (Алексић 2021: 20). Поред тога, још један симболички чин препознаје Љиљана Пешикан Љуштановић у чињеници да ефенди Мита три пута чисти и исправља угужване чакшире – управо у тренуцима када се одлучује о судбини његове кћерке (Пешикан Љуштановић 2008: 18). То се дешава: када га Софка види први пут након вишегодишњег одсуства, када дође у Софкину и Томчину кућу, и најзад када одлази од Томче, са новцем.

Чишћење, овако гледано, добија значење пилатовског геста, отресања од очинских обавеза, од судбине жртвоване кћери и могуће одговорности за њу (Исто: 18).

**(4) Еротска функција.** – Одећа је представљена као врста наративног медијатора између (често потиснуте) телесне жеље и друштвено санкционисаног идентитета јунака. Тако конципирана, ова функција се неминовно преплиће са другим наведеним улогама одеће (друштвеном, психолошком, симболичком), с тим што је овде доминантна еротска компонента. Одећа је овде повезана са еросом, телесношћу и еротском имагинацијом књижевних ликова. Ролан Барт у књизи *Фрајменџи љубавној њовора* истиче одело вољеног /

вољене као посебну фигуру унутар љубавног дискурса, и дефинише је на следећи начин:

Сваки афекат који изазива или потхрањује одећа коју је субјект носио током љубавног сусрета или је носи с намером да заведе вољени субјект (Bart 2015b: 159).

У том смислу, одећа постаје средство завођења, а њено свлачење, одлагање или, напротив, облачење или прекривање тела, означавају сложен еротски набој који се развија кроз однос према телу. Процеси облачења и свлачења, делимичног разоткривања или скривања тела, као и само приповедање о одећи која је у фокусу погледа, разоткривају динамику еротске напетости између ликова. Сви ови аспекти еротске улоге одеће присутни су у романима Борисава Станковића и чине значајан сегмент његовог еротског дискурса – чему ће бити посвећен наредни део рада.

\* \* \*

Посредством описа одевних предмета Станковић приповеда о кретању, увијању и гивању тела, као и о физиолошким реакцијама ликова – они осећају миловање или гребанье тканине. У многим примерима дескрипција одеће постаје техника прикривеног приповедања о телу за којим се чезне, чиме се, посредством одеће, могу разоткрити еротске жеље јунака (или ликова-фокализатора). Кроз њу се откривају субјекат и објекат фокализације, као и однос који се међу њима успоставља: посматрано тело = жељено тело. У свим овим сегментима проза Борисава Станковића доноси значајан прекрет у односу на књижевну традицију која јој је претходила. Његов приповедачки израз развија нови, самосвеснији однос према телу, прелазећи границе дотадашње литерарне пристojности. Управо у томе расколу између друштвене норме и индивидуалне еротске жеље, до изражаја долази еротска функција одеће.

Као први илустративан пример наводимо опис Јованке из романа *Газда Младен*:

У шалварама и белом, тесном минтану, са широким затвореним рукавима. Од целе ње онако беле само јој одскаче црна коса и више ува јој у страну приљубљен велики кадифени цвет, божур. Сваког часа она, одупирући се рукама о капију, истурајући рамена, прса, сагињући се над оцем, извирује отуда и гледа улицом доле-горе (Станковић 1983: 55).

У овом опису доминира бела боја, која сугерише светлост и виталност, као и мекоћу Јованкине коже, у контрасту са црном косом и црвеним цветом, који, као украс, постаје део њеног костима. У изабраној симболици боја истичу се еротски мотиви, а физичка појавност јунакиње заснована је на представама лепоте из народне

традиције (бела кожа, црна коса украшена цвећем и сл.). Сведеношћу и скромношћу њеног одела, с друге стране, сугерише се нижи друштвени сталеж, што ће бити иницијална препрека за остваривање љубавне везе између Младена и Јованке.

Сугестивни су и описи Јованкиног тела у покрету, док трчи:

Идући том супротном страном где сунце обасјава, она се сва сија. Њене беле шалваре, широки рукави минтана јој прозачни и осветљени сунцем, чине да јој се још јаче кроз њих види, оцртава, младо јој весело тело (Исто: 55).

Симболично, Јованка трчи осунчаним делом улице, док Младен остаје у сенци, при чему одећа, која провидношћу више разоткрива него што скрива, постаје медијум Младенове еротске имагинације – њему припада еротизовани поглед на Јованкино тело. Одевање, украшавање и размена погледа постају облик комуникације између јунака. Погледи се, притом, неретко удвајају, па тако Младен посматра како га Јованка гледа, да би потом њеном погледу приписао одређена значења:

Зна да је лепа, лепо се наместила, па га са задовољством гледа, тражи да од Младена види да ли је задовољан њоме, како се обукла, накитила (Исто: 56).

Облачење и украшавање овде постају израз завођења, а излагање и препуштање погледу добија еротски карактер. С друге стране, строгим погледима које Младен упућује Јованки он спутава њену веселост и њен слободни ерос пре свега због баба Стане и заједнице, али истовремено ужива у њеној виталности и слободи, коју себи никад неће дозволити. У складу с тим, уз опис његовог физичког изгледа касније ће се најчешће понављати епитети *суб* и *камен*.

Док је Јованкин еротизам истакнут провидном одећом у тренутку младалачке разиграности, у недовршеном роману *Певци* еротска енергија главне јунакиње Софке интензивира се тешком, звучном и раскошном ношњом. Софка, мајсторова кћи и Стојанова будућа супруга (и удовица), издваја се својом лепотом, животношћу и путеношћу, што је истакнуто њеним оделом:

А изнад свих Софка, мајсторова кћи. У стајаћим шалварима, новим и тешким од многих срмали ширита, гајтана, у минтану од јумбасме, са великом низом дуката обешеном о врат, која јој пада по прсима и беласка се, звечи, кад она иде (Станковић 1974: 180).

Одећа овде има функцију истицања њеног имућнијег статуса (посебно у односу на Стојана), али и њене издвојености од других девојака – по лепоти, еротској енергији, виталности итд. Њена страсна природа долази посебно до изражаја када је у контакту са Стојаном, пре свега кроз песму коју заједно певају:

Клекла до њега. Повукла јаче бошчу испред себе, да јој се *можда* обла, мека колена не би оцртавала, видела. А њено кошчато лице букнуло. Груди широке, пуне, обухваћене тесним минтаном, брекћу јој, те се чисто види како се минтан по среди прса јој разапиње, раздваја, те покаткад као да јој се забели кошуља, недра (Станковић 1983: 202, курзив А. К.).

Курзивирано *можда* одаје глас приповедача и, с једне стране, може навести на сумњу у његову поузданост, док, с друге, управо скреће пажњу на колена која се прикривају. И у овом опису долази до изражаја еротска функција одеће – чини се да одећа не може задржати разорну снагу Софкиних осећања, еротску енергију која обузима јунаке и силину њихове заједничке песме. Дескрипцијом њене одеће овде се уједно наглашавају еротизовани покрети њеног тела док пева – уздаси и издаси.

Док се у претходним примерима одећа јавља превасходно као медијум еротског посматрања, у следећој сцени из романа *Певци* њоме се посредује додир између ликова, при чему граница између тела и одеће бива готово избрисана:

Спазила му неку мрљу на минтану и чисти га, гребе је прстима.

„Где си се то улепио?“ – говори му чистећи, гребући мрљу, додирујући му минтан, снагу му, месо испод минтана својим врелим уздрхталим прстима (Станковић 1974: 201).

Мрља на оделу постаје повод за додир између јунака, а о томе да је природа овог додира еротска сведочи и чињеница да се Стојану чини како Софка продире не чак ни до његове коже, већ преко минтана у само његово *месо*.

Посебан случај представља опис ношене одеће, који задржава (визуелну, олфакторну или тактилну) успомену на тело које је та одећа прекривала. У роману *Певци* присутан је врло индикативан опис Софкине свучене одеће. Када се у једном тренутку у роману налази у Софкиној девојачкој соби, Стојана гуше мириси којима је сама соба испуњена, а посебно мирис одложених хаљина:

Као да га гуши неки чудан, оштар раздраган мирис. Смета му та соба. Та њена, девојачка соба, сва претрпана јастуцима, чаршавима, њеним стајаћим хаљинама које, неке обешене, неке како су свлачене тако бачене у кут те чисто су још свеже, још показују облике тела њеног. Па тај њен кревет и око њега цвеће, укоснице, мириси, а кревет широк, мек, претрпан чаршавима, мирише на женско девојачко тело... (Станковић 1974: 202).

Кроз опажање хаљина које су свучене назире се Стојанова еротска имагинација јер те хаљине још увек носе облик Софкиног тела – као да се њена телесност раширила и задржала у тканини која ју је дотицала. Осим одеће, он посматра и низ предмета које повезује са њеним телом, међу којима се посебно издвајају укоснице. Сама коса

има значајну улогу у еротском представљању женске телесности – у севдалинкама је слика женске косе изразито распрострањена, а мршена коса представља познату метафору за сексуални однос. Стојан посматра Софкине укоснице којима се коса задржава, али и које улазе (тону) у косу и у њој се губе, остајући невидљиво присутне – чин који има јасне еротске конотације. Поред тога, извађене и положене укоснице упућују на чин њиховог извлачења и ослобађања косе, који често прати и свлачење. Одећа, уз остале предмете и мирисе у соби, указује на разоткривање Софкиног тела, и утиче на раст и ширење њене еротске енергије, коју су предмети у простору – посредством физичког контакта – задржали.

Оно што је у *Певцима* тек наговештено кроз предмете, мирисе и трагове телесне присутности, у роману *Нечистија крв* добија још јасније обресе кроз темељну повезаност тела и одеће. О значају тела и односа између тела и одеће у роману *Нечистија крв* писао је међу првима Новица Петковић, указавши на ову препознатљиву и прекретничку одлику Станковићеве прозе:

Тело живи тако разноликим и богатим животом на страницама *Нечистије крви* како ниједно друго није раније живело у нашој прози: описани су његови облици, улегнућа и сенке на њему, али и Софкин осећај телесног покрета, најмање измене положаја тела, додира са одећом када је преширока или преуска, нова и неугодна или мека и пријатна, када слободно пада дуж тела и лако додирује његове избочине (Петковић 1982: 152).

У *Нечистој крви* бројне су сцене Софкиног облачења и улепшавања, као и описа њених физиолошких стања или тактилних осећаја које одећа изазива; описује се тканина која додирује тело, при чему одређени делови одела милују или стежу, наглашавају телесне обрине или их прикривају.

Осећала је драж од оне лаке, чисте кошуље, готово жуте од многе свиле; од оних дугачких, и као све нове, више него обично, тешких шалвара, набраних у боре. Само око јелека је имала много посла. Он јој је био много отворен и много тесан. Једва га била закопчала, те је после морала једнако да извија плећима и бедрима, пробајући да ли јој од тесноће неће гдегод пући. Овлаш повеза се кратком, свиленом и затворене боје марамом. У уши обеси оне материне у родбини наслеђиване златне минђуше са великим дукатом, које су биле спојене златним ситним и дугим ланцем, чија је средина била утврђена за такође златну куку, коју забоду горе по потиљку на шамију, те је половине од тог ланца почеше голицаво а хладно да додирују по врату и леже јој по раменима (Станковић 2004: 60).

Приповедач се посебно задржава на опису одеће која дражи чула, при чему је Софкина кошуља лака, а шалваре *шешке*. Оваквим избором придева не дочарава се само материјал одеће, већ лака кошуља која дражи, скреће пажњу на нежност и тактилноста Софкиних груди, док набране шалваре истичу заносне покрете

Софкиних кукова, њихову једрост и путеност. Одећа је овде у функцији истицања еротичности Софкиног тела. Ова сцена улепшавања повезана је са новим шалварима и јелеком, који се још увек нису слили уз њено тело, те је сама сцена облачења представљена и као вид борбе са сопственим телом, тј. покушаја да се обузда ерос, еротска енергија која се прелива преко рубова одеће. Делови одеће који се описују понекад су у потпуности у функцији разоткривања интимних делова тела. Тако док Софка служи госте за Ускрс, њој посебно смета јелек који стеже груди. Јелек је *тесан и сувише отворен*, такав да јој се груди *отимају* приликом служења.

Осим детаљних описа одевања, у *Нечистиој крви* значајно место заузимају и сцене свлачења. Овога пута, међутим, чин свлачења није представљен у виртуелном наративу, кроз еротску имагинацију јунака (као у *Певцима*), већ из угла саме Софке, односно њеног удвојеног погледа – свлачећи се, она се разоткрива самој себи:

Слободно би се откопчавала, разголићавала прса и рукаве и саме шалваре, да би осећала како би једним покретом све могла са себе да збаци. Онда би се уносила уживајући у својој лепоти, осећајући драж од те своје откровености и од голицања ваздуха. А колико би пута, чисто као какав мушкарац, са толиком страшћу почела да посматра своје праве, крупне дојке, у којима су се испод белине коже већ назирале, као одавно зреле, неке грудве (Исто: 40).

У студији „Тело у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића“ Наташа Ивковић као основне носиоце Софкиног ероса издваја врат, косу и груди. Управо су ови делови тела најизложенији улепшавању посредством одеће или накита – груди се кроте јелеком или ослобађају од одеће, врат се кити минђушама, огрлицама или плетеницама, коса се украшава цвећем, пушта или покрива велом и марамом. Пратећи описе Софкиних груди у роману Наташа Ивковић прати лук узлета и пада њеног ероса – од пуне еротске снаге до емотивне и еротске деструкције. У складу с тим, Софкина прса су откривена у тренуцима пуне еротске снаге („слободни ерос“); у моменту када се супротставља оцу, она стиска прса, што Ивковић чита као „побуњени ерос“; затим су прса потпуно прекривена Марковим дукатима, што сведочи о њеној продаји (Ивковић 2011: 85); најзад, при крају романа, Томча их гризе у жељи да уништи њен ерос (Исто: 89). Са овом градацијом телесног и еротског пропадања паралелно се развија и симболика одеће као означитеља њене судбине, што посебно долази до изражаја у завршном опису јунакиње:

Никуда се не жури, већ несигурним корацима с увученим рукама у недра, те јој кошуља на грудима увек набрана, скупљена и прљава. Нећете је никад видети да једе. Готово никад ништа. Само што пије кафу и увек везује чело марамом, стежући јако на слепоочњачама колуте црна лука, посуте кафом (Станковић 2004: 194).

У овом опису одсутне су груди и коса – главни носиоци њене еротске енергије – а замењују их прљава, набрана кошуља и марама. Избором придева којима се описује кошуља сугерише се упалост или одсуство Софкиних груди, што ствара снажан контраст у односу на описе из њене младости, пре удаје.

Некада одећа постаје средство које Софка свесно користи за наглашавање лепоте сопственог тела, као израз ината и пркоса – што је случај када се срећује и облачи за веридбу, намештајући одећу тако да истакне сензуалност и путеност сопственог тела:

Стезала је половину, да јој је пуцала; тесан јелек само је на једну, најнижу копчу закопчала, да су јој прса брктала; кроз рукаве танке кошуље бљештала су јој обла рамена и једре, вреле мишице (Исто: 93).

У самом процесу облачења и стезања избија и извесна (ауто)-деструктивна енергија – потиснут Софкин бес и бол због ситуације у којој се налази. Јована Кобања ово улепшавање тумачи и као покушај да докаже себи како је она и даље „Софка ефенди Митина“ (Кобања 2020: 334), док Наташа Ивковић, осим истицања „поносног хаџијског потомка“, у оваквом понашању препознаје „истицање Ероса у тренутку потискивања“ (Ивковић 2011: 85).

Слично понашање јавља се и уочи саме свадбе, када Софка дочекује своје другарице – тада осим одеће користи и шминку као средство прикривања, тј. одело и шминка постају једна врста маске иза које се крије јунакињино разочарање и понижење:

Знала је да ће најмаснија и најдрскија пецкања бити од њених тобож интимних некадањих другарица и вршњакиња. И зато је била обучена у раскошно одело, у тешке, црвене као крв шалваре, са великим жутим колутима од срме око џепова и ногавица. На прсима јој је увек била она низа дуката, поклон од Марка, која јој цела прса покривала и која је као што је Софка и знала, свакога највише и запрепашћивала. Дочекивала их је све са ужагреним очима и као крв руменим устима, чак и навлаш обојеним, јер је знала да ће те њене ужагрене очи и румена уста тумачити се да су сигурно, као код сваке веренице, од љубави и среће (Станковић 2004: 107).

Овде одећа није само средство истицања еротске снаге, већ и симбол одбране – маска којом јунакиња прикрива емотивну рањеност и друштвено понижење.

Док је у претходним сценама одећа функционисала као маска која прикрива унутрашњу кризу, у другим примерима поједини делови гардеробе постају директни инструменти еротског означавања. Поједини одевни предмети, дакле, неколико пута се јављају у роману и имају наглашену еротску функцију – пре свега јелек, шалваре, колија, кошуља. За одређивање Софкиног тела и њеног еротског бића, осим јелека, о којем је већ било речи, значајну улогу добијају шалваре. Оне се у роману описују у више наврата како би се дочарали

покрети Софкиног тела и њених бокова. Поред визуелног ефекта, значајан је и осећај тканине на кожи који шалваре изазвају – док испробава нове шалваре пред Васкрс, оне тешко падају низ њено тело, док током свадбе у Марковој кући Софка осећа како је кроз шалваре боду груби материјали које носе чланови њене нове породице. С друге стране, шалваре добијају и функцију губитка друштвеног идентитета у оном тренутку када се Софки чини да је гола, приликом седења на просидби међу даровима (Ивковић 2011: 90).

Одређени одевни предмети постају и симбол еротске жудње. Такви су нпр. Маркови дарови Софки, посебно колија коју она носи приликом одласка у хамам:

Софка, огрнута у нову, скупоцену, невестинску колију, дар од свекра, ишла је у средини. Било јој је пријатно. Знала је да све у њу гледају. Нова чохана колија, мада је топло заогртавала и грејала је, ипак ју је стезала у плећима и око кукова. Знала је да јој се сигурно сада снага зато јаче испољава, види. Око врата уздигнута јака нежно и меко миловала јој је врат (Станковић 2004: 111).

Колија заогрће, греје, али и стеже – и то управо „у плећима и куковима“ односно у најеротичнијим деловима тела. Сама чињеница да је реч о Марковом дару, који се носи приликом одласка у хамам, указује на карактеристичну еротску мотивацију.<sup>5</sup> Као дар, колија у себи обједињује економски и еротски елемент – истакнута је њена материјална вредност, а само женско тело постаје простор преговарања и моћи. Осим колије, овде до изражаја долази и опис Софкиног врата, а управо ће њен врат Наташа Ивковић у навођеном раду издвојити као основни знак Маркове еротске опсесије Софком (Ивковић 2011: 76). Око њеног врата Марко ће током „пијења“ завезати скупоцену огрлицу, њен врат ће се истицати док га буде први пут служила (као наводног купца куће), а још више током свадбе. Управо ће се врат Софки најезити када чује Марков глас, у једном одразу њеног (несвесног) еротског одговора (Исто: 78).

Слично колији, еротизиована је и кошуља коју Марку поклања Софка, али еротизација у овом случају проистиче из чињенице да је то Софкин дар:

А он у среди, са заогрнутом колијом, заваљеном шубаром, разгрнута врата и прсију, те му се бели нова, свилена, са чипкама кошуља, сигурно Софкин дар. Није могао чекати, него, да покаже колико му је Софка мила и драга, одмах навукао ту кошуљу (Исто: 133).

Чињеница да је озарени Марко „одмах навукао ту кошуљу“ сведочи и о његовој жељи да буде виђен као објекат Софкине пажње.

<sup>5</sup> „Читалачко искуство омогућава да се мотив 'хамама' перципира као специфичан жанровски сигнал, али и хронотоп који најављује еротску опсесију“ (Пандуревић 2020: 78–79).

Поред еротске функције, одећа има значајну улогу и у представљању сталешких разлика, а понекад су еротска и социјална димензија тесно испреpletене, као у сцени у којој Софка посматра Меланију, те кроз опажање њеног сељачког, једноставног одела до изражаја долази нежна лепота њеног тела:

Од њеног одела, простог, али новог, јаке футе и дебеле јој кошуље на прсима, запахивао је мирис на лан, конопље и на оне високе планинске траве. А опет, баш испод те њене круте кошуље, испод њене опечене сунцем главе и иза нажуљених јој и жутих руку, помаљала се и белела као млеком наливена тако нежна и слаба њена снага (Станковић 2004: 147).

Контраст између грубих материјала и телесне нежности која се иза њих „помаља“, појачава ефекат изненађујуће еротике: тело више није улепшано одећом, већ се кроз њу стидљиво пробија.

Насупрот овој сцени у којој се телесна лепота открива упркос скромној и грубој одећи, у наредном примеру истакнуто је како одећа, чак и кад је свечана и скупоцена, може „угушити“ тело, тј. постати средство контроле над телом. У вези с тим посебно место у корпусу одеће заузима ритуална одећа, у којој долази до преплитања обредне и еротске функције. У роману *Нечистија крв* реч је пре свега о одећи коју носе Софка и Томча током венчања – венчаници и младожењином оделу.

На њој је била сама свила. Али ни шалваре, ни њена готово гола прса, претрпана низама и дукатима, нису могла од дугачког и густог невестинског вела сасвим јасно да се виде. Једино што се испод тога вела видело како јој бљешти грло, врат и подбрадак са устима. Уста јој се никако нису могла да смире. Једнако је гутала плувачку. Покаткад почела би да осећа како јој и поред свег напрезања и упињања, изненада одједном заиграју кукови. Осећала је како јој зној на прсима као грашке избија, ваља се и између дојака, низ ону дубодолину, пада, капље. А ништа није сада са собом смела радити, особито око свога тела, јер је знала да, кад би почела или да намешта косу, разгрће шалваре да би слободно могла крочитити, или кад би та сада ознојена прса почела брисати, да би сваки одмах с подсмехом помислио како се она, ето, спрема, дотерује за мужа. Зато је морала сасвим укрућена да стоји и да буде укочена, укипљена (Станковић 2004: 136).

Венчаница је знак богатства, префињеног укуса, лепоте и раскоши, али, уједно, она доводи до Софкине десубјективизације: постаје тамница – ограничава, стеже, онемогућава кретање. Испод дугачког и густог вела Софка најинтензивније осећа управо делове тела који су недоступни туђим погледима. Велика пажња посвећена је физиологији јунакиње – она осећа грашке зноја, невољно играње мишића, што све остаје невидљиво спољним погледима. Као и у *Газда Младену*, и овде је јунакиња у напору аутопрезентације, те у страху од реакције колектива она мора да остане *укрућена, укочена, укипљена*. За разлику од ситуација у којима одећа наглашава или

ослобађа ерос, овде венчаница функционише као оклоп – сведочанство унутрашњег пораза и апсолутне контроле над телом.

Кроз опис невестине укипљености врши се и десубјективизација Софкине личности – она постаје статуа, воштана фигура, што се повезује са њеним умирањем. На мотив скамењивања у овом Станковићевом делу пажњу скреће Наташа Ивковић, која и у другим деловима романа налази сличне примере: при Софкином опису каже се да је њена лепота скамењена јер Софка стари само у годинама, али њена лепота остаје нетакнута, у хамаму описује се Софкино мраморно тело, да би на крају била присутна укипљеност њеног тела у венчаници (Ивковић 2011: 93). Скамењивање јесте начин да се лепота овековечи, али је оно такође и симбол умирања, замрзавања у једном тренутку, те и овде до изражаја долази снажна веза између ероса и танатоса. Софкина непомићност у венчаници добија, дакле, дубљу симболичку димензију, повезану са трагичним исходом.

Оделу које је Томча носио на венчању није посвећена једнака пажња, али је сам опис врло индикативан, посебно када се има у виду да је то први пут да Софка види младожењу:

Мада је имао најскупље чохане чакшире и свилене појасеве, ипак, видео се да се у њима губи. Ни кукови, ни колена му се не виде. Цепови са колутима гајтана сасвим се изгубили у трбух и у појас, и једва су му вирили (Станковић 2004: 140).

И у овом кратком опису сасвим је јасно да одећа наглашава јунакову незрелост, физичку неразвијеност и, на концу, сексуалну неадекватност. Ово посебно долази до изражаја када се упореди опис газда Марковог одела током веридбе у Софкиној кући:

Из Маркових дебелих чизама, са јаким рачвастим мамузама, јасно и оштро се оцртавало његово обло колено у чоханим чакширама. Прсти су му били дебели, кратки и са набраном али чистом белом кожом. Само на једној руци имао је, и то само један једини, велики златан прстен. Минтан и јелеци му, око врата, били су готово отворени, и он то сигурно никад није ни закопчавао због косматости, маља које су му вириле. Лице му је било још свеже, и тек око очију и уста било је бора. Само уста су му била не толико широка колико пуна, месната, са овалном брадом и кратким обријаним вратом. Из целог њега била је нека дивљина и сила (Станковић 2004: 94).

У овом случају одећа наглашава управо силину Марковог ероса, изразито деструктивну и аутодеструктивну енергију. Љиљана Пешикан Љуштановић закључује да одећа постаје знак судбине јунака, што је случај са контрастом Софкиног одела пре удаје и на крају романа, али и у чињеници да Томчу гута младожењско одело, чиме се сугерише непримереност, док се у јасном оцртавању Марковог колена у чоханим чакширама указује на дивљи ерос (Пешикан Љушта-

новић 2008: 19). Примећујемо да је, осим Софкиног тела, најдетаљније телесно описан управо газда Марко. И накит и одело истичу снагу његових руку, његову косматост, дебљину његових колена, врата – што су све знаци сексуалне привлачности мушких ликова у Станковићевим романима. Знаци јаког мушког ероса, сексуалне потентности у патријархалним световима Станковићевих романа разоткривају се управо кроз дивљи ерос, који се најчешће оцртава у овим деловима тела – врат, косматост, колена. То је изостало и код Младена (чији ерос је потпуно потиснут) у *Газда Младену*, а и код Стојана у *Певцима* (чији ерос је сублимиран у песму). Контраст између описане Томчине младачке слабости и дивље снаге Маркове, што је истакнуто одећом, упућује на различите облике ероса и њихове улоге у патријархалним односима моћи у овом Станковићевом роману.

Начин на који је описана одећа, а још више однос који се успоставља између одеће и тела јунака у Станковићевим романескним световима, чији је темељ уско повезан с идентитетима јунака и са њиховим еротским бићима, неретко сугерише да промене у облачењу (и укупном физичком изгледу) одражавају унутрашња превирања јунака и наговештавају њихову судбину. Тако су костимографски детаљи нераскидиво повезани са наративном нити романа, у којој еротско, код Станковића, има неизоставну улогу.

\* \* \*

На основу наведених примера из Станковићевих романа може се издвојити неколико категорија еротске функције одеће, које се најчешће понављају у његовим приповедачким световима:

- Одећа као симбол жељеног тела;
- Неуредно, прљаво или превелико одело као показатељ еротске одбојности или поништеног ероса;
- Мало, тесно одело као средство наглашавања путености и силине ероса;
- Лепо одело / чин улепшавања као израз еротске привлачности, завођења, али и као средство маскирања, претварања и пркоса;
- Описи свлачења или свучене и одложене одеће као симбол наог тела (реалног или замишљеног).

Најпре, одећа постаје замена за тело, односно кроз приповедање о одећи у ствари се приповеда о жељеном телу, као и његовој близини, удаљености или покретима. У овим примерима од пресудног је значаја улога коју представа одеће има у идентификацији субјекта и објекта фокализације – у *Газда Младену* када се описује Јованкина одећа док трчи улицом, она је у потпуности еротизована јунаковим

погледом и његовом еротском имагинацијом. У наведеним случајевима реч је о извесној замени – посматрањем одеће посматра се тело, приповедањем о одећи – приповеда се о телесној жељи.

Као следећу поткатегорију издвојили смо случајеве у којима се преко одела упућује на сексуалну неадекватност, незрелост или на уништени ерос. Овај тип еротске функције присутан је у Станковићевој *Нечистијој крви* када се описује Томчино одело на венчању, чиме се сугерише његова старосна, емотивна и сексуална незрелост. У истом роману јављају се и примери у којима запуштена или прљава одећа сведочи о деструираном еросу, као у опису Софке у старости, на крају романа.

Насупрот претходним примерима, опис тесног одела најчешће служи да се истакне снага и неукротивост ероса, што је случај и приликом описа Софкине одеће, али и газда Марковог изгледа. С овим је повезана још једна варијанта еротске функције – ситуације у којима се одевним предметима намерно истиче лепота и еротска привлачност јунака. Међу Станковићевим романима највише примера улепшавања одећом налазимо у *Нечистијој крви*. Многобројне су сцене у којима се описује Софкино облачење, затезање одеће, намештање одела и различитих делова тела (превасходно Софкиних груди), при чему је овакво одевање вид свесног улепшавања јунакиње са намером истицања физичке лепоте и изузетности. С улепшавањем повезана је и одећа која има истовремену еротску и обредну функцију, попут венчанице, која се у *Нечистијој крви*, посредством Софкиног унутрашњег доживљаја, преображава у тамницу, односно окове који спутавају њено тело. У том случају настаје раскол између онога што одећа представља за субјект који је носи и за оне који су посматрачи.

У романима Борисава Станковића присутни су и описи свлачења, скидања одела, у којима се тело разоткрива погледима – било у еротским фантазијама јунака, било у реалности приповеданог света (када Младен замишља Јованку, када се Софка свлачи и додирује у *Нечистијој крви*). У оквиру ове подврсте издвајају се и описи свучене одеће, када она задржава топлоту и еротску енергију јунакиња које су је носиле (нпр. у роману *Певци* Софкина одложена одећа у девојачкој соби). Реч је о поступку који је типичан за Станковићеву прозу. Све што тело јунака дотакне, а посебно одећа коју ликови носе, задржава облик, мирис, топлоту тела јунака, односно упија њихову еротску енергију и задржава на себи трагове њихових еротских бића тако да се ерос шири у све сегменте приповедачког света. Ова врста еротизације одеће и предмета представља препознатљив поступак Станковићевог стила, а уједно и један од разлога зашто се његово дело може посматрати као значајна етапа у развоју еротске реторике у српској књижевности.

Представа одеће у Станковићевим романима вишеслојна је и не може се свести искључиво на регионално обележје или етнографску

функцију, која је иначе била доминантна у реалистичкој прози. У анализираним примерима Станковић се открива као писац-костимограф који свесно облачи своје ликове не само у складу с њиховим друштвеним положајем и окружењем, већ и у складу с њиховим унутрашњим, често несагледаним или потиснутим, еротским поривима. Одећа у његовим романима стога није само описни детаљ, већ мотив који открива унутрашње напетости, жеље, трауме и судбине ликова. Описи одеће код Станковића доприносе изградњи еротске атмосфере, али служе и као посредници у карактеризацији ликова и артикулацији њихових унутрашњих конфликта. Одећа тако постаје средство разоткривања механизма жеље, стида, пркоса, моћи или покоравања, а еротски набој долази до изражаја управо у игри скривања и откривања, одевања и свлачења, у односу између тела и тканине.

### Извори

- Станковић, Борисав. *Газда Младен. Певци*. Фототипско издање. Сабрана дела Борисава Станковића. Књ. V. Ур. Благоје Јастребић, Раде Војводић. Прир. Живорад Стојковић. Београд: Просвета, 1974.
- Станковић, Борисав. *Газда Младен. Певци*. Дела Борисава Станковића. Књ. V. Прир. Живорад Стојковић. Београд: „Светозар Марковић“ – БИГЗ, 1983.
- Станковић, Борисав. *Нечистија крв*. Београд: Народна књига – Политика, 2004.

### Литература

- Алексић, Милица. *Деца и млади у српској реалистичкој прози: докторска дисертација*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2021.
- Вукићевић, Драгана. „Одело чини човека у књижевности“. *Уметност и наука у примени: искуство и визија = Art and Science Applied: Experience and Vision*. Ур. Милан Просен, Данијела Димковић. Vol. 2/2 (2022), 519–536.
- Грујић, Марија. *Разумејти Бору Станковића: проза интимних реалности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022.
- Ђорђевић, Миленције. „О кицошком одевању у прози српских реалиста“. У: *Тело и одело у култури Срба и Бујара*. Ур. Владимир Јовановић. Ниш: Филозофски факултет, 2010, 57–62.
- Ивковић, Наташа. „Тело у роману *Нечистија крв* Борисава Станковића“. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, књ. LIX, св. 1, 2011, 73–98.
- Кобања, Јована. „Одећа, улепшавање и предметности које одређују Софкино тело у роману *Нечистија крв*“. У: *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XIV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагу-*

- јевцу (25–27. X 2019). Књ. 2. *Тако мале ствари: интимно у књижевности и култури*. Ур. Драган Бошковић и Часлав Николић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2020, 331–342.
- Пандуревић, Јеленка. *Фолклорни ероџикон. Ероџика и њоџика српских народних њјесама*. Вишеград: Андрићев институт, 2020.
- Петковић, Новица. „Књижевни свет Борисава Станковића“. У: Борисав Станковић. *Газда Младен*. Прир. Новица Петковић. Београд: Нолит, 1982.
- Петковић, Новица. *Два српска романа: студије о Нечистој крви и Сеобама*. Београд: Народна књига, 1988.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Борисав Станковић – између традиције и модерности“. У: Борисав Станковић. *Изабрана дела*. Прир. Љиљана Пешикан Љуштановић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 2008, 5–47.
- Bart, Rolan. *Elementi semiologije*. Prev. Ivan Čolović. Beograd: Biblioteka XX vek – Knjižara Krug, 2015a.
- Bart, Rolan. *Fragmenti ljubavnog govora*. Prev. Goran Bojović. Loznica: Karpos, 2015b.
- Hodel, Robert. *Ranjav i željan: Borisav Stanković – život i delo*. Prir. i prev. Mina Đurić. Beograd: Laguna, 2024.
- Roach-Higgins, Mary Ellen & Eicher, Joanne. “Dress and Identity”. *Clothing and Textiles Research Journal*. Vol. 10, Issue 4 (1992), 1–8.

Ana D. Kozić

*Appearance and Interior: Clothing and and Eros  
in the Novels of Borisav Stanković*

*Summary*

The paper analyzes the erotic function of clothing in the novels *Nečista krv* (*Impure Blood*), *Газда Младен* (*Master Mladen*) and *Певци* (*The Singers*) by Borisav Stanković. In these novels clothing is not merely a descriptive element, but an active agent in the construction of erotic discourse. The analysis focuses on scenes in which specific garments (blouse, necklace, wedding dress etc.) shape the sensual perception of the body, signify desire, and convey erotic tension. Special attention is paid to the dynamics of dressing and undressing, the movement of fabric across the body, as well as to the psychological and social meanings embedded in clothing. It is shown that clothing often functions as a boundary between the private and the public, the acceptable and the forbidden, and as a means of bodily self-expression within a patriarchal culture. The paper argues that the erotic charge in Stanković’s novels does not arise from direct depictions of the (naked) body, but rather from a narrative play of concealment and revelation.

*Keywords:* clothing, body, novels, Borisav Stanković, eros, literary characters

Примљено: 15. 10. 2025.

Прихваћено: 9. 11. 2025.

ДРУГИ ОБИЧАЈИ, ДРУГА НОШЊА:  
ПРЕОБЛАЧЕЊЕ ЈЕДИНКЕ  
И ДРУШТВА У ПРОЗИ  
МИЛИЦЕ ЈАКОВЉЕВИЋ МИР-ЈАМ

Институт за књижевност  
и уметност, Београд

**Апстракт:** Ово кратко истраживање бави се превасходно женском модом (одјећа, фризура, обућа, шминка, накит) у међуратном периоду у Србији, тј. Краљевини Југославији, и њеним симболичким репрезентацијама, онако како су приказане у прози Милице Јаковљевић Мир-Јам. Оно се добрим дијелом темељи на књигама Ролана Барта *Систем моде* (1967) и *Језик моде* (постхумно објављена, прикупљени и приређени текстови, 2013) – својеврсним семиотичким огледима о значају одијевања и украшавања у култури. Ванредне податке везане за српску престоницу и њено укључивање у европске и свјетске модне токове нашли смо у монографији Бојане Поповић *Мода у Београду 1918–1941*. Повремено се овај приступ укршта и са студијама моде у културолошким и еротолошким кључевима – нарочито овим посљедњим – јер је у случају романа и прича Мир-Јам увијек ријеч о љубавним, односно еротским наративима. Мода се стога у огромном броју случајева показује као семиотички подсистем укључен у компликован језик љубавне комуникације, еротског општења, а гледано још шире, као засебна симболичка структура у разгранатом друштвеном екосистему. Ријеч о компликованом саодносном подскупува и скупова значења, чије границе простирања није увијек могућно прецизно одредити.

**Кључне ријечи:** одјећа, обућа, накит, фризура, семиотика моде, културни преображај, традиција

Када говоримо о моди, никада није ријеч само о пуком облачењу, па ни облачењу са димензијом украшавања. Мода је сложен систем знакова, друштвених кодова и пракси стварања идентитета, који одражавају, па и обликују прокламоване (или проскрибоване) културне вриједности. Овај рад покушава да истражи како мода функционише као културни језик, облик друштвеног изражавања у времену између два свјетска рата у српској средини.

За оглед је одабрана проза Милице Јаковљевић Мир-Јам. Сматрамо да је у њеним романима и приповијеткама детаљно и с добрим приказивачким даром представљен начин на који се стара, патријархална, сељачка Србија *преоблачи* после Првог свјетског рата, идући у сусрет новом времену и убрзаним процесима тзв. европеизације. С друге стране, мода у прози Мир-Јам понекад служи и као повод да се критичким оком размотре конзумеризам, родна питања (овај проблем се додуше само назначавала) или класна нејед-

накост, пошто је социјално раслојавање у посљератном периоду развило галопирајућу брзину. На тај начин испитује се и улога моде у друштвеној стратификацији и потрошачкој култури. Баш та потрошачка култура почиње да цвјета у времену које посматрамо, јер тада, више него икад у дотадашњој српској историји, становништво масовно хрли у градове.

Промјене у моди, као суштински знак промјена у цјелокупном културном и идентитетском коду, илустроване су богато у свим прозама Мир-Јам. Такође је јасно да, сваки пут када се појави нешто шири опис начина на који се облачи, шминка или носи на-кит одређена личност у наративу, та дескрипција никада није самосврховита. Опис одјеће, дакле, увијек има једну врсту метафункције – да укратко представи личност или допринесе њеном бољем освјетљавању, затим да оцрта њен социоекономски статус, и, што је код Мир-Јам врло често, да представи *еџички* систем особе, и у складу с тим тип њеног карактера. Када наративна инстанца одлучи да дотични карактер позитивно оцијени, штавише понуди као модел понашања, узор својим читатељкама, акценат ће увијек мање бити на модним детаљима а више на изузетним физичким карактеристикама које, као украс, књижевни лик добија на рођењу. Скоро па по правилу, ријеч је о младим женским особама скромнијег, или врло скромног материјалног стања, које су богато украшене својим примарним физичким карактеристикама, а још више благородном природом и финим кућним васпитањем. Матуранткиња Иванка, из романа *У словеначким јорама*, описана је овако:

До плаве младе девојке седела је њена вршњакиња необичне лепоте. На њеном лицу истицале су се очи – лепе, кадифасто црне, велике, топле и сетне. Можда се још није могла назвати младом девојком, већ девојчицом, али њена развијена биста, обли врат и руке, више су приличили младој девојци. [...] Кћи се брзо облачила. Обуче белу хаљину од платна, обује беле ципеле и кратке чарапе. Њен витки стас, с фином бистом, имао је скулпторске лепоте. Дуга коса, црна као ноћ и сва у ситним коврџицама, спуштала се до рамена уоквирујући њено лице, које је имало нежну боју камелијиног цвета. Цела њена физиономија имала је нечег божанствено лепог у себи – чедност, искреност и топлину (Мир-Јам 2023: 7).

Уопште, када је о ликовима, нарочито главним јунакињама ријеч, проза Мир-Јам високо је типизирана. У њој доминира неколико карактеристичних врста ликова: 1) бруцошкиња или матуранткиња из сиромашне породице, често из унутрашњости (главна јунакиња), 2) богата удавача, 3) префињена, врло еротизована удата жена или удовица, 4) морално посрнула сиромашна дјевојка, 5) *монденка*, *блазирана* дјевојка из више класе, презасићена богатством и искуствима (типови 2, 3, 4 и 5 најистакнутији су споредни ликови, дати као опозити или супарнице главне јунакиње).

Први тип протагонисткиње, дакле, убједљиво је најчешћи у романима Мир-Јам. То је, да се послужимо мало натегнутом метафором, *лолиџа* тип јунакиње, чије је строго кућно васпитање редовно допуњено префињеним укусом за литературу, музику, па и одијевање. Одликује је уздржаност, етеричност и скромност. Већ из Иванкиног описа, рецимо, јасно је да се као најснажнији индикатори привлачности и љепоте приказују јунакиње које су природно украшене: крупним очима, бујном косом, витком бистом, пуним уснама, правилним зубима, лијепим грудима, што накит и одјећа, стилизована фризура не могу да засјене ни надомјесте. Оне се редовно због тог *лолиџа концепџа*, потенцираног аспекта чедности, облаче у одјећу која се описује деминутивом: ципелица, блузица, сукњица, хаљиница, фризурица. Ево још само једног примјера (роман *Ошмица мушкарца*), а има их заиста много, у свакој приповиједи и роману бар неколико:

Имала је блузицу од вунице боје кестена а по њој извезене црвене цветиће. Сукњица исте боје од каше допуњавала је њену скромну тоалету. Наслућивале су се лепе линије испод меке вунене блузе. Коса јој је била боје зрелог кестена, са златним преливима. Окачила је свој јефтине мантил о чивилук, стидљиво се насмешила, села за сто и погледала по канцеларији. Све три опазиле њене очи, чудновате боје. Биле су као јесење лишће, као старо злато, благе и топле, посуте сићушним црним тачкама. Било је неке болећиве лепоте у том нежном погледу, као да се иза њега скривају бриге и патње. Био је то онај меланхоличан израз очију које не знају за радости живота. Бледо лице младе девојке, врло нежно и фино, показивало је да у кући није благостање (Мир-Јам 2022: 20).

И иначе, сваки значајан лик у наративу представља се преко описа његовог/њеног физичког изгледа и бар једне цртице везане за одијевање – тако се модни сигнали испостављају као врло моћно, сликовито наративно оруђе тренутног дејства. Укус за моду поменутих јунакиња долази као важно, али ипак другостепено својство.

Па ипак, ма колико да савремено (тј. потрошачко) друштво воли да истакне да је мода, тј. лични стил, начин да истакнемо сопствену индивидуалност, узусе моде и модерног диктира заправо колектив, уз вођство истакнутих појединаца. На колективном фону процењују се колико је нешто *модерно* или није. У крајњој линији, и само поријекло ријечи *мода* (од лат. *modus* – начин, метод, правило) – имплицира заправо систем уврежених пракси. „Дискурс моде је заправо инхерентно амбивалентан. Он се колеба између иновације и традиције, побуне и конформизма, индивидуалног и групног идентитета“, запажа Ф. Дејвис (1992: 19). У условима јаких потреса и изостанка финијих прелаза из једног времена у друго, као што је то крај 19. и почетак 20. вијека код Срба (свакако и код других европ-

ских народа, али код транзицијских друштава нешто јаче), ова колебања, а затим нагле промјене страна, још су израженији.

Када је о нашој средини ријеч, ту се онајприје мисли на наглу промјену модних кодова – који су сигнал корјенитог преображаја цјелокупног друштва.

Свака нова мода је одбијање наслеђа, субверзија против угњетавања претходне моде; мода себе доживљава као право, природно право садашњости над прошлошћу (Барт 1967: 12, превод наш).

Ова основна Бартова теза о моди као семиотичком коду врло је корисна када се проучавају књижевни текстови Милице Јаковљевић Мир-Јам, настали махом у међуратном периоду. Остали на рубовима књижевног канона, али тим живљи у незваничном културном памћењу (с обзиром на своју ванредну популарност чак и данас, сто година након објављивања), они врло често, на ободима својих сентиментално-еротских наратива, говоре о смјени једног културног модела другим. У овом случају, јасно је, ријеч је о тзв. пропадању патријархалног културног модела и убрзаном навирању импулса из великих европских градова, о утицајима лектире, музике, радија и филма, који креирају нове начине одијевања, нове симболичке репрезентације, ауторепрезентације, којима је у основи заправо настојање да се један начин живота, дотад дубоко укоријењен у култури (као и прописивање одређених етичких императива), замијени другим. Мир-Јам је у нашим студијама културе и књижевности често означавана као ретроградна ауторка, она која се противи потпуној женској еманципацији, у чијој је прози осјетан жал са старим временима и традиционалним моделом породице. Та оцјена није без својих чврстих упоришта, с једне стране, али с друге, у истој тој прози постоје врло јасни индикатори који указују на то да ту ипак није све потпуно симплификовано, није црно-бијело. Ова ауторка, прецизније говорећи њени приповједачи и фокализатори, налази се на врло нестабилној граници – пропусној и за жаловање над старим данима, критику неумјерених новитета, али исто тако и за признање женске еманципације и потребе да се она учврсти и оснажи.

Али то је тема за неку другу, и ширу студију.

Вратимо се сада смјени културних модела, илустрованих модним преображајем. Иоле информисаног читаоца није потребно подробно уводити у прилике у Краљевини Југославији, па дакле и у Београду, по окончању Првог свјетског рата. Земља је опустошена, осиромашена, становништво гладно, прегажено трауматичним искуствима свих врста. Посла нема,<sup>1</sup> или га има врло мало, свакако

1 „Ово навалило са свих страна, траже службу. Где толики свет да поставим. Него, ако видите да нека не ради, предложите да је отпустимо, а другу да доведемо. Где год макнем, сковитлају ме пријатељи да неког примим. Да имамо још пет оволиких предузећа, не би било довољно места за све...“ (Мир-Јам 2022: 18).

недовољно за небројене градске придошлице. Изгнуо је цвијет мушке омладине. Ипак, они који су преживјели, добијају нови импулс живота, готово отимања од живота. О томе сјајно пише Бранимир Ћосић:

Цео Београд, напаћен у ропству или изгнанству, са препуном душом ратних ужаса, крви, глади, смрти, поче се лудо забављати. Хтело се да се надокнади изгубљено. По подрумима стадоше ницати барови (до рата непозната установа у добром граду Београду), по салама дансинзи, Цигане заменише салонски оркестри. [...] И цео Београд поче да игра. [...] А мајке, добре београдске госпе, срамежљиво су гледале у саблажњиве фигуре уанстепа, фокстрота и танга, и у паучинасте хаљинице својих ћеркица, потајно уздисале и – смешиле се (Ћосић 1973: 47).

Међуратне године, које се данас често називају и *златним*, ипак су биле све само не богате. Један за другим, економски крахови у Европи, па и удаљеној Америци, преливају се и на Краљевину, те осиромашено становништво бива још сиромашније: близу половине становника Београда живи испод границе преживљавања. Тим је и жеља за бољим животом, бржим уклапањем и успоном на социјалној лествици већа – а један од индикатора да се у томе напору успјело јесте добра, квалитетна и скупа одјећа, по могућству приказана на многим јавним мјестима, као показатељ статуса. Помало парадоксално, Србија након Првог свјетског рата јесте земља у којој се интензивно прати мода. У престоници, као и у мањим градовима, послују модни салони за које се сматрало да су на европском нивоу. Притом, одјећа, модни додаци и обућа углавном се, због високих цијена, не увозе, него се доносе као примјер у српске градове, и ту шију по мјери за домаће клијенткиње, и то према високим стандардима израде и дизајна.



Огласи из дневног листа *Полићика*, 1. април 1925. године

Модни салони, књижаре и све бољестојеће куће посједовале су и помно читале нове бројеве водећих европских модних магазина (*журнала*, како јунакиње кажу у романима Мир-Јам<sup>2</sup>): француски *Le Jardin des Modes*, *Femina*, чувени *Vogue*,<sup>3</sup> берлински *Di Dame*. Општем интересовању постратног друштва за моду одговарала је, с једне стране, убрзана еманципација женског становништва,<sup>4</sup> а с друге, чињеница да су модни импулси који су надирали са Запада били знатно практичнији и сведенији у односу на високу, аристократску моду претходних периода. Носиве костиме по угледу на моделе модне првосвештенице Коко Шанел – жакетић и нешто краћа сукња<sup>5</sup> – могле су да приуште и сашију и жене далеко скромнијег имовног стања. Управо те и такве модне комбинације често помињу и носе јунакиње Мир-Јам:

Обукла је сиви костим од енглеског штофа и ставила плави спортски шешир од флица. Донка је изашла да је испрати. Диви се лепом костиму. Мушки капутић припија се уз Анђелкин стас. Лепа је и елегантна у тој једноставности (Мир-Јам 2017: 67).

На пиједесталу је, додуше, и даље њено величанство хаљина. Разликују се, наравно, дневна, ноћна, али и кућна варијанта.

Јунакиња у панталонама, сем у домену модног ексцентрика, на граници сасвим непожељног понашања – скоро да нема. (Изузетак је једна богата Американка у роману *Нейобедиво срце*, којој мора да се обезбиједи двоструки изговор за такво понашање – огромно богатство и поријекло са другог, у то вријеме егзотичног, континента).

---

2 „– Допушташ ли ми да сашијем праву балску хаљину?

– То је твоја ствар. Ако волиш, сашиј. Ко ће да ти шије?

– Има овде једна ванредна кројачица. Радила је у једном великом београдском салону. Причала ми је попадија о њој. Има она и све модне журнале. Идем сутра к њој да ми одмах сашије“ (Мир-Јам 2012: 112).

3 Насловницу најчувенијег модног часописа у историји, за број од 1. априла 1940. урадила је Милена Павловић-Varili. Ријеч је, додуше, о америчком издању овог часописа, али тиме сама ствар није мање значајна.

4 Ово не значи да нема описа мушке моде. Они су такође присутни, мада рјеђи, у функцији брзе карактеризације лика, његовог извођења на сцену. Ево једног краћег одломка из романа *Ојмица мушкарца*: „[У] собу јурну хладан ваздух и уђе млад човек висока раста. Погледа у пећ, очигледно задовољан што је наложена. Скиде врскапут од енглеског штофа, окачи га на чивилук, скиде и шешир с главе и тада се указа енергичан потиљак, покривен густом црном косом. Он узе чешљић и провуче га неколико пута кроз косу. Потом га спусти у џеп и приђе прозору. У оквиру прозора оцрта се његова фигура. На себи је имао елегантно загаситоплаво одело с танким пругама сиве боје. Лепо скројено одело истицало је широка рамена и снажни стас мушкарца“ (Мир-Јам 2022: 6).

5 Поводом те нове моде носталгично примјећује отац једне јунакиње: „Лепше је било кад су жене носиле дугачке сукње!“ (Мир-Јам 2011: 66).



Модни прилози из магазина *Жена и свети*, април 1935. године

Поменућа јавна мјеста гдје се мода и статус презентују јесу: главне улице градова, па увече корзо, то јест шеталиште, затим позориште, опера, журеви, сједељке, ресторани, кафане, *дансинзи*, балови и костимирани балови:

Балови су често били приређивани. Најотменији су били дворски балови, одржавани приликом прославе рођендана краљице Марије, и светосавски. Маскенбали и *костимбалови* (*даме су биле обучене у народну ношњу*, а господа у фрак, смокинг или војну униформу) одржавани су, у великом броју, током зимске сезоне. [...] Шетња на корзоу, у Кнез Михаиловој улици, излети у природу, као и ђурђевдански уранци у Кошутњаку, Топчидеру, Раковици, Авали и Кијеву, постали су саставни део градског живота (Поповић 2000: 14, подвлачење наше).

Занимљиво је такође примијетити један овлаш назначен податак из претходног цитата: у међуратном периоду народна ношња је већ нешто што се, у ужем градском језгру, више не посматра као одјећа у свакодневном значењу те ријечи. Она је постала свечана одежда или маска, тј. задобија метафункцију,<sup>6</sup> није више дио свакодневног кодекса одијевања, нарочито не градског човјека, односно градске жене. Тај тренутак прелаза јасно је нотиран у прози Мир-Јам, кад њена јунакиња, посматрајући слике својих рођака и предака, разумијева да се створио јаз између њих и ње, јаз илустрован, између осталог, и начином одијевања:

Досадно је било Цици у тој огромној родитељској кући, која је изгледала као тврђава или замак у успаваној улици њихове паланке. Досадни су

6 Народна ношња све је мање у свакодневној употреби послје Првог свјетског рата, али се још могла мјестимице видјети на улицама градова. Дефинитивно нестаје послје 1945, када је у потпуности потискује конфекција – в. Ивановић Баришић, 2017.

јој били и сви они портрети њених баба, дедова, стричева, тетака, оне старинске даме са широким сукњама сиво и плаво по коме се вију ложице, оне њихове сетне очи, коса затегнута у раздељак и бареш на самом челу. Гледала је оне своје претке, са шубарама на глави, полуварошки, полусељачки обучене, са дебелим златним ланцем и великим прстеном на руци, на коме је стојао велики квадратни камен од рубина или злата (Мир-Јам 2008: 75).

Свој пуни замах и потенцијал ова чињеница добија у резигнираном исказу једне јунакиње, имућне сеоске жене: „Ви сте, младеж, друкчији. Све се данас изменило и код нас у Банату. Други обичаји, друга ношња, друкчије се говори“ (Мир-Јам 2012: 89).

На другим мјестима је ова тенденција још упадљивија. Село, сељаци, сеоски начин живљења, постају у овим романима, међу ликовима, одреднице ниже вриједности, малтене синоними за примитивизам. Иако је свезнајући нараторски глас у амбивалентној позицији, постављајући се одбрамбено спрам села, пледирајући за његове буколичке вриједности, он га истовремено непрестано изједначава с оним што је *варошко*. Тиме покушава да селу да на значају, али му заправо поништава аутентичност. У говору ликова, с друге стране, те тенденције још су заостреније:

Била сам у кухињи, таман извадила хлеб из пећи, сва ми је кухиња мирисала на врући хлеб. Било ме је мало стид што ме је затекао с кецељом, у кућној хаљини, а он застао на прагу, погледао ме, па онда хлебове, насмешио се и запитао ме: „Ко је то месио? Ви, госпоћице?“ Кад је то говорио и гледао ме, био је диван, сав румен, напољу је дувао ветар, па га ишибао, а мора да је био и гладан. А ја сам се насмејала, и одговорила му: „Ми, девојке у селу, морамо и хлеб да месимо.“ [...] Та господа која много уче, не држе много до жена домаћица. – Јест, не држе! Сваки муж воли да има лепу и уредну кућу. Он је видео како је овде код нас лепо. Нисмо ми обични сељаци, ми живимо варошким животом.

[...]

– Да ти право кажем, понекад сам мислила да нисам ја можда за тебе сељанка? Личим ли ја на сељанку?

Он се насмеја, помилова је по образу. [...] Весело јој је одговарао:

– Ти си сељанчица само по твојим руменим образима, јер живиш у природи. Ово нису села, већ варошице. Ти имаш потпуно варошку кућу и такав је ред у њој. Ја се не осећам у твојој кући као у сељачкој (Мир-Јам 2012: 44).

Слика свијета у овој прози структурисана је тако да су и глас који приповиједа и његови јунаци свјесни тога да нема повратка, нема хода уназад кроз вријеме. Цијену прилагођавања плаћају сви, и сви се, на свој начин, бјесомучно цјенкају. Пошто је ријеч о љубавним наративима, и наративним моделима који подразумевају

срећан крај – брак и благостање младог пара у фокусу – на цијени су дјевојачко поштење, скромност, стидљивост, али и префињеност и умијеће у кућним пословима, шивењу, музицирању, сликању. (Више о овоме, кроз паралелу с Џејн Остин, видети у Веселиновић 2022.) Женска егзистенција обезбјеђује се кроз трампу свега узгојеног (и сачуваног) идеално дјевојачког – за материјалну сигурност и ореол грађанске исправности унутар канонизоване породице.<sup>7</sup> С друге стране, дјевојка која је „посрнула“, „пропала“, која „није више ни за брак ни за децу“, у непрестаном грчу и борби за финансије – она *ско-вишљава* мушкарца да јој купи кућу, ослања се на мушкарчеву широкогрудост за набавку свега што јој је потребно – од хране и кућних потрепштина до свилених чарапа и нових шешира. Припадност једној или другој групи често је врло јасно наглашена у анализираној прози: прве жене су, као што показују цитати, свјеже коже, сјајне косе, скоро ненашминкане, бујних тијела, сјајних очију и зуба, обучене неупадљиво и скромно, па и сиротињски, а друге, и кад су врло младе, испијеног лица, често премршаве или недовољно развијене, укочених осмијеха, фарбане косе, пренаглашене шминке, капута са скупим крзнима, јако напарфемисане.<sup>8</sup> Морални профили, из угла

7 Ево како то изгледа кад се представи сасвим огољено, без уљепшавања, унутар самог романеског ткива: „’Вукица ће направити каријеру’, говорила је мати. ’Она се мора срећно удати.’ Али с удајом је ишло мало потеже. У послератном времену људи су материјалисти. Траже мираз, а воле и лепоту. Хтели би и једно и друго. А Марковићи нису имали богзна шта. Кућа је сазидана, али родитељи живе у њој. А на посртне миразе мушкарци не рачунају. И онда, дај журеве у кући. Мати се реши да обнови везе са својом господском породицом, за коју није баш марио њен муж. Убеђивала га је да то ради због кћери. Неће ваљда да остане уседелица. Гордана ће да учи школу, а шта ће Вукици школа? Треба је удати и ухватити некога. Неће нико на ноге да дође ако и родитељи мало не потрче. Отвори се кућа за госте. Отпочеше журеве. Младићи су размишљали: ’Лепа је Вукица и слатка, само нема пара. За удају – без новца; за провод – поштена!’ Појури мати и у друге салоне с ћерком. И једне вечери сретеше за њу мужа. Дебељшан, мали, проређене косе, али богат! Индустријалац. Има рудник, куће, имање. Од ренте да живи“ (Мир-Јам 2022: 18).

8 Врло је занимљиво да понекад и тен и боја коже сигнализирају тип јунакиње. Баш у то вријеме све пожељнији постаје бронзани тен, који је ненамјерно популаризовала Коко Шанел кад је исувише препланула на једном љетовању, 1923. године. Већ тридесетих процвала је и индустрија вјештачких потамњивача коже, и бронзани тен постаје ултимативни хит међу трендсетерима. У роману *У словеначким јорам* стоји: „Ја окретох главу од њега и спазих како ме фиксира једна госпођица. Имала је чудновату боју лица. Као бронза. Имала је интересантне извијене обрве и црне очи, правилан профил, брада сувише истурена, а врат дугачак и танак. То јој је кварило лепоту. Имала је и свилену хаљину беж боје, по последњој моди, са карнерима. [...] ОDMAKOH се и чух ону бронзану госпођицу како говори: ’Страшно је досадно у Београду. Нема човек где да изађе. Ја не могу да живим без Париза. Овде вас свако зна. Просто не могу од овог света да живим.’ [...] Она госпођица бронзаног лица неколико пута га пажљиво погледа. Пушила је и гледала га полузатворених очију. Мора да јој се допао. А она је имала блазирано лице, иако је била млада. Љубинко је приметио њене погледе и био је већ ужагрио очима. Погледах га и спазих како његове очи склизнуше на ногу монденкину. Она је пребацила ногу преко ноге тако да јој се видело и колено; мене је било чисто стид“ (Мир-Јам 1986: 301).

наративне инстанце, тако су врло јасно индиковани баш кроз модни изражај јунакиња. Једна од њих – врло лијепа, веома млада и образована, али безнадежно сиромашна Наташа, последије започињања љубавне везе с ожењеним богатим странцем престаје да крпи хаљине и обућу, престаје да преправља одбачену гардеробу своје богатије другарице Гордане:

Држи се као да је каква монденка, горда и отмена. Види сасвим другу девојку. С њим је била увек скромна, природна, весело девојче, несташно и умиљато. [...]

За Наташу није било већег уживања од тога да седне у луксузни ауто, да јој шофер отвара врата, а она да излази у дугој вечерњој хаљини, огрнута скупоценим кепом од крзна. Жеља за богатством, демон у срцу многих девојака, доноси им толико зла у животу (Мир-Јам 2022: 167).

**Први искрен разговор**

## Шминкање

„Шминка доварала свежину младости и здравља тамо где их више нема. Али та цела постаје се само непотпуно и начином који осећно разарава кожу. Стога шминка и није средство за неговање које већ супротност томе“.

Овако пише један немачки лекар и професор (др. Штрап), а готово истим речима понавља се суд о шминкању у овима делима посвећеним хигијени и здравствености.

Давас већ и петнаестогодишње девојче познате тајне шминкања (гримирања). Ни дете се више неће зачудити кад чује да је за шминку омиљена боја теракоте, која је и боја модерне чарале; па оранж...

Разговарали смо са онима који су најпозваннији да изречну суд, са уметницима из престонице и из Загребa. Они су престапашени, забезекнути, опенени харемском живописношћу која се види по боградским улицама и салонима. Један млади пијаниста, чијој се уметности ту скоро одушевљено аллудирало, не може да се прибегне од јакних утисака које изазива лица лепих младих Београђанки. „Три боје, госпођо, три боје које се јасно могу распознавати, а тек оне што их не умем видети, као ланг“... жали се он наивно. — Да ли се ваши другови тако ужасавашу? — Како који! Многи се и смеју. Али нико се смеју!

— А како је код вас у Загребу? питао сам једног истакнутог литерата отуда. Господин, који је сасвим модеран у својим делима, радује се умерености која влада у Загребу у том погледу.

— Нас се чудно доимају те пресињене боје... Сасвим чудно! (Са сатиофакцијом). Код нас на глумице се толико не шминкају. Него (мало иронично) ваши мушкарци то воле. Њима се свиђају жене којима се од шминке не види њихово право лице...

Тешка ситуација, госпођо из Београда! Но ми отприлику знамо које то младе људе у престоници одушевљава „индиски фард“ модерне боградске даме. Таквих нема много... на срећу, али ћете их познати, између стотине, управо баш по томе „ин-

каква предуредљивост „јачега пола“ у прилог једнаких права на обема странама!

Пшенични прамак, бела креда и још неки са стојци, нешкодљиви кремови (мало их је), вазелин или — о ужаса! — чиста свињска маст, помада за усне, на најзад и једно дискретно шминкање, али не „прим“, не „фард“, не маска, госпође и госпоњице. Жао нам је што морамо признати да прелазимо преко изговора младога женског света, који се оснивају на свакојаким слабостима. Али где је мајка да посаветује кћер пре ко што се пред светом појави онако несрећно „измоллована“? Где је отац и његов ауторитет — да на неки начин одлучи што се сувјашнога прилепilo; где је брат, да не изведе у друштво сестру усала шампирски црвених; где је муж који ће пробудити свест у жени која га воли и која живи само за њега, само за њега?!...

Било би од несумњивог интереса чути мишљење или правдање људи и жена наших дана: зашто се трпи та бесрамна груба шминка у нашем друштву? Зато молимо свакога који осећа да је доприноси својим одговором откљанању те бодне пенидне, да јави нашем часопису своје мишљење о тој појави. Можемо објавити палу колонију кохено, али је ружна чињеница ту и бодне очи. Зато схватите озбиљно молбу уредништва „Жене и Света“ и одговорите: матери, оцима, браћо, мужевима. Госпође и госпоњице које тако лакомолено упропашћујете своју свежину и лепоту, вас и не штимао.

М—Иг.

### Опис

Слика на странама 2. и 3., и то само за оне слике уз које смо примили податке. Иначе се из потписа види шта која слика значи.

Јелена Гук, скромна и тиха радница о чијем деловању знају причини само они који су осетили њену благотворну руку. Ваљда је организатор.

Побуна против тешке шминке у магазину *Жена и свети*, јануар 1925.

То што позитивна јунакиња не *јодлијеже* *искушењима* (ова глаголска синтаagma врло је фреквентна у посматраној прози), то што остаје *карактерна* (такође веома фреквентно), не значи да искушења

нема, и она су најчешће везана баш за модне ситнице, у којима се оличава материјална ускраћеност:

То је дан кад пада највише бакшиша, дан кад се сви почасте, кад и онај најсиромашнији осети да је имао новца у џепу. Парфеме се мешају са мирисом свеже зимске вечери, угља и бензина. Застајује се пред изложима, једни меркају шта да купе, а други већ излазе, вуку кутије, пакете и кесе са именом трговине. Брат и сестра гледају излоге, али не мисле ништа да купе. Златне очице се мало растужише. Живе боје горе и смеше се у излогу као цвеће на ливади. Подсећају на пролеће. Ах, како би њој лепо стајало оно шалче и она капица. Младост чезне, жели и вечерњу хаљину, и fine чарапе, и високе чизмице... (Мир-Јам 2022: 70).

Све у свему, јасно је да се јунакиња облачи (или мијења начин облачења) у складу с тим који тип сексуалности еманира: притајени, скоро затомљени, *брачни материјал*, или пак отворено еротизовани, неспутани.

Тип 1:

Отворио је врата, упао нагло у један салон пун боја, мириса цвећа и угледао у другој соби, окренуто леђима, једну девојчицу у краткој сомотској хаљини, ружичастој као цвет олеандера, разбарушене ковџаве косе, малих ногу у црвеним штофаним ципелицама с белим крзном. Девојче у ружичастом вукло је брата за руку (Мир-Јам 2011: 31).

Тип 2:

Није затварала усне кад говори и речи су јој прелазиле преко накарминисаних усана размажене, меке, развучене. Више је подсећала на даму из варијетеа него на фамилијарну жену. [...] – Чујеш ти, направићу ти сцену! Чувај се ти мене! – говорила је у шали док је уздизала високи витки стас, сва утегнута у хаљину од ламеа. [...] На обнаженим леђима осећала је топлу мушку руку. Задрхтала је и управила на њега зеленкасте замагљене очи. [...] Брзо се вратила у другој хаљини, домаћој, јако деколтованој. „Кад се пре пресвуче!“ помисли Нинослав (Мир-Јам 2011: 144).

И један и други тип подложни су коментарима наративне инстанце. Иако се у први мах може учинити да је тенденција тих коментара искључиво морализаторска, она је сложенија од тога, нуди и тонове дубоке саосјећајности над тешком судбином дјевојчица, дјевојака и жена двадесетих и тридесетих година прошлога вијека. Није, дакле, све ни једнозначно нити идеализовано у корист старих времена. Истичу се многобројни одломци на тему тешког положаја жена у временима независиве оскудице: новца, прилика, стамбеног простора – па и брачних кандидата. Мир-Јам као аутор дубоко осјећа емотивне преломе у својим јунакињама, тежину сиромаштва, еманципације и сексуалне слободе, које плаћају искључиво жене.<sup>9</sup> Брак је једина гаранција, једина брана од

<sup>9</sup> Треба видјети њене редове о побачајима, који су антологијски, у роману *Грех њене маме и Ојмица мушкарца*.

љутог сиромаштва и социјалне изолације усидјелице, као и од страшне стигме блуднице.<sup>10</sup> Зато се увијек гледа шта је оно што воли мушкарац:

Нела је обукла хаљину од вуненог штофа, боје зелених кајсија. Та боја јој лепо пристаје уз косу и очи. Вешто се нашминкала да не би било упадљиво. Чула је како је Градимир једном казао да не воли много нашминкане девојке. Била је задовољна сама са собом. Још да има бујније груди. Бедра су јој лепо извајана, али грудни кош је узан (Мир-Јам 2022: 46).

Често се помињу материјали од којих је одјећа начињена: штоф, памук, вуна, као и они луксузнији, свила и крзно, кожа, затим, за вечерње тоалете, хаљине и рукавице – сатен и ламе. Од модних додатака неизоставни су шешири: мушки (обавезни дио тоалете) и женски, љетњи и зимски, широког и уског обода, као и украси за шешир: пантљике, пера, цвјетови.



Модни прилози из магазина *Жена и свет*, септембар 1936. године

Ципеле, сандале, чизме, собне папуче, описују се до у детаљ: „Врхови малих златних ципелица провиривали су испод дуге хаљине као два шиљаста узана листића“ (Мир-Јам 2011: 95). Описује се на-

10 Поетика чаршијског трача у дјелу Мир-Јам још је једна тема из које би могла настати опсежна студија. Засад ћемо понудити једну илустрацију, одломак у коме се срећу трач и мода:

„– Борка мисли њега да ухвати као друге. Овај се не да лако ухватити. А она се јутрос баш удесила. Јеси ли видела њен тафтани комбинезон? Е, мој брате! Плата јој шест стотина динара а носи свилене чарапе и тафтани комбинезон!

– Знаш с ким се сад забавља?

– Знам, с оним судијом.

– Оставио је. Видела сам је с једним још старијим. Неки пензионер, удовац, али има кућу и кирије“ (Мир-Јам 2022: 15).

кит (гривне, сатови, огрлице, минђуше), украси за хаљине и мантиле. Много простора посвећено је шминки – што је израженија, индикативнија је у смислу развоја карактера јунакиње. Помињу се медаљони, сатови, лепезе, наравно рукавице, свилене чарапе као епитом луксуза, и, на граници модног предмета али детаљ који заокружује слику – парфем. Сиромашне чиновнице, младе сељанке, гимназијалке, професорке такође често разговарају о куповини рестлова, позајмљивању одјеће, о начинима да се стара, демодирана гардероба преправи и искористи бар још за једну сезону:

– Сад све сама шије у кући. Њих две заједно, кад је Кринка слободна, преправљају, дотерују. Мислио би неко да су луксузне. А ми одемо, па покупујемо све нешто јевтиније и рестлове, и њих две све то лепо искористе и удесе (Мир-Јам 1986: 172).



Из магазина *Жена и свей*, септембар 1936. године

Код Мир-Јам не изостају ни описи најприватнијих одаја, у којима се модне тенденције дискретно сигнализирају, где се говори о спаваћим одежама, кућним хаљинама, чипканом вешу. То су важни детаљи јер је ријеч о љубавним, еротским наративима.<sup>11</sup> Ријеч

<sup>11</sup> Они су, парадоксално, како је истакла Ј. Милинковић, истовремено и маргинализовани, будући да „припадају сфери приватности која је препозната као женска сфера“,

је о моди будоара, дотад готово у потпуности занемариваној у нашој књижевности:

Почела је да се улепшава: крем, фини пудер, крејони, француски парфем, танка домаћа хаљина од свиле пастелно ружичаста, тесно припијена око стаса.

Гледала је заводљиво саму себе и шеткала по соби. Прскала је парфем по соби, по својој коси, по постељи, наместила је цвеће у вазу. Знала је госпођа Радмила много вештина којима је освајала. Чекала га је вода у кади за купање, чиста свилена пиџама на кревету, расхлађено пиво. Једна велика торта коју је јутрос умесила код газдарице. А уза све то што задовољава стомак, она је ту лепа, витка, напарфимисана (Мир-Јам 2022: 134).

У овој прози наилази се чак и на трагове промјене модног изражаја када је ријеч о кодексима одијевања на плажи – мијењају се купаћи костими и додаци везани за групни излазак на сунце и купање. Носиоци промјена редовно су они врло млади:

Ох, те жене, свуда их је сретала, све гледају туђе мужеве, све се намећу. А како су само дрске девојчице. Утегнуте у костиме који им истичу сваки мишић, више наге него обучене, опаљене сунцем, ватрених очију, оне као да су мамиле све мушкарце. Било је дивних девојака извајаних као скулптуре, а она, Ђурђица, иако је била бела, свежа, лепо развијена, осећала је да нема такву линију и да не засењује мушки свет (Мир-Јам 1986: 54).

За ову прилику, начин на који се третира мода у приповиједном опусу Мир-Јам завршићемо врло кратким освртом на једну необичну појаву. Ријеч је о описима оријенталног начина одијевања у проучаваном опусу. У неколико дјела (романи *Рањени орао*, *Непобедиво срце*, збирка прича *Девојка са зеленим очима*) говори се о обичају покривања муслиманских жена (Санцак, Македонија) и тенденцији да се та традиционална одежа скида (као прогресивно у том смислу помиње се Сарајево). Описују се зарови, фереце, мараме, шалваре, рукавице. Међутим, најзанимљивију дескрипцију налазимо у причи „Ханума Шерифа“ из збирке *Девојка са зеленим очима*, јер је ту такође ријеч о посебној врсти пресвлачења, готово о игри маски. Млада муслиманска жена, заробљена у строгим, непопустљивим границама харема, у осветољубивом налету ријеша да се искраде из куће као *чочекиња*, егзотична играчица. Ево тога описа:

Чочекиње улетеше и настаде бесна игра. Остале се повукоше, а једна остаде на средини сама. Била је висока и витка и из плавих атласних

---

док је, с друге стране, управо та чињеница наметнутог ексклузивитета резултирала стабилним и колико-толико слободним пољем саморефлексије: „Писање о љубавним односима подразумевало је и промишљање женског идентитета“ (Милинковић 2022: 455).

шалвара, извезених златом, извиривала је мала ножица у белој чарапи са кадифастим папучицама. Она збади папуче, заигра, завитла по соби, увијајући трбухом а њене груди у танкој кошуљи дрхтале су, једва придржаване златним јелеком. Преко очију је имала густе вео, да су се само виделе усне, полуотворене и бели зуби... Та прикривеност очију, давала је још већу драж тајанствености и кад се она завитла, занише и стаде пред бегом Асаном, он је дочепа у загрљај, отрже јој вео с лица и узвикну изненађен: „Алаха ми, ово је најлепша жена!“ (Мир-Јам 2008: 78).

\* \* \*

Са двадесетим вијеком, све интензивнијим тежњама ка демократизацији и с растућом глобализацијом, заправо и настају глобалистички модни феномени које познајемо данас. Стога мода тада постаје, у правом смислу ријечи, културолошки конструкт, друштвени наступ, артикулација животног стила (Kennedy, Stoehrer, Banis 2013: 12). Осим тога, када је о нашој култури ријеч, стекли су се и услови да се мода као пуноправни грађанин усели у приповиједни свијет, и да се својим засебним семантичким кодовима уграђује у културни мозаик. Зато се испоставља да Барт погађа суштину када биљежи да описом одјеће сама одјећа заправо задобија нови ореол: она од употребног комада тканине постаје модни симбол, шире гледано и симбол друштва у коме се појављује (Барт 1967). Милица Јаковљевић Мир-Јам, са свим манама и врлинама о којима можемо разговарати у вези са њеним дјелом, непогрешиво је опипала пулс међуратног српског друштва,<sup>12</sup> приказујући у својим прозама како се оно *и*ре-облачи.

### Извори

- Мир-Јам, Милица Јаковљевић. *То је било једне ноћи на Јаграну*. Загреб: Алфа, 1986.
- Мир-Јам, Милица Јаковљевић. *Девојка са зеленим очима*. Београд: Народна књига, 2008.
- Мир-Јам, Милица Јаковљевић. *Нейобегиво срце*. Пирот: Pi-pres, 2011.
- Мир-Јам, Милица Јаковљевић. *Мала суџуја*. Београд: Мали принц, 2012.
- Мир-Јам, Милица Јаковљевић. *Рањени орао*. Београд – Подгорица: Miba Books – Народна књига, 2017.

12 Славица Гароња Радованац, сумирајући укратко недостатке посматраног дјела које је дотад критиковано надугачко и нашироко, напомиње врло прецизно и да је ова ауторка „луцидно и реалистички снимала људску природу кроз различите типове и ситуације, дајући многе универзалне појаве које су мало или нимало до тада код нас биле запажане“ (2010: 191).

- Мир-Јам, Милица Јаковљевић. *Грех њене маме*. Београд: Невен, 2019.
- Мир-Јам, Милица Јаковљевић. *Оймица мушкарца*. Београд: Portalibris, 2022.
- Мир-Јам, Милица Јаковљевић. *У словеначким јорама*. Београд: Tea books, 2023.
- Тосић, Бранимир. *Врзино коло*. Београд: БИГЗ, 1973.

## Литература

- Веселиновић, Соња. „Брачно тржиште и самоостваривање: Џејн Остин и Милица Јаковљевић Мир-Јам“. У: *Марјинални и марјинализовани жанрови у књижевности*, зборник радова. Ур. Бојан Јовић, Тијана Тропин. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022, 519–542.
- Гароња Радованац, Славица. „Међуратни романи Милице Јаковљевић или подземна слава Мир-Јам“. *Жена у српској књижевности*. Нови Сад: Дневник, 2010.
- Дигитални архив дневног листа *Полиџика*: [https://digitalna.nb.rs/view/URN:NBN:RS:SD\\_40A38CB0F99D1AB65BCA45A437AF7AA4-1925-01-B001](https://digitalna.nb.rs/view/URN:NBN:RS:SD_40A38CB0F99D1AB65BCA45A437AF7AA4-1925-01-B001)
- Дигитални архив магازина *Жена и свети*: [https://digitalna.nb.rs/view/URN:NBN:RS:SD\\_40A38CB0F99D1AB65BCA45A437AF7AA4-1925-01-B001](https://digitalna.nb.rs/view/URN:NBN:RS:SD_40A38CB0F99D1AB65BCA45A437AF7AA4-1925-01-B001)
- Ивановић Баришић, Милина. *Одевање у околини Београда: група половина 19. и прва половина 20. века*. Београд: Етнографски институт САНУ, 2017.
- Милинковић, Јелена. „Женски жанр: популарни љубавни роман“. У: *Марјинални и марјинализовани жанрови у књижевности*, зборник радова. Ур. Бојан Јовић, Тијана Тропин. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022, 451–485.
- Поповић, Бојана. *Мода у Београду 1918–1941*. Београд: Музеј примењене уметности, 2000.
- Поповић, Марко; Тимотијевић, Мирослав; Ристовић, Милан. *Историја приватној живоји у Срба: од средњеј века до савременој доба*. Београд: Clio, 2023.
- Barthes, Roland. *The Fashion System*. University of California Press, 1990.
- Barthes, Roland. *The Language of Fashion*. Bloomsbury Academic, 2013.
- Davis, Fred. *Fashion, Culture, and Identity*. University of Chicago Press, 1992.
- Kennedy, Alicia; Stoehrer, Emily Banis; Calderin, Jay. *Fashion Design, Referenced. A Visual Guide to the History, Language, and Practice of Fashion*. Rockport Publishers, 2013.

Nedeljka V. Bjelanović

Other Customs, Other Attire: *The Transfiguration of the Individual  
and Society in the Prose of Milica Jakovljević Mir-Jam*

*Summary*

This brief study primarily examines women's fashion (clothing, hairstyles, footwear, makeup, jewelry) in the interwar period in Serbia, i.e., the Kingdom of Yugoslavia, and its symbolic representations as depicted in the prose of Milica Jakovljević Mir-Jam. Since Mir-Jam's prose invariably revolves around love – or, more precisely, erotic – narratives, fashion is also considered through the prism of erotological interpretations. Fashion appears as a semiotic subsystem embedded within the complex language of amorous communication and, more broadly, as an autonomous symbolic structure within the branching social ecosystem.

*Keywords:* clothing, footwear, jewelry, hairstyle, fashion semiotics, cultural transformation, tradition

Примљено: 15. 10. 2025.

Прихваћено: 27. 11. 2025.



СИМБОЛИЧКА ФУНКЦИЈА ОДЕЋЕ  
У РОМАНЕСКНОЈ ПРОЗИ  
ГОРАНА ПЕТРОВИЋАИнститут за књижевност  
и уметност, Београд

**Апстракт:** У раду се разматрају семантичке и наратолошке варијације мотива одеће у романима савременог српског писца Горана Петровића (1961–2024) *Ојсада цркве Светиої Сјаса* (1997), *Сийничарница „Код срећне руке“* (2000), *Исјод шаванице која се љусја* (2010), *Пајир са воденим знаком* (2022) и *Палајна на девей йоїлега* (2024). Узимајући у обзир да у тематско-мотивски разноврсном опусу овог аутора одећа, као мотив, наративни елемент или носећи сегмент развијеног, осамостаљеног описа, носи одређен потенцијал и на мотивацијском и на карактеролошком и на симболичком плану, у нашем тумачењу из угла књижевне костимографије, студија моде, наратолошких и поетолошких истраживања, указујемо на значај одеће како на плану Петровићеве поетске фантастике, тако и на плану његове иманентно поетичке симболије. Обраћамо пажњу и на то на који начин наречени мотив утиче на заплет већих или мањих нарација, односно посредује у формулисању пищевог имплицитног аксиолошког става.

**Кључне речи:** мотив, симбол, поетска фантастика, хипостаза тропа, културни означитељ, културна меморија, аксиологија

Горан Петровић, сагласно истанчаном осећају за књижевни језик и развијеној моћи опажања, у савременој српској литератури препознат је по својој усредсређености на детаљ у појединачним и групним описима. Детаљ у његовим прозама, било да је реч о причама, дужим приповеткама или романима, генерише веће наративне целине. У неретко минуциозној дескрипцији неизоставан је и поступак екфразе. Следствено поетици фрагментаризације, макроплан, то јест веће структуре су, формално и семантички, условљене микроструктурама.

У Петровићевом тематско-мотивски разноврсном опусу одећа, као мотив или наративни елемент, премда се најчешће јавља спорадично и на рубним подручјима појединачних нарација, носи одређен потенцијал и на мотивацијском и на карактеролошком и на симболичком плану. Одевни предмети у појединим његовим радовима, међутим, иако не припадају књижевној костимографији у ужем смислу,<sup>1</sup> могу пресудно утицати на заплет и управљати трополошко-семантичким правцима саме приче. Стога се читање одеће у Петровићевим романима одвија „у ширем контексту кон-

1 О књижевној костимографији више у Вукићевић 2022: 519–536 и Вукићевић 2024: 169–183.

цептуализације књижевног јунака, као посебан тип реторике (говор о лику и говор о заједници)<sup>1</sup> (Вукићевић 2022: 523), уједно и у покушају да се установе засебни, семантички наглашени одевни предмети као пуноснажни покретачи мотивације унутар већих и мањих наративних целина. Одевни предмети, обућа, орнаменти, вез, или пак боја и врста тканине, одсликани у сажетим и прегнантним исказима, а каткад и у развијенијим описима, саставни су део приповедне имагинације и самосвести текста, без обзира на сам хронотоп приче, у дугом распону од средњег века до наше савремености. Одећа у овим прозама нема дакако само модно обележје, већ означава и друштвени статус и културни хабитус јунака, али је – што је за методологију и циљ нашег тумачења пресудно – својство Петровићеве поетске фантастике<sup>2</sup> и уметничке симболије. У сагласју са таквом поетичком поставком, његова проза се, у кључу студија моде, може читати и као другостепена, језичко-уметничка примена „реторичке моћи моде“, засноване „на материјалној, означитељској способности одевних предмета ка успостављању значења и преношења истог у виду (скривене/ нескривене) ’текстуалне’ поруке“ (Јестратијевић 2016: 840). Важно је напоменути да осамостаљени опис одеће од описа јунака, сходно образцима и поступцима одабране ауторске поетике, засигурно не нарушава „имерзивни потенцијал текста“ (Вукићевић 2022: 523) и не носи опасност од престанка уживљавања у свет јунака. Полазиште рецепцијског уживљавања се у Петровићевој естетској концепцији пребацује у фантастични свет фикције, могући свет у различитим његовим приповедним манифестацијама, чиме се преиначава функција декоративности, наративно активира проширени опис, а његови појединачни елементи преузимају улогу актанта.

### Између земаљског и небеског царства

Управо имајући на уму Петровићеву поетску фантастику као, у књижевној критици већ потврђену доминанту његове ауторске поетике, смер наших асоцијација пред приказом костима једног од негативних јунака романа *Ојсага цркве Светиої Сјаса* (1997) води ка жанровским одликама бајке, на једној страни, и метафизичкој позадини приче, на другој. Демонска аура „многострашног кнеза Шишмана“, постављеног „сред чела колоне“ куманско-бугарске војне стихије у побуњеничком походу на тадашњу краљевину Србију, бива

2 У поетској фантастици естетске ефекте налазимо „у основним слојевима наративне структуре, а не ван ње“ и то подједнако „у разуђеној причи и њеном природном развоју у тексту и у имагинативним слојевима садржине који су условљени једни другима, док се посебни поетски ефекти формирају у језику и стилу наративне структуре и у њеном општем значењу“ (Недић 2002: 323).

разоткривена хипостазираним описом<sup>3</sup> његове физичке појаве, односно ратничке ношње:

На глави му беше капа од живог риса. Пегава звер је мукло режала, от- како се поход нашао у Браничеву, подавила је на десетине приглуних ка- мењарки и простодушних лештарки. На прсима Шишмановим оковра- тник је чинио пар тустих куна златица, чувара кнежевог врата. На појасу од модре кадифе запон беше склупчана гуја, само је Шишман знао да раздвоји њене зубе од репа. На испруженој левој руци, оној што је за- тезала узде, канцама о кожној рукавици намашћеној овнујским лојем, наглавце мироваше дремљиви цикавац. Некад као птица, некад као ут- вара, створ изгледа несталног и зато тешко описивога, али таквог да ти се крајичак ока крмеља, а крв смртно збуњује у жилама. Десна рука ви- динског кнеза, она у верижној рукавици, почиваше на јантарној јабуци седла. Седло оковано сребром, са узенгијама у облику медвеђих чељусту, беше на црном коњу (Петровић 1997: 34–35).

Застрашујући призор војсковође, који у залажењу у фантастичке појединости има циљ да изазове макар благу језу реципијента, по- пут синегдохе злослуту размер ратничке силе покренуте с намером да детронизује сакралну симболику коју репрезентује и баштини седиште Српске архиепископије, као духовни простор и идентитет- ско чвориште.

Одећа у овом роману намеће се као неизоставно дистинктивно обележје владарских личности Драгутина и Милутина, браће потпуно опозитних карактера, телесних и духовних приоритета. Одежда два брата, припадника владарске династије, има стога *идио- майско значење* (в. Вукићевић 2022: 526) јер упућује на њихов спе- цифичан, свима препознатљив стил одевања, а томе еквивалентно и на темперамент и карактер, на једној, а животни хабитус, на другој страни. Првог краља красила је скромност, интроспекција, созер- цање и саображавање властитих навика хришћанским заповес- тима; другог, пак, бахатост, путеност, жудња за славом, па и гордост, без обзира на то што се истиче као први витез хришћанске културе:

Док се први облачио у сирову кострет и на кратки починак легао у узан гроб испуњен оштрим каменом, цичаним леденицама или сувим трном, а од владарских инсигнија носио само акакију, Милутин је волео отмене тканине, нежно везене горским златом и морским бисером, обрубљене непрестаним, љупким шушкањем. Сам је сањао недолично далеко, пре- кривен младом свилом, на јастуцима од рашчивијаних пераца вилин- ског прхтарића, а каткад се у јаву враћао и потпуно одсутан. Уз жезло и златну јабуку, имао је по венац, са одговарајућим драгим каменовима, за свако доба године (Петровић 1997: 158–159).

3 О хипостази, опредељевању или буквализацији тропа и исказа више у Алексић 2013: 284–286.

Спољашњи изглед овог антиномичног пара књижевних јунака – премда неизоставан део културног идентитета и социјалног статуса – служи превасходно да симболички потцрта и духовно-религијску дијалектику царства земаљског и царства небеског, нераскидиво везану за текстуално посредовање средњовековног промишљања, па и конфигурисања доминантног културног обрасца, које полази „одозго“, од самих представника династије Немањића.

Одевни предмет који је један од централних амблема романа *Ојсага* и генератор једног наративног тока, јесте *ѝлашиѝ са десетѝ хиљада ѝера*. За овај огртач или кабаницу, вековима намењену искључиво владарима, као симбол њиховог достојанства, опсесивно је заинтересован млетачки дужд Енрико Дандоло. Његова историографски потврђена мотивација да се придружи крсташима, али да крсташки поход почетком 13. века преусмери са Јерусалима на Константинопољ и ослабљено Ромејско царство, ради политичке премоћи западних сила над источним и ширења папског утицаја, у Петровићевом роману своју стилско-реторичку конкретизацију и симболичко оваплоћење добија у овом фантастички моделованом предмету. Своје намере физички занемоћали, али непресушно амбициозни и властољубиви Енрико Дандоло сам исповеда, слутећи свој блиски земни свршетак:

Своме сину Ринијеру, осим претходног казујем и то да сам цео крсташки поход скренуо од Јерусалима ка Константинопољу, највише зато да бих се домогао једног чудоделног огртача. Овај плашт, како нас је известио млетачки баило Јакопо Гомберто, стоји у ризници василеуса неколико стотина година, још од када је византијским царевима поклоњен од неког скитског врача, вештач или како се сам називао – шамана. Поред тога што је неугледан, варварски просте израде од птичијих пера, и то десет хиљада различитих пера, огртач има одређена својства. Поуздаје се да он омогућује летење, да од смрти брани, да пружа укупно знање, већ освојено и оно које тек предстоји. Свако перо овога плашта од друге је птице, и сваким од њих пише се одређена реч, пуног значења. Моћ којом се власник може заогрнути, дакле, бесконачна је... (Исто: 205).

Плашт сачињен од пера птичјег и анђеоског порекла, постаје средишње мотивацијско језгро свих сижејних линија романа и у тумачењу се кристализује као фантастичко оруђе за освајање тоталне моћи. На овом примеру Петровићев наратор поручује да су у поменутој војни за, данашњим војно-политичким речником речено, геостратешку и геополитичку супериорност, улози знатно већи, а ратне последице далекосежније. Иако ће се докопати свог најважнијег ратног плена, млетачки главешина своје амбиције ипак не остварује у потпуности јер на василевској инсигнији недостаје девет пера. Након спроводене крваве истраге, старац сазнаје:

[С]едам пера је отео Ускок, ветар бугарског цара Калојана. Ветар што је имао нарав крупне свраке и који се, користећи ратни метеж, примакао граници Византије, не би ли из скруњеног града и за себе задобио какав плен. Једно је перо поткупио некакав Жофре, певач међу крсташима, заправо менестрел, познат по дозлабогалошем гласу, бедно обдарен. Девето, односно десетохиљадито перо, нестало је незнано куда (Исто: 210–211).

Поступком буквализације / опредмећивања тропа осамостаљено, девето изгубљено перо у причи добија знамење посебне реликвије. То је анђеоско перо које Свети Сава у Никеји, по добијању црквене самосталности, као дар прима од цара Теодора I Ласкариса, „што га је дотада у бради скрбно чувао, као у каквом реликвијару“ (Исто: 25). Чудотворно перо које се неслучајно нашло заштићено у бради игумана Григорија, у главном наративном току романа представља кључни симбол духовне сабраности и саборности српског народа и стабилности државе, захваљујући којем манастир Жича дуго успева да одоли нападима куманско-бугарске војске, под крај 13. века. Неумољивим историјским силама перо ангела се пред последњим фаталним нападом Кумана „извило изнад окупљеног братства и народа, полетело нагоре, те застало у тачки где се црква врхунила. Пре но што се и овај видик свео, начас се веровало да онолицко перце, не веће од пола педа, може да држи тисуште литри тежине полулоптастог свода храма Св. Вазнесења“ (Исто: 352). Коначно, десетохиљадито перо свемоћног плашта, након свих историјских недаћа, и њима упркос, своју колико фантистички толико и духовно мотивисану моћ сведочи изнова лебдећи под куполом цркве Светог Спаса и крајем 20. века. Тако се овај наративно и дескриптивно издвојени мотив открива у симболичкој улози обнављајућег духовно-историјског континуитета српског народа.

### Еротски криптограм

Поред фантастичког и метафизичког које премрежава роман *Ойсада*, Горан Петровић у роману *Сийничарница „Код срећне руке“* (2000) умешно повезује одевно и еротско, док његови читањем занесени и заљубљени јунаци Анастас Браница и Натали Увил бораве у здању које је Браница специјално за њихове сусрете осмислио и написао, а те записе касније, сломљеног срца, приредио као епитоларни роман *Моја задужбина*. Како би нас убедио да измаштана места нису чисти симулакрум, приповедач страственост и топлину интимног сусрета љубавника у могућем свету књижевности, нажалост не и (фикционалне) реалности, упризорује свом приповедачком поступку својственом конкретизацијом тропа, уз естетски врло деликатно увођење чулно-опажајног регистра, и с фокусом на промене на одећи јунака, односно јунакиње:

[О]дложивши писмо у изнајмљеној кући на Сењаку – Натали Увил је приметила трагове љубичастог мастила на сваком појединачном дугмету, пресвученом истим жоржетом од којег је била и њена несумњиво недавно раскопчавана хаљина. Побојавши се да мадам Дидије све не прозре, девојка пожури да се пресвуче, откривши одразе Анастасових мастиљавих јагодица на чарапама, од колена навише, откривши их на свом рубљу, а када и све то скиде, до наготе, исте отиске нађе на кожи, на белини груди, трбуха и бокова... Углавном, одложивши писмо у кући на Звездари – Анастас Браница примети трагове пастелних креда околу дугмади своје кошуље. Наслутивши шта би то могло значити, он је готово стрже са себе, сасвим се разодеу, налазећи овлашне или пуне отиске пастелних јагодица, свугде оне боје примерене одређеном делу тела, појавише црвених нијанси, од стидљиворужичасте до пурпурно-кључале... (Петровић 2024а: 209–210).

У наведеном, суптилно инсценираном опису појединачни одежни делови, маркирани „материјалним“, опипљивим траговима тек проживљене блискости, нашли су се „у функцији еротског криптограма смештеног у [наративно-дескриптивну – прим. Ј. А.] елипсу“, као „вид симболички посредованог дозвољеног говора о еротском чину који се одиграо и који је преко одеће индексан“ (Вукићевић 2022: 531).

### Спој неспојивог и стваралачка аутентичност

У панорамском прегледу публице биоскопа „Сутјеска“ од вишеструког значаја за разумевање једног од карактера приповетке, а потом и друштвено-историјског романа *Исиод шаванице која се љусиа* (2010), јесте њен модни стил. Непредвидљива „мушкарача“ Тршутка, смештена у петнаестом реду гледалишта током пројекције антрополошког филма који се нагло прекида вешћу о упокојењу тадашњег доживотног председника, испољавала је креативност у облачењу и умеће „да спаја неспојиво“. Према дојавама наратора, она би поткрадала своју баку, од које „узела би солидно очуван девојачки шеширић (’нуларица’ филц, бордо гро-грен трака, ваљана предратна београдска производња, салон ’Париска филијала’)“, потом „њене рукавице за дан (дуге, окер, сомотске рукавице, чији се крај, украшен штеповима, звонасто ширио), па би још додала и једну преосталу бакину огрлицу (рад златаре ’М. Д. Стефановић’, сребро, позлата и крваво-црвени хематит)“ (Петровић 2010: 82). Преостали делови њене одевне комбинације потичу махом из познате београдске конфекције домаћег тексаса „Беко“. <sup>4</sup> Експлицитном референцом на бренд со-

<sup>4</sup> Према наводима из *Српске енциклопедије*, ова фабрика одеће основана је 1945. „Производња војне одеће покренута је одмах након ослобођења Београда, у предратној згради војне касарне. Почетком 50-их година производни програм фабрике се шири, а средином деценије први модни одевни предмети нашли су се на тржишту тадашње

цијалистичке Југославије имплицитно се друштвено-историјски локализују одевне навике ондашње средње класе. Упркос аутентичности и креативности, Тршуткина одећа, како Петровић у овој карактерологији провлачи, кристализује се у модни „означитељ културног идентитета, с обзиром на то да се појединци друштвено заступају путем конструкције културних текстова за себе као и за друге“ (Jestratiјеvić 2016: 840). На тај начин је у домену фикције пружен својеврсни прилог приватној историји савременог доба.<sup>5</sup> Еклектичком споју наслеђеног и модерног, грађанског и социјалистичког културног модела у Тршуткиној модној креацији, писац без устручавања додаје коментар: „Ипак, иако овде, у овом опису, има неспојивих одевних предмета, на Тршутки је све то стајало таман како треба“ (Петровић 2010: 82). Тршутка се, како привидно непоуздани наратор препричава гласине, негде пред рат за југословенско наслеђе, почетком деведесетих година, отиснула у иностранство, где је променила име, тачније прилагодила га новом окружењу, обогативши се и у модном свету се прославивши захваљујући својим екстравагантним креацијама. „Спајајући неспојиво“, надовезује се наратор на своју претходну квалификацију, „Trshutka је веома брзо постала незаобилазно име међународних модних ревија“ (Исто: 162). У дубљем слоју тумачења, очигледно не могавши да културне и друштвене дихотомije домицилне средине превлада докраја, чак ни на симболич-

---

СФРЈ. Наредне три деценије биле су године великог просперитета за ову фабрику, која је сопственим средствима изградила нове производне погоне у Аранђеловцу, Лазаревцу, Ковину, Свилајнцу, отворила 163 продајна објекта широм тадашње Југославије, од чега су 24 били робне куће.“ Фабрика је била пионир у унапређењу видова пословања јер је прва „увела нове информационе технологије, инсталиравши први компјутеризовани систем за уклапање кројних слика и отворивши прву компјутеризовану кројницу на Балкану, средином 70-их година; такође, и прва југословенска фабрика која је са својих 3.200 запослених ушла у производно-продајну сарадњу с једном европском модном кућом (‘Lee Cooper’)“. Када је реч о производима рада, „највећи производни капацитети фабрике били су ангажовани у конструкцији дорадног посла. Производили су се мушки, женски и дечји одевни предмети за најпознатије модне куће Енглеске, Немачке, Шведске и САД, тако да је годинама вредност извоза ове фабрике износила 25-26 милиона немачких марака. Роба се купцима транспортовала фабричким возилима.“ Судбина фабрике током трајања санкција Савета безбедности Уједињених нација – од 30. маја 1992. до почетка новембра 1996, односно до 18. 1. 2001. и процеса транзиције, међутим, није била најзавиднија упркос доброј организацији рада: „Деведесетих година, упркос затварању иностраних тржишта за производе наше земље, фабрика је наставила с радом. Спремајући се за нова, далеко либералнија правила тржишног пословања, радници Б[ека] су крајем деценије из сопствених средстава финансирали набавку најмодернијих преса за пеглање, у потпуности обновили кројницу, верујући да либерализација трговине с Европом новембра 2000. доноси дугоочекивани поновни процват фабрике. Међутим, фебруара 2003. фабрика је због дугова насталих у периоду санкција отишла у стечај“ (Васиљевић 2010: 671).

5 О историјату „Бека“ након стечаја детаљније у: Vasović 2017 (<https://bizlife.rs/prica-o-iznenadnoj-smrti-jedne-firme-jedan-potpuno-promasen-stecaj/>, приступљено 22. 8. 2025).

ком плану – смелим одевним спојевима – Петровићева јунакиња се тек отиснувши се у свет ослободила спутавајућег бремена великих историјских наратива и изборила за пуну и адекватно вредновану стваралачку индивидуалност.

### Жудња за моћи и слободом

Одећа у Петровићевом постхумно објављеном роману *Палаиша на девети њоледа* (2024) јавља се у две наративне епизоде.

Најпре, симболички упућује на унутрашња трвења и кризе у позном Ромејском царству, изазване борбама за освајање централне моћи. Узрок опадања и дезинтеграције најсилније средњовековне империје у њеном позном периоду, поткрај једномиленијумске политичке и духовне превласти, поред постепених промена на геополитичкој мапи света, превасходно услед све сигурнијег надирања Османлија – како се у причи, сагласно добро познатој историографији, упућује – треба потражити и у унутрашњим кризама. На плану књижевног текста, упечатљиви одевни маркер тих унутардржавних превирања представља *боја цицела*.

Бахати и моћи жедан неименован севастократор, по чијој наруџбини главни протагониста романа пратомајстор Петар зида раскошну палату на размеђу Златног рога и мореуза Босфор, носи нарочите плаве ципеле. Власник палате са привилегованим погледом и на исток и на запад, на почетак Европе и крај Азије, односно на воде које су с обе стране биле „плавостонуле боје“, поседује и ципеле исте нијансе, на које само севастократори имају право имовине: „Не би ли се и том плавом обућом, ознаком нарочитог достојанства, истакли међу племством ниже врсте“ (Петровић 2024б: 93). Он, међутим, жуди да своје плаве севастократорске ципеле, које већ симболизују сет озбиљних привилегија, државног звања и друштвеног статуса, замени црвеним, јединственим царским ципелама цара Манојла II Палеолога:

Мало су му биле припадајуће плаве ципеле, желео је да обује црвене, оне које може да носи само василевс. Мало му је поглед кроз прозоре на исток и запад. Желео је да свет посматра са најузвишенијег места у васењени, са византијског трона пред којим поданици падају ничице и свакодневно извештавају о томе где се шта збило у царевини, шта се види кроз овај или онај прозор (Исто: 95).

Ципеле интенционално прерастају у синегдоху сложености рођачких и политичких односа, њихова боја показује градацију моћи, истовремено дајући и сигнал замишљеног успона до врха државне лествице. Амбициозни племић ипак бива разоткривен као претходник завереничке групе против василевса. Епилог суровог, али ефикасног и брзог обрачунавања са разоткривеним издајником,

опосредован је фокусом на ципеле, као амблем књижевне личности. Припадници василевске гарде нису заборавили да, након свега, „севастократорове плаве ципеле, спале са ногу због тога што се много батргао – уредно упаре. И као такве их спусте пред црвене ципеле василевса којем су мало отеделе ноге“ (Исто: 102). Тако, посредством боје једног одевног предмета бива симболички оваплоћена крвава борба за апсолутну политичку моћ, борба која не само што продубљује дестабилизацију царства, него и целе тадашње епохе, у оквиру чијег хронотопа Петровић смешта нарацију овога романа.

У разбокореној и разгранатој нарацији епитет најмаркантније личности припада лучкој сињори Мелији, будући да, према опису професионалних активности, симболизује најаву слободне и срећне будућности. У свом стану-складишту, на пристаништу Хања на Криту, Петровићева јунакиња скупља, и за своје услуге од клијената добија, или наслеђује, различите ситнице које постају део њеног покућства. У њеном царству-покућству су, између осталог, своје место нашле и разноврсне тканине и материјали:

На вишим полицама су се налазили умотани пропланци под снегом, јер су то била беспрекорно бела платна од оног које се најчешће користи за рубље... [...] Те су тубе племенитог ткања, будуће хаљине сетне сињоре Мелије, заправо биле сврстане по боји, по годишњем добу и добу дана. Кројиће и шити рухо када јој буде воља... И када буде – понекад је увлачила стомак – мало омршала... Није желела да јој са преуских, затеглих хаља отпадају бисерна пуцад, којима је, такође, на десетине пута била исплаћивана... (Исто: 186).

Премда, откупивши своју слободу, ова окретна Венецијанка у узалудном ишчекивању неимара Петра да јој изгради велелепну палату, како сазнајемо у епилогу романа, своје замишљене хаљине, које би представљале симбол њеног коначно освојеног интегритета и самосталности, није сашила. У једном од писама она неимару поручује:

Нашла сам и кројаче који ће ми шити хаљине, али сам им рекла да се још мало стрпе док не дођеш. Сматрам да и одећа треба да буде у складу са оним што ћеш да изградиш за мене, тек тада ћу се одлучити за кројеве са више украса или оне сведеније (Исто: 426).

### Изузетне тканине за необичне намене

Коначно, у роману *Пајир са воденим знаком* (2022), чијим изласком, заједно са романом *Иконостас свеї йознаїшої светиа*, отпочиње замишљени романескни венац *роман делџиа*, мотив одеће семантички се усложњава.

Мајка једног од главних јунака, личног писара напуљске краљице, приповедачки хотимично, била је, у Напуљу, кројачица на

гласу, у чију се вештину уздала богата клијентела, која је лично долазила у њен сиромашни крај на пробе. Како наратор обавештава, кроз рањаве руке пишчеве мајке „прошле су најлепше и најскупље тканине које постоје“ (Петровић 2022: 16), као што су, према Петровићевом онеобиченом и благо зачудном опису који делимично преносимо, „дудова свила – толико лагана да ако човек зажмури, није сигуран да ли одећу од те свиле уопште носи...“, потом „самит – тежа свила толико захтевна за ткање да је ко зна колико хиљада лаката дужине, нешто купљених, а још више отетих у доба Четвртог крсташког рата, пре свега у Константинопољу, распарано до у нит, не би ли ткачи у западним радионицама савладали начин њене сложене израде...“, „сомот – толико тежак да га одевају само они моћни или они који пред другима желе да се прикажу као такви“, „скерлет – вуненог предива, боје сличне боји крви живе особе, топао колико је топла крв која у жилама струји...“, „дамаст – попут густо изаткане крлетке за уткане мотиве цветова, плодова нара, контуре ждрала, хермелина, крилатог змаја...“, „брокатели – рељефан, под јагодицама прстију је свет цели...“, „пуни брокат – још и пунији ако је прожет срмом, а бивало је да у њега буду ушивени и бисери, горски кристали, полудраго или драго камење“ (Петровић 2022: 16–17). Кројачица Марија је, такође, израђивала и преправљала марамнице, оковратнике, рукавице, итд., те један „бискупски део литургијског руха са анђелима извезеним златним нитима, онај комад тканине који грли врат, а спреда се спушта у два краја“, и који је „на једном месту прогорела свећа током празничне мисе“ (Исто: 19). Каталожким навођењем тканина, поруџбина и статуса поручилаца приповедач посредно, уз присуство финог хумора, одсликава сам друштвени миље и духовну климу почетка 15. века у Напуљу, са нагласком на то да су у то време на гласу били управо мајстори свога заната, чији се рад поштовао и у најеминентнијим круговима. Мајка је сину, сличног креативног талента, мада одређеног за писану реч а не за кројење и шивење, као завештање оставила сребрни напрстак – интимну породичну реликвију и симболички такмац.

Куриозитет у Петровићевом имагинативном посредовању симболичког потенцијала одеће – не само у овом роману, него и у целокупној његовој романескној прози – чини њена инверзна поставка, али са врло јасно пројектованим семантичким исходом. Одећа није само показатељ статуса, чак ни пуко средство за покривање тела и преживљавање, већ материјал за израду нечега са умногоме слојевитијим значењем, па и културним утицајем у сва три објављена тома романа делте. Папир из обалског италијанског града Амалфија, надалеко познат по својој раритетној најфинијој изради, од 13. па све до почетка 15. века, у који је смештен главни наративни ток, израђује се од изношене одеће, на посебан начин, на који се прилежно и најскрупулозније утискује невидљиви водени жиг. Порекло одеће је

различно, а њено је добављање махом препуштено бризи трговаца и сиротиње.

У густо ткованој причи о елитној текстилној рукотворини за писање, ванредан утисак оставља напуљска краљица Ђована, сладострасна а моћна владарка, која на сваки начин жели да се докопа вредног папира на којем би унајмљени песници и хроничари исписали специјално љубавно писмо за њеног тешко освојивог будућег супруга Пандолфа Алопа. Будући да о подобности и достојности наручилаца одлучује занатски цех, не пристајући да папир продају било коме, без обзира на његово богатство или друштвени статус, похотној а одлучној јунакињи ништа друго не преостаје него да се, мимо обичаја и протокола, лично сусретне са члановима конгрегације и са њима се о трговини договори користећи своју дипломатско-уцењивачку стратегију. У централној сцени романа Ђована са својом свитом упада у Цркву Светог Духа, где конгрегација држи састанке. Одећа коју у том тренутку носи задобија огромно симболичко значење. Наиме, јунакиња улази театрално и бомбастично, али без било каквих краљевских инсигнија, само у ноћној кошуљи, желећи да се представи не као краљица, него као Ђована:

А као Ђована је на себи имала само ноћну кошуљу. Била је боса и имала је само ту белу, једноставну кошуљу, без икаквих везених украса... Али, будући да није јахала на женски начин, седећи скупљених ногу постранце, већ је враног коња посела мушки, раширивши бутине, обадајући га коленима, скути те њене ноћне кошуље доброно су се подигли навише... Била је умало нага, а тамо где је и била покривена – деловала је још изазовније... [...] Ознојена ноћна кошуља се слепила за њене груди. [...] Готово да је било свеједно има ли на себи или нема то мало провидне памучне тканине (Петровић 2022: 76–77).

У овом благо еротизованом и натурализованом приказу, где су поред визуелне подједнако заступљени и учинци хаптичке перцепције, указује се на упорну женску фигуру која – без обзира на изразите телесне атрибуте женскости – поприма особине правог витеза са алфа особинама. Ђована ће кошуљу пре ритуалног купања у бистерни млина, где се обрађују изношени одевни предмети, скинути и оставити да би се од ње израдио жуђени папир за њено љубавно писмо. Траговима путености на папиру од тканине која је била у најнепосреднијем контакту са телом љубавнице, ни најтврдокорнији и најскрупuloзнији мушкарац неће моћи да одоли.

### **Одећа као симболички посредник пишчеве аксиолошке мисли**

Сви материјали, тканине, делови и делићи одеће, изведене или најављене модне комбинације у Петровићевом раскошном, дупке

пуном фикционалном свету, „све те ситнице“ (“The small things like these”) – да метафорички злоупотребимо наслов једне приповетке Клер Киган – које насељавају пишчев поетички простор, имају, поред културолошке, и улогу да пренесу један добро конфигурисан аксиолошки став. Према стварима из нашег окружења, биле оне нове и преко потребне, или пак минорне, неважне и застареле, не можемо да се односимо потрошачко-конзументски нехајно и да их, прилагођавајући се епохалној стихији, олако пренебрегавамо и занемарујемо, већ да се на њих с дужном пажњом и осетљивошћу осврнемо, да их примамо као вредност по себи, и то можда баш стога што у готово свакој од њих лежи тајни код, скривена шифра која чува укупно људско сећање.

Ради културације тога сећања, и унапређења колективне културне меморије, Петровић, заточник идеје о мерама и прилежни заговорник свести о историјској вертикали, уложио је изузетан креативни напор да размери и изгради свој фикционални депо цивилизацијских тековина и грандиозни архив успомена.

### Извори

- Петровић, Горан. *Ойсада цркве Св. Сјаса*, Београд: Народна књига / Алфа, 1997.
- Петровић, Горан. *Исиод шаванице која се љусја*. Београд: Народна књига / Алфа, 2010.
- Петровић, Горан. *Пајир са воденим знаком*. Београд: Лагуна, 2022.
- Петровић, Горан. *Сийничарница „Код срећне руке“*. Београд: Лагуна, 2024.
- Петровић, Горан. *Палаша на девети йоїледа*. Београд: Лагуна, 2024.

### Литература

- Алексић, Јана. *Ойседнуїа ѝрича: Поеїшика романа Горана Петїровића*. Београд: Службени гласник, 2013.
- Васиљевић, Весна. „Беко“. *Срїска енциклопедїја*. Том 1. Књ. 1, А-Бео-банка. Ур. Чедомир Попов и Драган Станић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска академија наука и уметности – Завод за уџбенике, 2010, 671.
- Вукићевић, Драгана. „Одело чини човека у књижевности“. *Уметност и наука у ѝримени: искуѕиво и визија*. SmartArt, 2/2 (2022): 519–536.
- Вукићевић, Драгана. „Књижевна костимографија“. У: *Савремено ѝроучавање срїског језика и књижевности и друїих словенских језика и књижевности као маїтерњи, инословенских и сїрраних*, зборник реферата са XIX Конгреса Савеза славистичких друштава Србије

23–25. VIII 2023. Ур. Рајна Драгићевић. Београд: Савез славистичких друштва Србије, 2024, 169–183.

Недић, Марко. *Основа и њрича*. Београд: „Филип Вишњић“, 2002.

Vasović, Milenko. „Priča o 'iznenadnoj smrti' jedne firme: Jedan potpuno promašen stečaj“. BIZlife. <<https://bizlife.rs/prica-o-iznenadnoj-smrti-jedne-firme-jedan-potpuno-promasen-tecaj/>> 22. 8. 2025.

Jestratijević, Iva. „Moda i semiotika roda“. *Етноантрополошки проблеми*, 10/4 (2015), 839–856.

Jana M. Aleksić

*The Symbolic Function of Clothing in Goran Petrović's Novel Prose*

*Summary*

This paper tackles semantic and narratological variations of the motif of clothing in contemporary Serbian writer Goran Petrović's novels *Siege of the Church of St. Salvation* (1997), *At the Lucky Hand* (2000), *Beneath the Peeling Ceiling* (2010), *Watermarked Paper* (2022) and *The Palace of Nine Views* (2024). Considering that, in this author's thematically and motifically diverse oeuvre, clothing, as a motif, narrative element or supporting segment of a developed, independent description, carries a certain potential on both motivational, characterological and symbolic levels, the paper points out the importance of clothing both on the level of Petrović's poetic fantasy and of his immanent poetic symbology. From the perspective of literary costume design, fashion studies, narratological and poetic research. Clothing, footwear, ornaments, embroidery, or even the color and type of fabric, depicted in concise and rich statements, and sometimes in more developed descriptions, are an integral part of the narrative imagination and self-awareness of the text, regardless of the chronotope of the story itself in the long span from the Middle Ages to modern times. Therefore, this research pays analytical attention to how the aforementioned motif influences the plot of larger or smaller narratives, that is, how it mediates the formulation of the writer's implicit axiological stance that objects, such as clothing, should be viewed as a value, but also as a code preserving individual cultural identity and improving overall cultural memory. For the sake of the culturization of that memory and the improvement of collective cultural memory, Petrović, a prisoner of the idea of measures and a diligent advocate of awareness of the historical vertical, invests an extraordinary creative effort to scale and build his fictional depot of civilizational achievements and a grandiose archive of memories.

*Keywords:* motif, symbol, poetic fiction, the hypostasis of tropes, cultural signifier, cultural memory, axiology

Примљено: 15. 10. 2025.

Прихваћено: 29. 12. 2025.



Студије, огледи, прилози

---



ИНОСТРАНА ИСТРАЖИВАЊА ДЕЛА  
МИЛОРАДА ПАВИЋА КАО ОСНОВА  
ТЕОРИЈСКО-ИНТЕРПРЕТАТИВНИХ  
ОДРЕЂЕЊА НЕЛИНЕАРНЕ  
КЊИЖЕВНОСТИ

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

**Апстракт:** Следећи Павићево поверење у онеобиченост концепције литерарног дела, рад представља разматрања одабраних увида из текстова иностраних истраживача нелинеарне књижевности који су своја запажања конституисали и према примерима Павићевих остварења. Кроз дискусије које укључују и питања превода Павићевих дела, у истраживању се нуде елаборације теоријско-интерпретативних одређења нелинеарне прозе, које упућују како на аспекте иностране рецепције Павићевих текстова, тако и на продубљене контекстуализације Павићевих дела у оквирима новијих теоријских испитивања светске књижевности друге половине 20. и почетка 21. века. У раду се закључује да су многи инострани аутори извесне концепте нелинеарне књижевности заснивали и/или потврђивали управо имајући у виду и разноврсност Павићевог опуса, чиме се, у претпостављеним лексиконским обрисима теоријско-интерпретативних одређења нелинеарне прозе, и дела Милорада Павића издвајају као незаобилазна парадигма истраживања потенцијалних претеча или и примера српске и светске дигиталне књижевности.

**Кључне речи:** Милорад Павић, инострана истраживања, преводи, теоријско-интерпретативни приступи, нелинеарна књижевност

Како су промишљања у вези с иностраним рецепцијама и преводима дела српске књижевности различитих епоха и праваца увек подстичуће теме за компаративна проучавања, као и за покретање бројних смерова интеркултуралних истраживања, у оквиру таквих поставки посебно се истичу перспективе проматрања поводом могућих теоријских хипотеза и проистеклих интерпретација изучавалаца светске литературе које су успостављене и на примерима књижевних дела српске културе. У тим оквирима неретко може да се увиди колико и у ширим транслатолошким пројекцијама ка научним дискурсима који сагледавају диференцираност књижевно-уметничких сцена света, остварења Милорада Павића већ од средине 80-их година 20. века, и реверзибилним концептом текста (уп. Павић 2005: 17, 21), привлаче пажњу изучавалаца многих културолошких ареала,<sup>1</sup> чија гледишта пак постају и знатни стожери за успостављање одређених теоријско-интерпретативних основа нелинеарне књижевности (уп. Ђурић 2017: 121; Ђурић 2018а: 188).

1 За праћење специфичних токова рецепције Павићевих текстова у многобројним културним традицијама в. Теџановић 1991; Негришорац 2018.

Ако би се анализирила нека од стецишта назначених иностраних теоријских елаборација, уочило би се и колико она имплицитно граде обресе својеврсних лексиконских одређења нелинеарне књижевности, при којима се управо примери из опуса Милорада Павића маркирају као знаковита парадигма у испитивањима могућих антиципација и остварења онога што би требало да се дефинише постулатом дигиталне књижевности српске и светске културе (уп. Ђурић 2017: 121; Ђурић 2018а: 186–200). Стога сегменти истраживања који следе садрже и назнаку елемената потенцијалних лексиконских упоришта одређења нелинеарне књижевности, заснованих на разматрањима одабраних запажања која су проистекла из теоријских поставки иностраних проучавалаца Павићевих текстова (уп. Ђурић 2017: 121; Ђурић 2018а: 188). Гранајући се са становишта различитих културних традиција, овакви типови научно-интерпретативних приступа Павићевом стваралаштву показују и како се у аналитичко-синтетичким сагледавањима опус истраживаног аутора сврстава међу изразите домете светске нелинеарне прозе (уп. Irwin 1989: 26; уп. Ђурић 2017: 121; Ђурић 2018а: 188).

Кроз више радова иностраних познавалаца опуса Милорада Павића може да се увиди колико изучавање аспеката постмодерне књижевности и динамизације њихових промена отвара просторе за успостављање поетичких окосница истраживања и савремене литературе у разноврсности њених форми, проистекле и из варијација експанзивних потенцијала *нове ѡекстѡуалностѡи* (Јерков 1992), међу којима се појављује и могуће одређење оних дела која припадају области *ерѡдичке књижевностѡи* (уп., нпр., Татаренко 2010: 59–71; Татаренко 2013: 139–146; Бовсунѡвска 2015: 38–57). Једно од истакнутијих помињања Павићевог романа *Предео сликан чајем* (Павић 1988) у овако постављеном истраживачком контексту представља пример који се налази у оквиру сегмента посвећеног анализи конкретних дела *ерѡдичке књижевностѡи* у монографији *Сајберѡекстѡи: ѡерсѡекстѡиве ерѡдичке књижевностѡи* Еспена Арсета:

Неколико романа је током претходних година одређено као ергодичко: *Несрећници* Б. С. Џонсона (1969), *Предео сликан чајем* Милорада Павића (1990) и многи други. Разноликост и домишљатост средстава која се користе у овим текстовима показују да папир може да парира рачунару као технологији ергодичких текстова (Aarseth 1997: 10).<sup>2</sup>

Док у овом одломку Арсет наводи 1969. као годину првог издања Џонсонове књиге (Johnson 1969), аутор пак подразумева годину објављивања превода Павићевог романа *Предео сликан чајем*

2 Уп. и у оригиналу: “Several novels have been identified as ergodic over the years: B. S. Johnson’s *The Unfortunates* (1969), Milorad Pavić’s *Landscape Painted With Tea* (1990), and many others. The variety and ingenuity of devices used in these texts demonstrate that paper can hold its own against the computer as a technology of ergodic texts” (Aarseth 1997: 10). Уколико није другачије назначено, преводе је начинио аутор овог рада.

на енглески језик (Pavić 1990), а не годину објављивања оригинала (уп. Aarseth 1997: 10). У том смислу узимање у обзир времена објављивања оригинала Павићевог дела (Павић 1988), које у овом случају активира период краја 80-их година 20. века, још би додатно ојачало Арсетову идеју да је могуће успоставити евидентнији континуитет у токовима *ерјодичке књижевности* од штампаних дела ка електронском медијуму (уп. Aarseth 1997: 10; Јоцић 2015: 240), посебно имајући у виду да је Павићев оригинал настао на подручјима где је, у назначеном периоду, била још увек недовољно заступљена шира употреба рачунарских технологија (уп. Павић 2005: 14). Према претходно наведеном (в. Aarseth 1997: 10), а имајући у виду и важност чињенице да се хипертекстуално дело Мајкла Џојса *Појодне, ѝрича* активирало између 1987. и 1990. године (Јоусе 1990), управо би се Павићев *Предео сликан чајем* из 1988. године (Павић 1988), уз *Хазарски речник* (Павић 1984а; Павић 1984б), у луку поетичког и медијалног динамизма између средине 60-их и позних 80-их година 20. века, као и антиципације промена које се појачавају почетком 90-их година 20. века, могао сматрати у извесном смислу и граничном књигом интензивнијих уланчавања евидентних рецепијентских активности потребних да се дело *ерјодичке књижевности* (ре-)конституише између свог настанка и препознавања легитимности читалачких трајекторија којима се увек и непрекидно оживљава.

И поред чињенице да је у опцртаним токовима иностране рецепције Павићевих дела и теоријских импликација које су их још од краја 80-их година 20. века пратиле, уочено да је већина иностраних текстова, и због доступности превода, у назначеним периодима била посвећена *Хазарском речнику* (уп. Михајловић 1991), Арсет за своје анализе ипак не бира нелинеарност читалачких пројекција овог дела (Павић 1984а; Павић 1984б), већ, како се истакло, романа *Предео сликан чајем* (Павић 1988; уп. Aarseth 1997: 10). При томе, и у Арсетовим истраживањима теорије нелинеарног текста управо се роман *Предео сликан чајем* издваја као пример изразите комплексности, који истовремено метапоетички наглашава властиту нелинеарност, не би ли је потом и довео у питање:

Шта ако текст једноставно инсистира на својој нелинеарности? Да ли треба да му верујемо на реч? Много је таквих текстова; пада ми на памет *Предео сликан чајем* Милорада Павића (1990). Од друге половине може да се чита као укрштеница, било „хоризонтално“ или „вертикално“, у следу изричитих упутстава датих на страницама 100–101. Али шта ако нам текст нуди таква упутства на почетку, а затим их поништи касније? (Aarseth 1994: 54; уп. Ђурић 2017: 121).<sup>3</sup>

3 Уп.: “What if a text simply insists on its nonlinearity? Should we take its word for it? There are many such texts; Milorad Pavić’s *Landscape Painted with Tea* (1990) comes to mind. From the second half, it can be read as a crossword puzzle, either ‘across’ or ‘down’, following the explicit instructions given on pages 100–101. But what if a text gives us such

Осим, очито, сложених аспеката које за одређења *ерјодичке књижевности* у концепцијама (не)линеарности даје Павићев роман *Предео сликан чајем*, и у назначеним оквирима се у теоријским елаборацијама иностраних истраживача примећује и важна разноликост могућих изучавалачких одабира из Павићевог опуса (уп. Aarseth 1994: 54; Aarseth 1997: 10). Такве околности, са једне стране, указују на рецепцијску протезност различитих списалачких остварења Милорада Павића, а, са друге стране, наглашавају да је управо и континуитет рада и развијања принципа нелинеарности текста од *Хазарског речника* до романа *Предео сликан чајем*, и даље, потврдио Павића као неоспорног судеоника и у иностраним дефиницијама основа *ерјодичке књижевности* и постулата њене нелинеарности (уп. Aarseth 1997: 10; Aarseth 1994: 54).

У својој књизи *Наратив као виртуелна стварност: имерзија и интерактивност у књижевности и електронским медијима*, у поглављу где се разматра *јоешика имерзије*, а посебно и ступњеви читалачког утапања у *виртуелну стварност* изабраног наратива, Мари-Лор Рајан као пример метафоричног представљања последњег стадијума рецепијентске активности нуди одломак из *Хазарског речника* (уп. Павић 1984а: 210; Руан 2001: 94; Јоцић 2019: 200). Наиме, Мари-Лор Рајан преузима идеје *чишћања као йерформатива*, те као основне слојеве *имерзије* наводи транспоновање читалаца у *виртуелну* наративну *стварност*, која подразумева премрежавање извесне *дистанце* између полазне и циљне реалности, као и немогућност повратка читалаца у идентичну стварност, односно нужност промене читалаца након *имерзије* у *виртуелну стварност* наратива (Руан 2001: 93–94).<sup>4</sup> Управо као поткрепљење последњег описаног ступња и прокламоване улоге *виртуелне стварности* наратива у промени читалаца, Мари-Лор Рајан нуди следећи сегмент из женског примерка *Хазарског речника*: „[...] *чишћалац који се с њучине својих осећања враћа није више онај који се малочас описује на њу њучину*“ (Павић 1984а: 210; уп. Руан 2001: 94).<sup>5</sup> Овај пример се у теоријским образлагањима Мари-Лор Рајан цитира без ознаке да је у питању тек део реченице из оригинала, односно наводи се, према доступном преводу, на следећи начин: “The reader who returns from the open seas of his feelings is no longer the same reader who embarked on that sea only a short while ago”

---

instructions at the start, then cancels them later on?” (Aarseth 1994: 54). Овај Арсетов текст је, иначе, преведен на српски језик, а на овом месту је као датум објављивања романа *Предео сликан чајем* стављена година појаве оригинала, дакле, уместо 1990. дата је 1988. година (уп. Aarseth 1994: 54; Арсет 2015: 256–257).

4 У вези са потенцијалним примерима интерпретација виртуелних наратива српске књижевности в. Milosavljević Milić 2016.

5 За типолошка одређења читалаца у делима Милорада Павића в. и: Бојанић Ђирковић 2018: 975–993, а поводом сагледавања модела читања у новом миленијуму, при којима је заступљена и рецепција литерарних остварења хипермедијалног карактера в. и: Вранеш 2017: 285–286.

(Pavić 1988a: 294; уп. Ryan 2001: 94), док целовита реченица у оригиналу и преводу на енглески језик гласи:

*У њим мајновењима одсујносној и самозаборава са сваким њрочијаним али несхваћеним и њѡримљеним рејком ѡројекли су векови и када сам се ѡсле неколико часака ѡренула и ѡејѡ усјосјавила додир са шјѡивом, знала сам да онај чѡјалац који се с ѡчине својих осећања враћа није више онај који се малочас ѡјиснуо на ѡу ѡчину* (Павић 1984а: 210).

*In these seconds of absence and self-oblivion, centuries passed with every read but uncomprehended and unabsorbed line, and when, after a few moments, I came to and re-established contact with the text, I knew that the reader who returns from the open seas of his feelings is no longer the same reader who embarked on that sea only a short while ago* (Pavić 1988a: 294).

Имајући у виду назначене примере могло би да се постави и питање у вези са тим да ли је нешто изостало одабиром да се у теоријски текст инкорпорира само део реченице из Павићевог романа (уп. Павић 1984а: 210; Pavić 1988a: 294), без назнаке о њеној целовитости (Ryan 2001: 94). У том домену делује да би се навођењем назначеног примера из Павићевог текста у потпуности, посебно узимајући у обзир перспективу проматрања проблема *виртуелне стварносној* наратива (Ryan 2001: 94), нагласило и колико је овај феномен (не)свесно остварен на више планова у одабраном одломку Павићевог *Хазарској речника* (Павић 1984а: 210). Наиме, чини се да се изостављеним одељком текста из истакнутог сегмента *Хазарској речника* („У њим мајновењима одсујносној и самозаборава са сваким њрочијаним али несхваћеним и њѡримљеним рејком ѡројекли су векови и када сам се ѡсле неколико часака ѡренула и ѡејѡ усјосјавила додир са шјѡивом, знала сам [...]“ – Павић 1984а: 210), у конкретности теоријског образложења искључује потенцијално важан пример за *ѡејѡику имерзије*, који није само метафоричка дефиниција теоријски образлаганог поетичког проблема већ, у целини одломка, представљен читав процес *имерзије* (уп. Павић 1984а: 210; Ryan 2001: 94), као и простор за дискусију могућих херменеутичких опасности од њене нецеловитости или пак неостваривости. Са друге стране, потенцијалном анализом контекстуализације реченице у оквирима пасуса који се у женском и мушком примерку *Хазарској речника* разликује, такође би се указало на другачије аспекте *виртуелне стварносној*, чиме би се додатно проблематизовала и чињеница да *ѡејѡика имерзије Хазарској речника* није иста за сваког читаоца, односно да зависи од многих околности, од којих су неке предочене и паратекстуалним напоменама (уп. Павић 1984а; Павић 1984б; Ryan 2001: 94). У сваком случају, одабиром да се примером из Павићевог дела поткрепе теоријски постулати *имерзије*, као и *виртуелне стварносној* наратива (Ryan 2001: 94), умногоме се сведочи колико се, без обзира на развоје и промене у одабраним теоријским

концепцијама у оквирима иностраних истраживања, Павићев опус поставља као константан темељ разноврсних теоријских елаборација одређења нелинеарне књижевности од краја 80-их година 20. века до првих декада 21. столећа.

Један од најранијих приказа, на енглеском језику, превода *Хазарског речника* (Раџић 1988а) објавио је Роберт Кувер 1988. године (Coover 1988: 15–20), у коме већ у првој реченици проблематизује питање оног наратива који нужно следи идеју линеарности, пројектовану од концепта уобичајеног поимања времена, и уместо тога актуелизује идеју просторног мапирања у напоредности секвенци које утичу како на нелинеарност временских, тако и текстуалних инстанци (Coover 1988: 15; уп. Јоцић 2019: 202–203).<sup>6</sup> Већ у овом тексту Кувер, на основу тумачења Павићевог романа, поставља неке од теоријско-интерпретативних параметара нелинеарне прозе, које ће кроз касније анализе развијати, а међу њима нарочити значај за студије нелинеарне књижевности има конституисање генеалогских линија којима се успоставља мера извесности у рефлексивним поетичким континуитетима, и то нарочито на размеђи векова (уп. Coover 1988: 15–20). Наиме, у својим запажањима насталим поводом приказа овога превода романа *Хазарски речник* на енглески језик Кувер се позива на *профетско* позиционирање термина *хипертекст* у испитивањима Теда Нелсона од средине 60-их година 20. века (уп. Nelson 1987: 14), које му се пак чини одговарајућим за описивања *интерактивне прозе* у *несеквенцијалности* коју омогућује и *хиперпростор*, а за чије се метафорично именовање користи управо синтагма *ловци на снове* (уп. Павић 1984а; Павић 1984б; Coover 1988: 15–20; Цветановић 2018: 433–434). На те начине, дакле, једна од истакнуто важних литерарних евокација Павићевог дела постаје основа за теоријско-интерпретативне елаборације *сиауцијално несеквенцијалне интерактивности* у *хиперпростору фикције*, у којој је рецепијент попут својеврсног *ловца* на текст, чија је пак *виртуелност* настанка и/или нестанка потенцијални пандан инкарнацији *ониричкој* (уп. Coover 1988: 15–20). Речју, Павићев *Хазарски речник* тиме не само што је издвојен као онај који отвара потенцијале теоријско-интерпретативне расправе поводом основних поставки и дискусија у вези с одређењима нелинеарне књижевности него, уз то, уприличује и метафорично уобличење феномена који може да буде један од сржних за разумевање нелинеарности књижевног остварења.

6 Када се сагледа изузетно богата рецепција *Хазарског речника* у годинама непосредно након његовог објављивања, као и разноврсност тема којима су се књижевни изучаваоци бавили (уп. Михајловић 1991; Теџановић 1991; Негришорац 2018), увиђа се да је заправо један од најранијих текстова поводом опсервација веза Павићевог дела са поетиком нових медија објављен управо на јужнословенским просторима (Аноним 1986: 18), што подвлачи и мноштво типолошких сродности читавих грана критичких и теоријских интересовања за Павићево дело, насталих у различитим културним и друштвеним ареалима.

О томе колико је Куверу било подстицајно Павићево опредељење за нелинеарну књижевност, сведочи и чињеница да ово није једини Куверов рад који се дотиче Павићевог старалаштва (уп. Coover 1988: 15–20; Coover 1992: 25). Почетком 90-их година 20. века, поводом приказа остварења *Појогне, ѝрича* Мајкла Џојса (Јоусе 1990), Роберт Кувер представља и шири есејистички текст наслова „Крај књига“, у коме, између осталог, разматра и аспекте хипертекстуалности (Coover 1992: 25; уп. Миајловић 1998: 214).<sup>7</sup> Имплицитно следећи претходно теоријско-интерпретативно позиционирање синтагме *ловци на снове* у анализама Павићевог текста (уп. Coover 1988: 15–20; Павић 1984а; Павић 1984б; Рајић 1988а), а тематизујући и онеобичење метафоре *ошвореној дела* (Есо 1962), Кувер наставља да грана основе теоријско-интерпретативних одређења нелинеарне књижевности, и то ангажујући скуп стваралачких сарадника у виртуелности „хипертекстуалног Хотела“ као „простора фикције“ креираног путем „фрагмената текста“, где се свако, у интерактивности наратива, отворено „чекира“ у таквом простору, уз непрекидну надоградњу дела кроз нову перспективу приче (Coover 1992: 25; уп. Миајловић 1998: 214).<sup>8</sup> Приказујући трајекторију историје обликовања књижевног текста као доминантно линеарног, а у фокус постављајући претходно назначени ток интерактивности, Кувер ипак издваја литерарне експерименте који се на различите начине окрећу ка нелинеарности, и који најављују нову парадигму и дигиталног хипертекста:

Велики део наводне моћи романа је уклопљен у линију, у то обавезно кретање које је од почетка до краја реченице, од врха странице до дна, од прве до последње странице диктирано аутором. Наравно, кроз дугу историју штампе постојале су безбројне стратегије за противљење моћи линије, од маргиналија и фуснота до креативних иновација писаца као што су Лоренс Стерн, Џејмс Џојс, Рејмон Кено, Хулио Кортасар, Итало Калвино и Милорад Павић, да не искључимо оца ове форме – Сервантеса. Али истинска слобода од тираније линије доживљава се као стварно могућа тек сада са појавом хипертекста, писаног и читаног на компјутеру, где линија, у ствари, не постоји, осим ако је неко не измисли и не усади у текст (Coover 1992: 23).<sup>9</sup>

7 Поводом испитивања приступа типологији одређења хипертекстуалних елемената у Павићевим есејима и књижевним делима у контексту савремене српске литературе и њених проучавања в. и: Вранеш 2022: 364; Јоцић 2019: 200–202.

8 Уп.: “In addition to the individual fictions, which are more or less protected from tampering in the old proprietary way, we in the workshop have also played freely and often quite anarchically in a group fiction space called ‘Hotel’. [...] This space of essentially anonymous text fragments remains on line and each new set of workshop students is invited to check in there and continue the story of the Hypertext Hotel. I would like to see it stay open for a century or two” (Coover 1992: 25; уп. Миајловић 1998: 214).

9 Уп.: “Much of the novel’s alleged power is embedded in the line, that compulsory author-directed movement from the beginning of a sentence to its period, from the top of the page to the bottom, from the first page to the last. Of course, through print’s long history, there

Кувер је оваквим запажањем, у коме је, између осталог, Павићево дело према изврсној литерарној организацији текста сврстано међу врхове класика светске књижевности, поставио неке од незаобилазних темеља у даљим теоријско-интерпретативним разматрањима нелинеарне прозе, али и у конституисању генеалогских пројекција упоришта литерарних текстура *сујројсџављених линијама* у претходним епохама и периодима, а у оквирима којих се од последње четвртине 20. века издвајало и стваралаштво Милорада Павића (уп. Coover 1992: 23; Јоцић 2019: 202).

Сродно су, ослањајући се на трајекторије Куверових тумачења (уп. Coover 1992: 23), и други теоретичари нелинеарне књижевности настојали да понуде контуре динамизованих пројекција нелинеарности у текстуалном простору, при чему су се неретко истицале и одређене посебности, те је тако Џорџ Ландоу фокусирано нагласио варијабилност назначених домена нелинеарности током 80-их година 20. века, уз сврставање и Павића међу дискутована дела:

Не мора се освртати на прошлост да би се пронашли примери. У својој рецензији *Хазарској речника*, дело југословенског писца Милорада Павића [...] Роберт Кувер описује као хипертекстуални роман [...] многи савремени прозни текстови истражују ову напетост између линеарног и спацијалног доживљаја времена о којем Кувер говори. Роман *Мочвара* (1983) Грејема Свифта, на пример, доводи у питање свако приповедање засновано на секвентности, и у томе се слаже с другим романима своје деценије. Попут романа *Месечев џиџар* (1987) Пенелопи Лајвли, још једног романа у форми аутобиографије историчара, *Мочвара* повезује догађаје једног живота с главним токовима савремене историје (Landow 1992: 188).<sup>10</sup>

Управо су наречене генеалогije нелинеарности које су начинили Кувер и Ландоу,<sup>11</sup> а које или сежу од Сервантеса и Стерна, те се

---

have been countless strategies to counter the line's power, from marginalia and footnotes to the creative innovations of novelists like Laurence Sterne, James Joyce, Raymond Queneau, Julio Cortazar, Italo Calvino and Milorad Pavic, not to exclude the form's father, Cervantes himself. But true freedom from the tyranny of the line is perceived as only really possible now at last with the advent of hypertext, written and read on the computer, where the line in fact does not exist unless one invents and implants it in the text" (Coover 1992: 23).

10 Уп.: "One does not have to look back at the past for examples. In his review of *Dictionary of the Khazars*, a work by the Yugoslavian Milorad Pavic [...] Robert Coover describes as a hypertext novel [...]. Many contemporary works of fiction explore this tension between the linear and more spatial sensations of time that Coover describes. Graham Swift's *Waterland* (1983), for instance, questions all narrative based on sequence, and in this it agrees with other novels of its decade. Like Penelope Lively's *Moon Tiger* (1987), another novel in the form of the autobiography of a historian, *Waterland* relates the events of a single life to the major currents of contemporary history" (Landow 1992: 188).

11 У вези с тим како би се примери из историје нелинеарног текста изучавали у оквирима могућег приручника интермедијалне наставе в. и: Ђурић 2018б: 121–135.

дотичу и Павића, или су пак усмерене директније на деценију првих Павићевих нелинеарних романа (Павић 1984а; Павић 1984б; Павић 1988), утврдиле како теоријску, тако и значајну књижевноисторијску контекстуализацију Павићевих остварења, али и низ поетичких промена које указују на то да нелинеарност као карактеристика хипертекстуалне и дигиталне књижевности бива антиципирана и у пређашњим поетичким парадигмама и епохама (Coover 1992: 23; Landow 1992: 188; уп. Ђурић 2018б: 121–135).<sup>12</sup> Колико су и Кувер и Ландоу оформили упечатљиве примере тумачења Павићевог дела, потврђује учесталост цитираности ове парадигме, а тиме и примера Павићевих романа код других аутора који су се бавили нелинеарном књижевношћу, наглашавајући пак и њену *мултидимензионалност* (Delany 1994: 14), као и постепену артикулацију ка *мултилинеарности* (Ryan 2001: 209–210). Управо имајући у виду последње наведено, те имплицитно следећи и типологије које су предложили претходници (Coover 1992: 23; Landow 1992: 188), али и нудећи својеврсну систематизацију књижевних текстова у односу на њихову реакцију на промену медија, Мари-Лор Рајан литерарна дела разврстава у неколико категорија, и то према комбинацији особености које се подразумевају – између осталог, ту су и својства (не)ергодичности и (не)интерактивности (Ryan 2001: 207–210). Тако седма међу понуђеним категоријама представља и *ерјодичке, интјерактивне шјекстијове који нису у електјронском форматју*, а међу којима се пак раздвајају *нелинеарни* и *мултилинеарни* прилози (Ryan 2001: 209). Док се, у односу на могуће начине и понуђена упутства за читање, *мултилинеарним* дефинише роман *Школице* Хулија Кортасара (Cortázar 1963), а *нелинеарним* роман *Комјозиција бр. 1* Марка Сапорте (Saporta 1962), Павићев *Хазарски речник* (Павић 1984а; Павић 1984б), уз Набоковљеву *Бледу вајјуру* (Nabokov 1962), смешта се на средину између одређења *нелинеарној* и *мултилинеарној шјекстија* (Ryan 2001: 209–210). Наведени типови иностраних истраживања позиционирају, дакле, значај издвајања читаве библиотеке дела нелинеарне књижевности, конституисане и пре пробоја дигиталне литературе (уп. Pressman 2014; Ђурић 2018б: 121–135), која пак мотивише многе теоријске перспективе испитивања и Павићевих текстова у оквирима неких од највиших домета светске књижевности.

Тако и теоретичар рецепције Ханс Роберт Јаус у монографији посвећеној аспектима књижевне херменеутике, осим примера из *Књиге јророка Јоне*, дела Дантеа, Шекспира и других, нуди и извесне претпоставке поводом особености *ојвореној шјекстија* (Eco 1962),<sup>13</sup> које илуструје запажањима насталим на основу читања Павићевог

12 Поводом начина на које би делима хипертекстуалне књижевности могло да се приступи из перспективе наставног процеса в. и: Божић 2018: 91–108.

13 За компаративна изучавања сродности поетика Милорада Павића и Умберта Ека в. и: Живковић 2016.

*Хазарској речника* у преводу на немачки језик (Pavić 1988b), а посебно енигме његовог (бес)краја: „То да је оригинални текст био сâм у себи затворен, а ипак је постао отворена књига у својој реконструисаној верзији, унапред се објашњава чињеницом да она није постављена као наратив са почетком, средином и крајем, већ лексикографски у форми три речника“ (Jauß 1994: 257).<sup>14</sup> Следећи такве врсте идеја, врло упечатљив сегмент свога испитивања Јаус у овој студији посећује и феномену (и)реверзибилности времена (Исто: 259-260), чиме би имплицитно могле да се потврде и Павићеве тезе о потреби промена поставки које су у вези с (и)реверзибилношћу читања, односно схватања и стварања књижевности као не само и стриктно иреверзибилне уметности (Павић 2005: 17, 21).<sup>15</sup> За овакву врсту упоришта нарочито је значајно што потврде поводом реверзибилности текста кроз метафоре његове нелинеарности Јаус проналази у Павићевом *Хазарском речнику*:

Чини се да је у легендарном хоризонту текста, у његовој зачуђујућој фантастици (која у књижевности западног средњег века скоро нема пандана!), укинута закон иреверзибилног времена: његов точак се може окретати напред и натраг (232), у свету у којем ласте могу летети и полећушке (58); оно може исувише споро протицати, тако да у једној години човек толико остари као раније за седам година (125); оно може бити антиципирано, као у [...] брзом огледалу (33, 34) или у Бранковићевој вештини да уместо наредног дана предвиди неки каснији из будућности (43); оно у сну може бити читано унатраг, од краја ка почетку (48, 49, 156); оно омогућава сазнање тајанствених компензација, као у случају доктора Сука: „У цепу су му лежали кључ који навешћује смрт и јаје које га од смртног дана може спасти“ (92). При свему томе доминира представа да хазарско време тече од краја живота ка његовом почетку (157), да будућност немилосрдно или већ излизана прилази Хазарима (170), или тако што принцеза Атех мора да представи живот своје мајке (која јој „је украла све љубавне додире“ (33), или тако што смрт деце предодређује смрт родитеља: она „уз матицу времена, прелази са млађих на старије, са сина на оца – смрт преци наслеђују од потомака као неко племство“ (147) (Јаус 2014: 69; уп. Ђурић 2017: 123).<sup>16</sup>

14 Уп.: „Daß der ursprüngliche Text in sich selbst verschlossen war, aber in seiner rekonstruierten Version gleichwohl ein offenes Buch geworden ist, erklärt sich vorab daraus, daß es nicht als Erzählung mit Anfang, Mitte und Ende, sondern lexikographisch in Form von drei Wörterbüchern angelegt ist“ (Jauß 1994: 257).

15 Поводом потенцијалне условности постављања структуре реверзибилног текста у односу на промене и открића у природним наукама и технологијама, међу којима су и она квантног типа, в. и: Ђурић 2017: 115–130.

16 Уп. и: „Im legendären Horizont des Textes, seiner erstaunlichen Phantastik (die in der Literatur des westlichen Mittelalters kaum ein Seitenstück hat!) scheint das Gesetz der unumkehrbaren Zeit aufgehoben zu sein: ihr Rad kann sich vorwärts und zurück drehen (S. 254), in einer Welt, in der die Schwalben auch rücklings fliegen können (S. 66); sie kann allzu langsam dahinfließen, so daß man in einem Jahr so viel alterte wie früher in sieben Jahren (S. 171); sie kann vorweggenommen werden, wie in [...] schnellem Spiegel (S. 34) oder

Управо према начину на који Јаус примећује да је у *Хазарском речнику* поремећена временска линеарност (уп. Јаус 2014: 69), херменеутички активирана идеја реверзибилности и у оквирима штампаног књижевног дела (уп. Павић 2005: 17, 24) умногоме повлачи и њену предестинираност ка тековинама дигиталне хипертекстуалности и виртуелне књижевности (уп. Gordić Petković 2004; Ђурић 2017: 123; Ђурић 2018б: 121–135). Чињеница да је то истакнуто од врхунског теоретичара рецепције, и то кроз дефинисање појма конкретним примерима из текста, при чему се адекватност одређења проналази у *Хазарском речнику* (уп. Јаус 2014: 69), једна је од најснажнијих потврда теоријско-интерпретативних основа нелинеарне књижевности које је Павић својим опусом понудио, а којима је подстицао и даља испитивања медијалних промена и њихових утицаја на књижевна дела, као и развијање нових појмова.

Таквим смеровима, ослањајући се и на своје претходнике приликом истраживања релација процеса писања и улоге материјалности наратива у сферама стваралачког чина, Кетрин Хејлс образлаже, између осталог, и термин *техноџекст*, којим указује на потребу истраживања утицаја технолошких аспеката у креирању и рецепцији одређене вербалне поруке (Hayles 2002: 25–26). У проматрањима поводом различитих *машина* и приступа писању, Кетрин Хејлс истиче колико хипертекстуалност није само карактеристика електронских већ и штампаних дела (Hayles 2002: 26; Hayles 2005: 161), чиме такође знаковито указује на извесне претече дигиталног хипертекста у токовима историје књижевности 20. века (уп. Pressman 2014; Ђурић 2018б: 121–135), где се непорециво, у доменима тзв. романа-енциклопедија,<sup>17</sup> сврстава и високо вреднован Павићев *Хазарски речник*:

Штампана енциклопедија се квалификује као хипертекст пошто поседује вишеструке читалачке правце, систем унакрсних референци који sluже као механизми повезивања, и распарчан текст у одељцима, међу

---

in der Fertigkeit Brankovićs, anstelle des folgenden Tags einen späteren aus der Zukunft herauszunehmen (S. 46); sie kann im Traum vom Ende zum Anfang zurück gelesen werden (S. 54, 213); sie läßt geheimnisvolle Kompensationen erkennen, wie im Falle des Dr. Suk: 'In seiner Rocktasche lagen der Schlüssel, der den Tod ankündigte, und das Ei, das ihn vor dem todbringenden Tag erretten konnte' (S. 132). Bei alledem dominiert die Vorstellung, daß die chasarische Zeit vom Ende des Lebens zu dessen Anfang fließe (S. 214), daß die Zukunft unbarmherzig oder schon zerschissen auf die Chasaren zukommt (S. 160), sei es daß die Prinzessin Ateh das Leben ihrer Mutter nachspielen muß (die ihr 'im voraus alle Berührungen der Liebe gestohlen' hat, S. 33), sei es daß der Tod der Kinder den der Eltern vorformt: 'entgegen dem Strom der Zeit geht er von der Jugend auf das Alter über, vom Sohn auf den Vater - den Tod erben die Vorfahren von den Nachkommen wie einen Adelstitel' (S. 201)" (Јауџ 1994: 259–260). У Јаусовом тексту на немачком језику странице су наведене према немачком издању *Хазарској речника* (Рајић 1988б), а у објављеним преводу Јаусовог текста на српски језик бројеви страница Павићевог *Хазарској речника* наведени су према издању из 2012. године (Павић 2012; Јаус 2014: 69).

17 О односима који се постављају између форме романа и теорије енциклопедије в. и: Петровић 2021.

собом типографски одвојеним. Ове хипертекстуалне карактеристике енциклопедије граде основу *Хазарској речника: романа-лексикона*, Павићевог бриљантног штампаног издања (Hayles 2002: 26).<sup>18</sup>

Техницитет у медијској промени, који је антиципиран као уписан и у Павићевом делу (уп. Hayles 2002: 25-26), издвојио је у одељку посвећеном дефиницији *сајбертекста* и Еспен Арсет, при чему је и он нагласио колико су *варијације у медијалним основама* кроз вишеструке експерименте у штампаним романима светске књижевности присутне у распонима између Лоренса Стерна и Милорада Павића:

Чак и на пољу канонске литературе постоји простор за медијалне варијације, као што су то показали експерименталисти од Лоренса Стерна до Милорада Павића, али ови покушаји очигледно нису произвели довољан контраст да изазову систематско истраживање естетске улоге медија [...] (Aarseth 1997: 22; уп. Јоцић 2019: 200).<sup>19</sup>

Иако, према приказаним оценама, наглашеној материјалности штампаног текста као аспекту медијалних промена можда није пружена довољна аналитичка пажња до краја 20. века (Aarseth 1997: 22; уп. Jerkov 1992), очито је да је почетак 21. века додатно нагласио колико је ова тема значајна, као и да је управо Павићево дело мотивишуће и за овај вид истраживања у интеркултурним круговима теоријских елаборација.

Иманентно се надовезујући на поменута испитивања, а позивајући се и на промене двадесетовековне парадигме романескне енциклопедичности, Илан Ставанс, који се више деценија бавио проблемима поетике речника, и то од, на пример, разматрања Павићевог *Хазарској речника* као „речника речника“ (Stavans 1988),<sup>20</sup> па све до опсежније књиге есеја посвећене, између осталог, и мултилингвалности у феноменологији речничких тумачења (Stavans 2005), подсећа и на појам *хийерромана* који је понудио Итало Калвино (уп. Stavans 2001: 159). При томе, имајући у виду романескну продукцију која је на изврстан начин била аутопоетички или метапоетички усмерена, Ставанс актуелизује још неке термине у вези с новим облицима романа, све доминантније заступљеним током 20. века, као и ауторе који се за њих везују, а међу којима је и Милорад Павић:

18 Уп.: “A print encyclopedia qualifies as a hypertext because it has multiple reading paths, a system of cross-references that serve as linking mechanisms, and chunked text in entries separated typographically from one another. These hypertextual characteristics of the encyclopedia form the basis for Milorad Pavić’s brilliant print work *Dictionary of the Khazars: A Lexicon Novel*” (Hayles 2002: 26).

19 Уп.: “Even within the field of codex literature there is room, as experimentalists from Laurence Sterne to Milorad Pavić have demonstrated, for mediational variation, but these attempts have not, apparently, produced sufficient contrast to provoke a systematic investigation of the aesthetic role of the medium [...]” (Aarseth 1997: 22).

20 Уп.: “Pavić Invents a Dictionary of Dictionaries” (Stavans 1988; уп. Цветановић 2018: 436).

[...] *нивола* (Мигел де Унамуно), *анти-роман* (Рејмон Кено, Вилијам Х. Гас), *роман-алманах* (Северо Сардуј), *карневал-роман* (Гиљермо Кабрера Инфанте), *тотални роман* (Перек), *андројини роман* (Милорад Павић), *роман-слајалица* (Жорж Симон, Хулијан Риос) и *нирвана-роман* (Хулио Кортасар) (Stavans 2001: 159).<sup>21</sup>

Како се у таквој врсти промена облика романа ситуирање и Павићевих доприноса позиционира као посебно иновативно (Stavans 2001: 159), могло би, донекле, да се претпостави да ће и ка некој будућој романескној типологији, успостављеној, можда, и у односу на доминантне поетичке и медијалне промене у 21. веку (уп. Ђурић 2018б: 121–135), и примери из Павићевог опуса, у доменима како српских тако и иностраних истраживања, чинити интригантну грађу за потенцијална упоредна и интердисциплинарна проматрања оне књижевности која следи у динамикама дигиталних постигнућа, и после њих. О томе у још једном свом истраживању промишља Кетрин Хејлс, сагледавајући односе хиперреалности и хипертекстуалности, који би могли да се позиционирају и у контекстима тумачења различитих *медијалних транслација* (Hayles 2005: 89), где наглашен аспект интерпретације представља управо начин *навијације* кроз текст, а при чему је умногоме маркирана и поетичка истакнутост романа грађених у форми енциклопедија, као вид организације прозе која подражава карактеристике хипертекста (Hayles 2005: 90). Означавајући такву типологију примера својеврсном прекретницом на размеђи штампане и електронске књижевности (Hayles 2005: 89 и даље), Кетрин Хејлс, у истраживањима, оцењује позицију *Хазарског речника* незаобилазном:

Енциклопедија наговештава нешто друго у односу на реалистички роман делом и зато што њене навигационе функционалности предвиђају и структурирају другачије обрасце читања (судар конвенција чијом се употребом Милорад Павић одлично забавља у *Хазарском речнику: роману-лексикону*) (Hayles 2005: 91).<sup>22</sup>

Осим, дакле, теоријско-интерпретативних основа одређења нелинеарне књижевности, које су се развијале уз инострана истраживања примера из Павићевих дела, као што из претходно наведеног може да се запази, аналитичка разматрања Павићевих текстова у оквирима нелинеарне књижевности умногоме су доприносила и изузетним похвалама Павићевих остварења, међу којима је и Кув-

21 Уп.: “[...] *nivola* (Miguel de Unamuno), *anti-novel* (Raymond Queneau, William H. Gass), *novel-almanac* (Severo Sarduy), *carnival-novel* (Giullermo Cabrera Infante), *total novel* (Perec), *androgynous novel* (Milorad Pavic), *jigsaw puzzle-novel* (George Simon, Julián Ríos), and *Nirvana-novel* (Julio Cortázar)” (Stavans 2001: 159).

22 Уп.: “An encyclopedia signifies differently than does a realistic novel in part because its navigational functionalities anticipate and structure different reading patterns (a clash of conventions that Milorad Pavić has great fun exploiting in *Dictionary of the Khazars: A Lexicon Novel*)” (Hayles 2005: 91).

рова оцена да је у фокусу испитивања „[...] духовити и разиграни *Хазарски речник* Милорада Павића [...]“ (Coover 1988: 15),<sup>23</sup> док овај роман високо вреднује и Кетрин Хејлс, обележавајући га као „[...] изванредно дело [...]“ (Hayles 2005: 257),<sup>24</sup> а Моника Шмиц-Еманс сматра да је управо Павићев *Хазарски речник* „[и]нтернационално вероватно најпознатији пример [...]“ *романа-лексикона*.<sup>25</sup> Таква врста рецепције у иностраним истраживањима, настала пре свега у односу на аспекте нелинеарности Павићевог стваралаштва, умногосте антиципира и будућност проучавалачких настојања усмерених ка Павићевом опусу.

Како се постулати теорије нелинеарне књижевности у дигиталном добу развијају изузетном брзином и ефикасношћу, коју и књижевна продукција у некој мери настоји да прати, евидентно је колико би и потенцијални обриси лексиконских одредница нелинеарне књижевности могли да се проширују, надопишују и увек изнова анализирају. У луку варијетета теоријско-интерпретативних одређења нелинеарне прозе, Павићеве текстови показали су се изузетно отвореним за (ре)дефинисања и проверавања концепта *ерјодичке књижевности* (Aarseth 1997: 10), *имерзије* (Ryan 2001: 94), *хијерјексијуалној нарајива* (Coover 1988: 15-20; Coover 1992: 25), *реверзибилности* књижевног дела (Jauß 1994: 259-260), *технојексија* (Hayles 2002: 25-26), *сајберјексија* (Aarseth 1997: 22), *хијерромана* (уп. Stavans 2001: 159), *инјерактивне* прозе (уп. Coover 1988: 15-20) и др., при чему се, што илуструју и претходни примери, особеност Павићевог рада кроз поређења са неким од најреномиранијих остварења проистеклих из (историја) различитих култура, утврђује као основа иновативних теоријско-интерпретативних елаборација нелинеарне књижевности, и као таква често остаје разматрана у контексту онога што одређења интегралне сцене светске књижевности значе.

Управо захваљујући преводима и токовима рецепције Павићевих дела (уп. Михајловић 1991; Теџановић 1991; Негришорац 2018) омогућава се и сагледавање српске књижевности у поетичким изузетностима, којима доприноси и библиотеци светских класика. Претходном анализом одабраних примера иностраних истраживања текстова Милорада Павића још једном је потврђена иновативност Павићевог опуса, и то у ознакама промена парадигме нелинеарне књижевности, при чему су се испитивањима специфичности Павићевих дела установиле посебности у контурама суптилних теоријско-интерпретативних одређења нелинеарности. У тим дома-

23 Уп.: “[...] Milorad Pavić’s witty and playful *Dictionary of the Khazars* [...]” (Coover 1988: 15).

24 Уп.: “This marvelous work [...]” (Hayles 2005: 257).

25 Уп.: “The probably best known example internationally [...]” (Schmitz-Emans 2018: 221).

нима потврђује се и актуелност опуса Милорада Павића, који ће вероватно, и у деценијама што долазе, бивати умногоме интригантан за бројна интердисциплинарна, интермедијална и компаративна истраживања како српских, тако и иностраних проучавалаца књижевности.

### Извори и литература

- Арсет, Еспен. „Нелинеарност и теорија књижевности“. Прев. Драган Бабић. *Лейопис Мајнице српске*, 191, 496, 3, септембар (2015), 253–291.
- Бовсунівська, Тетяна Володимирівна. *Жанрові модифікації сучасної роману*. Харків: Вид-во „Діса плюс“, 2015.
- Божих, Снежана. *Пријатељство на мрежи: о инјернејту и насјави књижевности*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2018.
- Бојанић Ђирковић, Мирјана. „Типологија читалаца у романима Милорада Павића у контексту савремених теорија читања“. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, 66, 3 (2018), 975–993.
- Вранеш, Бранко. „Седам типова читања књижевности у XXI веку“. *Анали Филолошкој факултету* 29, 1 (2017), 279–289.
- Вранеш, Бранко. „Српска мисао о књижевности у доба хипертекста“. *Књижевна историја*, 54, 176 (2022), 361–381.
- Ђурић, Мина. „Квант у књижевности – Џојс и Павић“. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 83 (2017), 115–130.
- Ђурић, Мина. „Медијавелистичко наслеђе Јапана и Византа у српској књижевности дигиталног модернизма“. *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну полистику*, 158 (2018а), 186–200.
- Ђурић, Мина. „Могућности приручника за интернет и књижевност у настави“. У: *Актуелни теоријско-методолошки проблеми проучавања и насјаве словенских језика, књижевности и култура*. Међународна научна конференција Комисије за наставу словенских језика и књижевности Међународног комитета слависта. Ур. Љиљана Бајић, Јелена Гинић, Наташа Станковић Шошо. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2018б, 121–135.
- Живковић, Душан. *Ојворени лавиринти: Еко и Павић*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2016.
- Јаус, Ханс Роберт. „Разговор религија или: The Last Things Before the Last“. Прев. Дамир Смиљанић, одломке с латинског прев. Габријела Петровић. *Лейопис Мајнице српске*, 190, 494, 1/2, јул/август (2014), 61–94.
- Јоцић, Милош. „Отисци на дигиталном мору“. *Лейопис Мајнице српске*, 191, 496, 3, септембар (2015), 41–50.
- Јоцић, Милош. „Шта је играо Павић? О лудолошко-наративним аспектима видео-игара авантуристичког жанра кроз читање Милорада Павића“. *Књижевна историја*, 51, 168 (2019), 199–218.
- Михајловић, Јасмина. *Прилој за библиографију Милорада Павића*. Београд: Просвета, 1991.

- Негришорац, Иван (ур.). *Милорад Павић: сѿановник свейске књижевности*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 2018.
- Павић, Милорад. *Хазарски речник: роман-лексикон у 100.000 речи (женски ѿпримерак)*. Београд: Просвета, 1984а.
- Павић, Милорад. *Хазарски речник: роман лексикон у 100.000 речи (мушки ѿпримерак)*. Београд: Просвета, 1984б.
- Павић, Милорад. *Предео сликан чајем: роман за љубићелје укршћених речи*. Београд: Просвета, 1988.
- Павић, Милорад. *Роман као држава и дрући оћледи*. Прир. Јелена Павић. Београд: Плато, 2005.
- Павић, Милорад. *Хазарски речник: роман лексикон у 100.000 речи (андроћино издање)*. Београд: Завод за ућбенике, 2012.
- Петровић, Предраг. *Енциклоћедизам и ћеорија романа*. Београд: Чигоја штампа, 2021.
- Татаренко, Ала. „У потрази за ’другим телом’ романа *Друћо ћело* М. Павића - измећу књижевне археологије и ергодичких стратегија“. У: *Павићеви ћалимћесћи*, зборник радова. Прир. Сава Дамјанов. Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, 2010, 59-71.
- Татаренко, Ала. *Поећика форме у ћрози срћскоћ ћостћмодернизма*. Београд: Службени гласник, 2013.
- Цветановић, Иван. „Знаће бића и знаће постојања или пријем *Хазарскоћ речника* Милорада Павића у Сједињеним Америчким Државама“. *Лейћойис Маћићце срћске*, 194, 502, 4, октобар (2018), 429-456.
- Aarseth, Espen J. "Nonlinearity and Literary Theory". *Hyper/Text/Theory*. Ed. George P. Landow. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1994, 51-86.
- Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Anonim. „Bestseler pisan jezikom kompjutora“. *Veћernji list*, 4. II (1986), 18.
- Coover, Robert. "He Thinks the Way We Dream". *The New York Times Book Review*, November 20 (1988), 15-20.
- Coover, Robert. "The End of Books". *The New York Times Book Review*, June 21 (1992), 1, 23-25.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1963.
- Delany, Paul. "L'ordinateur et la critique littéraire: du golem à la textualité cybernétique". *Littérature*, 96, *Informatique et littérature*, décembre (1994), 6-18.
- Eco, Umberto. *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 1962.
- Gordić Petković, Vladislava. *Virtuelna knjiћevnost*. Beograd: Zavod za udћbenike i nastavna sredstva, 2004.
- Hayles, Katherine N. *Writing Machines*. Cambridge – London: The MIT Press, 2002.
- Hayles, Katherine N. *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 2005.

- Irwin, Robert. "With Forks and Hope". *The Listener*, 121, February 16 (1989), 26.
- Jauß, Hans Robert. *Wege des Verstehens*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- Jerkov, Aleksandar. *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*. Nikšić – Beograd – Podgorica: Unireks – Prosveta – Oktoih, 1992.
- Johnson, B. S. *The Unfortunates*. London: Panther Books, Secker and Warburg, 1969.
- Joyce, Michael. *Afternoon, a Story*. Watertown: Eastgate Systems, Inc., 1990.
- Landow, George P. *Hypertext: the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Mihajlović, Jasmina. "Milorad Pavić and Hyperfiction". *The Review of Contemporary Fiction*, 18, 2 (1998), 214-220.
- Milosavljević Milić, Snežana. *Virtuelni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*. Niš – Sremski Karlovci / Novi Sad: Filozofski fakultet – Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2016.
- Nabokov, Vladimir. *Pale Fire*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1962.
- Nelson, Theodor Holm. *Literary Machines*. Ed. 87.1. Swarthmore: Theodor Holm Nelson, 1987.
- Pavić, Milorad. *Dictionary of the Khazars: A Lexicon Novel in 100,000 Words*. Trans. Christina Pribičević-Zorić. New York: Knopf, 1988a.
- Pavić, Milorad. *Das Chasarische Wörterbuch: Lexikonroman in 100 000 Wörtern, Männliches Exemplar*. Übersetzt von Bärbel Schulte, München, Wien: Carl Hanser, 1988b.
- Pavić, Milorad. *Landscape Painted with Tea*. Trans. Christina Pribičević-Zorić. New York: Knopf, 1990.
- Pressman, Jessica. *Digital Modernism: Making It New in New Media*. Oxford et al.: Oxford University Press, 2014.
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Saporta, Marc. *Composition No 1*. Paris: Éditions du Seuil, 1962.
- Stavans, Ilan. "Pavic Invents a Dictionary of Dictionaries". *Columbia Daily Spectator*, 10. XI (1988).
- Stavans, Ilan. *Art and Anger: Essays on Politics and the Imagination*. New York: Palgrave, 2001.
- Stavans, Ilan. *Dictionary Days: A Defining Passion*. Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press. 2005.
- Schmitz-Emans, Monika. "Examples and Poetics of Wordplay in Han Shaogong's Language-Reflective Novel *A Dictionary of Maqiao*". *Cultures and Traditions of Wordplay and Wordplay Research* (2018), 217-234.
- Tešanović, Jasmina (prir.). *Kratka istorija jedne knjige: izbor napisa o romanu leksikonu u 100.000 reči Hazarski rečnik od Milorada Pavića*. Vršac: Književna opština Vršac, 1991.

Mina M. Đurić

*International Scholarship on the Works of Milorad Pavić as a Foundation  
for Theoretical-Interpretative Definitions to Non-Linear Literature*

*Summary*

Following Pavić's belief in the uniqueness of the conception of a literary work, the paper presents selected insights from the texts of world researchers on non-linear literature, who also gathered their observations through examples from Pavić's literary works. Through the discussions, the paper offers a potential example of possible items of the imagined lexicon of non-linear literature, which indicates both certain aspects of the foreign theoretical reception of Pavić's texts, as well as the deepened contextualization of Pavić's works within the framework of newer theoretical examinations of world literature of the second half of the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup> century. The paper concludes that many foreign authors founded and/or confirmed certain concepts of non-linear literature, bearing in mind the diversity of Pavić's oeuvre. It means that, even within the assumed lexicon of non-linear literature, the literary achievements of Milorad Pavić stand out as an inevitable paradigm for the research of various forerunners and examples of Serbian and world digital literature. The previous analysis of selected examples of foreign studies on Milorad Pavić's texts once again confirmed the exceptional innovativeness and the relevance of Pavić's oeuvre, which will likely remain a source of intrigue for many decades to come, attracting numerous interdisciplinary, intermedial, and comparative studies by both Serbian and foreign literary scholars.

*Keywords:* Milorad Pavić, international scholarship, translations, theoretical-interpretative approaches, non-linear literature

Примљено: 31. 10. 2025.

Прихваћено: 15. 1. 2026.

(НАРАТИВНА) ЕМПАТИЈА  
У РОМАНУ *ОЖИЉАК*  
СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ

Институт за српску  
културу Приштина –  
Лепосавић

**Апстракт:** Полазећи од порекла и дефиниције појмова *емпатија* и *наративна емпатија*, као и најзначајнијих проучавалаца овог интердисциплинарног феномена, у раду се поставља и аргументује хипотеза да је *Ожиљак* Светлане Велмар-Јанковић роман који подстиче наративну емпатију користећи у наратологији познате приповедне поступке, средства и технике, али и роман који емпатију тематизује. Пратећи одрастање јунакиње-нараторке у породици „пропале буржоазије“ пред крај и након Другог светског рата (због чега је и сама ауторка у „Поговору“ другом издању овај роман одредила као причу о одрастању), читалац прати трауматичне догађаје који се преламају кроз њену свест, утичу на формирање њене емпатичне личности и стицање самосвести, јер реч је о девојци која се у том најосетљивијем периоду живота непрестано сусреће са смрћу и патњом, која патњу других интензивно проживљава, промишља, кроз њу изграђује свој идентитет, завирује у сопствено биће и долази до самопознања. Будући да визије, снови и сновиђења јунакиње представљају симболички приказане, али изузетно значајне приповедне ситуације и стања свести у којима се она открива као емпатички субјект, посебан одељак рада посвећен је њиховом тумачењу у контексту аналитичке психологије Фројда и Јунга. Тумачење сновидних слика у роману *Ожиљак* показује се као средишње место наративне емпатије и индивидуације, што омогућава шире сагледавање овог поступка у контексту целокупног белетристичког опуса Светлане Велмар-Јанковић.

**Кључне речи:** Светлана Велмар-Јанковић, *Ожиљак*, (наративна) емпатија, приповедни поступци, породична трилогија / тетралогија, снови, Јунг, архетипови, психоанализа, индивидуација

## 1. Емпатија и наративна емпатија<sup>2</sup>

Иако ни феномен ни термин нису нови, у последњих неколико деценија *емпатија* се нашла у жижи интересовања јавности и истраживачком фокусу различитих научних дисциплина, међајући

1 Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеном са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број: 451-03-136/2025-03 од 27. 1. 2025. године.

2 О (наративној) емпатији опширније смо писали у књизи *Неки стварни и могући светови*, посебно у поглављу „Наративна емпатија у документарним и фикционалним формама приповедања“ (Бечејски 2022: 125–163). Овај одељак представља сажетак најважнијих закључака, који су нам неопходни и за тумачење (наративне) емпатије у роману *Ожиљак*.

делимично и опсег и садржај појма. (По свој прилици, разлог томе је стварни недостатак емпатије међу људима.)

Пореклом из естетике, овај термин употребљаван је најпре у рецепцији уметничких дела за емоционално стапање особе с објектом њеног естетског доживљаја. Будући да припада сфери осећања – *емпаѿија* (грч. *εν* – у и *παθος* – осећање, страст) дословно значи уосећавање, уживљавање – данас се њеним примарним подручјем сматра психологија, где се најкраће дефинише као способност да се емоционално разуме шта друга особа доживљава. Емпатија, дакле, означава процес непосредног уживљавања у ситуације и емоционална стања других (Hofman 2003: 13), те се оправдано сматра и једном од моралних емоција (Deigh 1995: 743–763).

Један од најзначајнијих проучавалаца овог феномена, психолог Мартин Л. Хофман скреће пажњу на то да емпатија представља синтезу емпатијског афекта и когнитивног поимања другог, што значи да доживљај емпатије зависи колико од афективне, толико и од когнитивне зрелости и способности особе (да се стави у туђ положај, да препозна и разуме стања свести и осећања других), наслеђених особина, личног искуства, социјалног и културног окружења (Hofman 1984; Keen: 2006: 208; Kostić 2014: 17). У књизи *Емпаѿија и морални развој* он брани хипотезу да је емпатија основа моралних врлина и алтруистичког понашања. Као емотивна реакција на патњу друге особе, најпре се јавља *емпаѿијска нејријајности* (нека врста одговорности или осећаја кривице), које емпатизер настоји да се ослободи тако што ће прекинути или олакшати туђу несрећу. Захваљујући емпатији, људски егоизам претвара се у алтруизам, сматра Хофман, те од ње зависе многи наши морални судови и одлуке. Психолог посебно истиче значај приче за развој емпатијске моралности, која се даље трансформише у „врћу когницију“ – емпатијску реакцију на неправду (Hoffman 2003: 238).

Савремени проучаваоци увидели су да се емпатија може ваљано изучавати само интердисциплинарно, те су се у истраживања овога феномена укључили, поред естетичара и психолога, и етичари, (когнитивни) наратолози, социолози, педагози, психијатри, неуролози и др. Иако сви они сматрају да књижевност и наративна емпатија имају изузетно значајну улогу у подстицању моралности, Хофман и етичарка Марта Нусбаум признају да је емпатија тешко доказива конкретним алтруистичким деловањем читалаца у реалној егзистенцији. Наратолози који су се бавили овим феноменом видели су свог претечу у Вејну Буту (*Рејѿорика ѿрозе*), док је главну струју теоретичара наративне емпатије предводила Сузан Кин студијом *Емпаѿија и роман*. Њен нацрт за типологију наративне емпатије ослања се на сличне поделе у психологији и психијатрији (Keen 2006; уп. Kostić 2014: 15). Посткласични наратолози Моника Флудерник, са својом теоријом о искуству и наративности, Мари-Лор Рајан, са

теоријом *урањања* – „тим кључним местом актуелних расправа у оквиру афективне наратологије“ (Milosavljević Milić 2016: 214),<sup>3</sup> Марк Гарнер, Лиза Заншајн и други теоретичари ума, бавили су се изучавањима која такође припадају поменутом подручју, те се вишеструко преплићу са теоријом наративне емпатије. Код нас су ова изучавања још увек веома скромна и ослањају се на пионирски подухват Снежане Милосављевић Милић и њених студената окупљених око Центра за наратолошке студије.<sup>4</sup>

Преиспитујући хипотезу да „емпатијска читалачка искуства започињу ланчану реакцију која води до зреле емпатије и алтруистичког понашања“ (Keen 2006: 213), у раду „Теорија наративне емпатије“ (2006), и на његовим основама насталој књизи *Емпатија и роман* (2007), теоретичарка књижевности Сузан Кин разматра и надограђује постојећу теорију наративне емпатије. У њеном фокусу налазе се књижевне технике и поступци који емпатију подстичу. Уочљиво је да оне наративне стратегије које омогућавају или олакшавају процес емоционалног *урањања* – „сцена насупрот сажетом прегледу, унутрашња и променљива насупрот спољашњој фокализацији, дијалог и доживљени говор насупрот стилски неутралном индиректном говору, проспективно приповедање у првом лицу (из перспективе јунака или наратора) насупрот нараторовом ретроспективном приповедању, потпуно обликовани и видљиви приповедачи насупрот ’бледоликим’ приповедачима, приказивање насупрот казивању“ (Milosavljević Milić 2016: 216; в. Ryan 2001: 133) итд. – највише доприносе наративној емпатији (уп. Keen 2006: 207–236; Keen 2007).

Приликом новијих експерименталних истраживања људске способности читања ума научнике је изненадила емпатичка прецизност у препознавању осећања других (Keen 2006: 220),<sup>5</sup> чиме је започето научно објашњење најважније етапе процеса читања: на који начин читање изазива живу симулацију стварности и реципијенту пружа реално недоступно искуство да „живи“ у другим световима, да „уђе“ у туђе мисли, да доживи не само акције него и осећања и фрустрације јунака *као да* су стварне. Све ово, наравно, још увек није доказ спекулација о алтруистичком деловању наративне емпатије, али би могло бити њихова полазна тачка.

3 Концепт урањања у наративне светове заснован је на четири основне парадигме: метафори о одласку и губљењу у свету књиге, могућим световима, игрању улога *као да* и менталној симулацији: имагинарна реалност текста доживљава се *као да* је стварна захваљујући читалачкој способности менталне симулације (Ryan 2001: 113, 200), те, на њеном темељу, уживљавања у емоционална стања других – *наративне емпатије*.

4 На вишеструко преплитање теорија урањања и наративне емпатије указала је Мирјана Бојанић Ђирковић у књизи *Чињалац у науци о књижевности* (2020: 248–256).

5 Истраживања емпатичких одговора на бол друге особе показала су да „емпатија посредује део мреже бола који је повезан са афективним квалитетом бола, али не и са његовим чулним особинама“ (Keen 2006: 209).

Као најзначајнија компонента емоционалне интелигенције, емпатија је и огледало самосвести јер познавање сопствених емоција представља основу за емпатичко ишчитавање туђих осећања. Али несумњиво важи и обрнуто: емпатија нам помаже да у себи откријемо мноштво нијанси осећања која нисмо слутили да постоје и која можда још нису ни именована. Стога је њен значај у процесу одрастања и индивидуације немерљив. Ако (наративна) емпатија омогућава аутентичан доживљај нечијег емотивног искуства и интуитивно тумачење „места неодређености“, онда је овај феномен један од најдрагоценијих бенефита читања, односно рецепције наратива.

## 2. Роман о емпатији и наративна емпатија

У истраживачком фокусу овога рада налази се емпатички наратив у роману *Ожиљак* (1956) Светлане Велмар-Јанковић (тачније, прерађена верзија романа из 1999. године), на чијем примеру се преиспитују наведене претпоставке о емпатији. Ауторка је у „Поговору“ другом, прерађеном издању истакла да је то прича о одрастању јер

[Љ]удско биће никада није тако рањиво као у сопственој раној младости, нити тако спремно да се, у самоћи и патњи које доноси одрастање, тако предано бави суштинским питањима живота и смрти (Велмар-Јанковић 2002: 259–260).

Тематски гледано, *Ожиљак* јесте роман о одрастању у друштвено специфичним, ратним и поратним околностима, али је исто тако и роман о емпатији, будући да је аутодијегетички приповедач девојчица која се у том најосетљивијем периоду живота непрестано сусреће са смрћу и патњом, да патњу других интензивно проживљава, промишља, кроз њу изграђује своју личност и идентитет, завирује у сопствено биће и долази до самопознања. Уз то, она је страствени и емпатични читалац необично богатог читалачког искуства за своје године, те сањач који сања емпатичне снове. Дакле, реч је о роману који, осим што изазива наративну емпатију – емпатију и тематизује.

Најпре ћемо размотрити примењене технике и приповедне поступке који подстичу наративну емпатију, као и приповедне ситуације у којима се *ја*-приповедач *Ожиљка* открива као емпатички субјект, а потом настојати да, у контексту аналитичке психологије, протумачимо значење јунакињиних емпатичних визија, снова и сновиђења.

1) У погледу композиције, роман има дневничку форму у којој се прецизно разликују три дела. Први обухвата радњу која се одвија у последњим месецима немачке окупације и током савезничког бомбардовања Београда, и траје до ослобођења. Други део приповеда о животу јунакиње и њене породице у периоду одмах након

ослобођења и уласка Црвене армије у Београд (последња два месеца 1944. и прва половина 1945. године), о прогону сарадника окупатора али и припадника грађанске класе, којој нараторка припада, као и о њеној првој школској години у комунистичкој Југославији, испуњеној социјалном изолацијом и борбом за место у новом друштву, стрепњама и страховима, дружењима и разочарањима. У првом и другом делу романа поглавља су обележена прецизним датумима, месецима, или су пак дани „без датума“, што може бити алузија на индивидуалну и колективну дезоријентисаност. Трећи део романа није обележен датумима, изузев Витомировог писма које је датирано 26. фебруара 1946. године, а писано је у Куманову; то је једина монолошка форма у којој фокализација није преломљена кроз свест девојчице-наратора, јер чак и онде где се привидно појављује треће лице, под плаштом свезнајућег приповедача налази се јунакиња.<sup>6</sup>

У ова поглавља уметнути су одељци „Снови“ (3) и „Сновиђења“ (5), као и два одељка насловљена „Разговор пет ја“ и „Рус говори себи“. Њихов распоред понекад чини композицију лабавом и ремети ритам казивања, што примећује и сама ауторка у „Поговору“ пре рађеном издању романа, напомињући да га је оставила неизмењеним јер је њој *ондашњој* највише било стало управо до тог значењског слоја (несвесног) који казују снови и сновиђења (Велмар-Јанковић 2002: 256). У погледу технике приповедања запажају се утицаји романа тока свести, француског *новог романа*, Фројдовог и Јунговог учења („чудо“, тј. принцип синхроничитета, који ће постати једно од поетичких начела списатељице),<sup>7</sup> али и егзистенцијализма, о чему ауторка такође експлицитно сведочи.<sup>8</sup>

„Разговор пет ја“ (Велмар-Јанковић 2002: 76–82), који припада најбољим страницама романа, и игра претварања (са шалом) нису ништа друго до метафоре и алегорије процеса индивидуације и трагања за идентитетом кроз унутрашњу борбу, спознање света и самопознање (*ожилјак* је симбол порекла и патње). Једно ја је наивно, разумно и праштајуће, те настоји да схвати дух новог доба што са

6 На пример: „Жена поред девојчице, њена мајка, није ни слутила шта девојчица осећа. Сећала се“ (Велмар-Јанковић 2002: 63).

7 Као један од најсложенијих појмова у Јунговој теорији, *синхроничитет* означава временске и смисаоне коинциденције између удаљених ствари и појава, али узрочно неповезаних (принцип акаузалних веза); „психички условљену релативност од времена и простора“ (1977, 3: 138; в. Jung 1977, 3: 119–198; Trebješanin 2011: 375–378). У роману *Бездно*, на пример, приповедач се и експлицитно позива на Јунгов синхроничитет, који назива „чудом подударности“ (Velmar-Janković 1995: 10). О „чуду синхроничитета“ Светлане Велмар-Јанковић на примеру романа *Ниједина* писала је Драгана М. Јовановић (2024: 163–176).

8 Она истиче да је у време писања првог издања *Ожилјка* (1954) читала Фројда и Адлера, Натали Сарот, француски нови роман (Г. Стејн), Хемингвеја, Фокнера, Фиццелалда, Саројана, Вирџинију Вулф, Пруста, те да се и у роману осећа утицај Фројда и Јунга, Камија (драме *Несијоразум*), Сартра (*Мучнине*), В. Вулф (*Излетња на свејшонику*) – Велмар-Јанковић 2002: 248, 255, 257.

ослобођењем долази, док је друго буржујско, самоуверено и гордо, треће луцидно, четврто проницљиво и провокативно, пето такође наивно и благо. Игра са шалом, односно „игра црнине“ (Велмар-Јанковић 2002: 111–119), у којој се девојчица претвара да је бака, ујна, госпођа Вера, мајка, такође се може тумачити као удвајање и умножавање *ја* током одрастања, где долазе до изражаја њен дар (само) посматрања и висока емпатичка способност.

Вишеструка *ја* јунакиње *Ожилька* могу се сагледати и као изрази различитих делова, односно архетипских компонената личности.<sup>9</sup> У контексту Јунговог учења, наивно и разумно *ја* у роману одражава свесни его који истражује свет, док буржујско, самоуверено и гордо *ја* носи карактеристике Сенке – потиснутих друштвених норми и унутрашњих ограничења. Луцидно и проницљиво *ја* могу бити изрази Анимуса/Аниме, мудрости и унутрашњег водича, док игра претварања, удвајање и разиграност показују интеграцију Персоне и способност саморефлексије кроз игру у процесу индивидуације. Сама игра с улогама симболизује како јунакиња кроз унутрашњи дијалог и емпатијско удубљивање у различите личности интегрише делове своје личности, крећући се ка Себству, односно ка унутрашњој целовитости, где *ожильак* постаје не само рана него и водич самоспознаји. У игри се појављује и Мана-личност, која осветљава неприхваћене или несигурне аспекте јунакињиног унутрашњег света, такође водећи индивидуацији.

Наративној емпатији у овим сценама доприноси дијалогска форма и емпатичка зрелост девојчице, што контрастно истиче чистоту њене детиње душе. Играјући поменуте улоге она показује невероватну способност да заузме тачку гледишта другог и да осети шта кога боли, што изражава речима, уздасима, гестовима и покретима.

Јунакиња је поменутог умножавања *ја* свесна и када морално преиспитује свој говор пун излизаних фраза, који држи примајући награду као најбоља ученица гимназије:

Да ли сам то ја, ова девојчица која, у улози скромне и збуњене ученице, прихвата честитања иако не зна шта би са својим успехом? [...] Не знам више да ли сам то ја или сам ја она која је пре неколико тренутака желела да свима каже своју истину (Велмар-Јанковић 2002: 155).

9 Према Јунгу, личност се састоји од више „делова“ или структура: свесно Ја (Его), Сенка, Анимус/Анима, Персона и Селф (Себство, Сопство, Јаство). Его представља свесни идентитет и перцепцију себе, док Сенка носи потиснуте, неприхваћене, непознате или мрачне аспекте личности. Персона је социјална маска коју показујемо свету, а Анимус/Анима су унутрашње супротности које служе интеграцији психе. Селф је врховни архетип, јер представља јединство и целовитост личности, циљ процеса индивидуације. Мана-личност доминантна је колективно несвесног, архетипска фигура магијски моћне личности; када принцип *ја* овлада Маном, значи да је постигао и висок степен владања собом, док обрнута ситуација води ка психози и параноји (Jung 1977, 2: 131–189; Jung 1977, 3: 255–275; Jerotić 1977: 14–18; Trebješanin 2011: 27–38, 179, 254–255; 313, 365, 384–387).

Борба два *ја* изражена је и у сцени када се јунакиња одриче своје плаве машине, што симболички представља њену одлуку да постане члан новог, комунистичког друштва:

Гледам свој лик у огледалу. Можда је и он удвостручен. Можда има две мене које се сад огледају. Једна је она од прекјуче, у ствари до прекјуче, која није пристајала. Друга је она од јуче, од данас, која је пристала. Не, не видим два одраза. [...]

Ха, ту смо: у ствари се нимало не слажу та плава машина и та црвена марама. Не иду једна са другом. Једна је за једну мене, баш ону прекјуче-рашњу, а друга за другу мене, ову која сам постала јуче. Ако сад има те две мене, зашто онда нема два одраза, два лика у том великом огледалу? Зашто се не видим скроз наскроз? (Велмар-Јанковић 2002: 211).

Криза идентитета јунакиње овде је сликовито представљена: на путу индивидуације она постаје свесна присуства *Персоне* – маске колективне психе „која симулира индивидуалност“ (Jung 1977, 2: 171), због чега не одбацује већ критички преиспитује порекло и прошлост своје породице, од претка са Зерека до оца и ујака: ако одбаци своје порекло, више неће знати ко је; ако остане заробљена у прошлости, као њена ујна, неће умети да живи у садашњости.

2) Прво лице једнине и дневничка форма романа знатно доприносе убедљивости приказивања и наративној емпатији у роману *Ожиљак*. Теоретичари који су се бавили феноменом наративне емпатије, од Вејна Бута у истраживањима изложеним у *Рејторици њрозе* (1976) до Сузан Кин у књизи *Емпаџија и роман*, потврђују да приповедање у првом лицу има повлашћено место у изазивању наративне емпатије, било да је са тачке гледишта јунака испричана цела прича или њен највећи део. Приповедно *ја* једно је од кључних средстава „пружања привилегованих информација о уму лика“, тврди Дејвид Мајл; штавише, како сматра Силвија Адамсон, наративни монолог није ништа друго до „емпатичка приповест“ (према Кеен 2006: 218). Премда су нарација у првом и у трећем лицу равноправне у смислу уметничке надређености, прво лице које износи своју јединствену животну приповест остварује нарочито блиску везу с реципијентом и представља „једини аутентични начин стварања свести“, истиче Дејвид Лоц (према Кеен 2007: 97; в. Кеен 2006: 219).

Повлашћено место у изазивању наративне емпатије имају, дакле, аутобиографске и исповедне форме, којима је инхерентан наративни монолог: дневник, исповест, мемоари, писма и сл. Наравно, жанровски и формални избори аутора, укључујући и аутодијегетичког приповедача, не могу обезбедити емпатијски читалачки одговор, јер он зависи од читаоца, његовог искуства, културе и афинитета према тим конвенцијама, или одступању од њих (Кеен 2006: 214).

Када је реч о документарној и фикционалној прози у подстицању наративне емпатије, теоретичари истичу различита мишљења: једни дају предност фикционалној (Сузан Кин), док други сматрају да у том погледу првенство има документарна проза (Дејвид Лоц). У роману *Ожиљак*, као и у целој породичној трилогији / тетралогии Светлане Велмар-Јанковић,<sup>10</sup> аутобиографски елементи и познате или делимично познате документарне чињенице несумњиво доприносе утиску аутентичности и веродостојности наративног гласа који нам преноси несвакидашње животно искуство, те позивају емпатичног читаоца да попуни „места неодређености“. Реч је о биографијама најпре угледних, а потом занемарених или прокажених породица српских интелектуалаца и индустријалаца Вуловић, Велмар-Јанковић и Теокаровић, с тим да у галерији ликова Светлане Велмар-Јанковић информисани читалац може препознати и многе друге историјске личности.

3) Овоме ваља додати да су женски ликови не само главне јунакиње и ја-нараторке ове прозе, већ и драгоцени сведоци једног бурног историјског периода који обухвата праскозорје Другог светског рата, сâм рат и послератно доба. О његовој суровости оне сведоче из угла потлачених, што додатно подстиче саосећање и критичку свест читалаца, па и осећај одговорности за историјске обмане и заблуде. Тако у романима *Ожиљак* и *Лајум*, и аутобиографско-мемоарској прози *Прозраци* и *Прозраци 2* читалац наилази на добро познате документарне чињенице о нацистичком, мање познате о савезничком бомбардовању Београда, те на оне прећуткиване и страхом заташкане о прогону грађанске класе у доба формирања новог комунистичког друштва, посебно о монтираним судским процесима, изнуђеним признањима и стрељању најбогатих и најугледнијих међу њима.<sup>11</sup> У фокусу ових наратива није само разобличавање и доказивање неправде чињене грађанској класи – то би био задатак историје – већ представљање јединствених искустава појединачних жртава, ликова/личности у чији свет и живот читалац урања и емпатички реагује.

Књижевност је, за разлику од историје, усмерена на појединачно, на јединствене и непоновљиве људске судбине. Управо познавање појединца изазива саосећање које спречава рађање предрасуда и не-

10 У књижевном делу Светлане Велмар-Јанковић запажају се два тематска тока, међусобно испреплетена, а највидљивија у њеним романима. Први прати личну, односно породичну историју списатељице, док је други окупиран личностима и догађајима из националне историје. Породичну трилогију / тетралогии Светлане Велмар-Јанковић чине романи *Ожиљак* (1956) и *Лајум* (1990), те аутобиографско-мемоарска проза *Прозраци* (2004) и *Прозраци 2* (2014, постхумно).

11 „Сад је опасно бити богат, богатство је кривица коју црвени не праштају“, схватиће јунакиња (Велмар-Јанковић 2002: 46).

гативних стереотипа о појединим нацијама и друштвеним групама (в. Nussbaum 2005: 116–127; Војновић 2012: 177–186), што је представљено у више приповедних сцена романа *Ожиљак*. Док ујна и бака остају доследне и достојанствене припаднице грађанског друштва које припада прошлом времену, уверене да оне и комунисти јесу непомирљиви светови између којих нема додирних тачака – *они* („другови“), увек стоји насупрот *ми* (господа)<sup>12</sup> – јунакиња показује разумевање, чак и емпатију према људима тог новог доба, непријатељски расположеним према друштвеној класи чији је стуб управо њена ужа и шира породица (в. Велмар-Јанковић 2002: 64–65).

4) Наративну емпатију у роману *Ожиљак* значајно подстиче и наивна (дечја) перспектива, смањујући емоционалну дистанцу између јунакиње и читалаца. Чак и када фокализација не припада само девојчици-наратору већ настоји да прецизно реконструише мисли, осећања и уверења ликова према којима она осећа емпатију, скоро сви догађаји и ситуације, дијалози и карактери преломљени су кроз њену свест и емоције. Реч је о *дуйлој фокализацији* (Bal 2000: 26), где „виђење“ може припадати приповедној инстанци (*ја*-нараторки) или инстанци другог лика (при чему јунакиња скоро никада фокализацију не препушта у потпуности осталим ликовима, већ „гледа“ заједно с њима); или *двосмисленој фокализацији*, где је немогуће утврдити ко фокализује (Bal 2000: 133–135).<sup>13</sup> На пример, у поглављу где се ујна коначно суочава са правим лицем свога мужа, фокализација је примарно ујнина, али се са њом преплиће и удваја фокализација аутодијегетичког приповедача – емпатичне девојчице која је једина „чула страшан ујнин смех“ и *видела* јој на лицу отрежњење:

Тај глас је увек казивао само то да је њен муж најбољи муж, најнежнији љубавник, најпажљивији отац, најпоштенији пословни човек. Први пут за тих једанаест година лепа жена, моја ујна, разумела је смисао тог гласа (Велмар-Јанковић 2002: 35).

У овом цитату сусрећу се иронијска оштрица изневерене жене, с једне стране, и невино саосећање детета према сродном и по-

12 „Зар је могуће да је мени стало до тога да под оваквим режимом учим школу и да се плашим, да се плашим *ја* да *они* не искључе *мене*?“; „Зар сам морала да пристанем и спустим се до њих, до њихових простачких лица, простачких гласова, простачких навика, простачких лажи? То је читава најезда простака, каже баба, ти такозвани нови људи“ (Велмар-Јанковић 2002: 169, 200).

13 *Дуйлој* и *двосмисленој фокализацији* веома је слична још једна наративна ситуација која се појављује у овом роману: када лик-наратор може уочити / перципирати оно што презентује и неки други лик, али експлицитно нигде не стоји да је он то заиста и уочио / перципирао. У том случају постоје два фокализатора (субјекта), а једна фокализација (објекат). Описана ситуација блиска је *слободном индиректном говору*, када се приповедна инстанца (лик-наратор) приближава речима (другог) лика, али му не дозвољава директно обраћање.

вређеном бићу, с друге, што несумњиво доприноси емпатичном доживљају читалаца. Слична ситуација запажа се и у сцени при крају романа, када ујна губи разум а девојчица остаје не само најпоузданији сведок него и медијум њене патње:

Одувек је знала да ће он доћи. Да ће се вратити. [...] Био је њен господар још док га није познавала. Још док га је нестрпљиво ишчекивала да се појави (Велмар-Јанковић 2002: 224).

Ујнину патњу до сржи је разумела једино она, девојчица судбински одабрана да осети дубину издајства и чистоте њене душе, да потом буде сведок њеног греха, спозна снагу покајања, те да несебично саучествује у њеном болу. Однос блискости између две јунакиње успоставља се од прве сцене у којој се ујна појављује, и учвршћује се и продубљује кроз цео роман, о чему и са ујнине тачке гледишта експлицитно сведочи Витомирово писмо на крају романа (Велмар-Јанковић 2002: 233). Пратећи ток свести нараторке, читалац прати и развој претпоставки које јој шаље емпатија: о чему ујна размишља, шта осећа, од чега страхује.<sup>14</sup> Девојчица је и одличан посматрач: она гледа, слуша и тумачи понашање, разговоре и поступке укућана док се ујна са вриском буди из кошмара, те и сама емпатички доживљава њене визије, призоре паклене ватре у њеној глави, па и последњи чин њене животне драме:

Ујак пролази оном малом попречном улицом. Иде ка кући у којој станујемо. Препознала сам његов капут и његов ход. И држање главе. Знам да је то немогуће, знам да не могу да га видим, али ми је ипак јасно да је то баш он. [...]

Можда је покушавала да отера то нестајање које јој се примицало. А можда је хтела да се баш закачи за смрт. [...]: њено лице је тако спокојно, тако лепо, ујна изгледа срећна (Велмар-Јанковић 2002: 227, 228).

Помоћу наивне, ишчашене перспективе избегнута је патетика приликом представљања трауматичног јунакињиног детињства, испуњеног бомбардовањима, губитком вољених и сусретима са смрћу, насиљем и срамним ћутањем пред насиљем, потресним сликама у рату осакаћених, избежумљених осветника, глади, друштвене неправде и стереотипних схватања грађанског друштва, тзв. „пропале буржоазије“, али и унутрашњих конфликта, моралних дилема, неверстава, издаја, гриже савести, патриотизма, личне храбрости и кукавичлука.

Изузетну емотивну зрелост и емпатичку способност јунакиња дугује колико афективном толико и когнитивном, колико стече-

14 „– Ја само вршим своју дужност, *можда* је рекао Витомир њеном мужу.

Њен муж је још увек држао руке увис.

Гледао је Витомира у очи. Они су се *можда* смејали. Подсмевали.

Њен муж је морао да разуме тај подсмех. *Можда* га је савршено разумео“ (Велмар-Јанковић 2002: 99; курзив М. Б. и М. Ј. М.).

ним толико и наслеђеним особинама: својој нежној природи, читању, образовању и васпитању, спознаји утемељеној на пажљивом посматрању људи и света који је окружује, спремности да завири у себе и да се посвети самопознању. Осећајну природу наследила је од мајке, која је, уз њу, најизразитије емпатички профилисан лик у овом роману (мајка, на пример, уза своју бол због губитка супруга прима и бол своје снахе, дрхти и од патње братовљеве љубавнице – Велмар-Јанковић 2002: 41–43). У целом породичном опусу Светлане Велмар-Јанковић лик мајке представљен је као спој физичке лепоте и чистоте душе – „лепо биће“ у смислу који овом појму даје Драган Стојановић ослањајући се на грчки појам *καλοκαίαιε* (2003: 6–7). Наративна емпатија, дакле, зависи од обликовања психолошког портрета јунакиња и од стране ауторке и од стране активног читаоца (Keen 2006: 215–216).

Однос саосећања према осталим ликовима – мајци, охолом ујаку,<sup>15</sup> сусетки Немици, са којом дели мисао о смрти као пропадању у искидане дубине, другарици Невени, ратном инвалиду и сирочету погинулих партизана, чак и према комунисти Витомиру – нараторка испољава од прве странице романа. Радња и почиње 18. маја 1944. године вешћу о погибији на фронту Немичиног невенчаног супруга, и савезничким бомбардовањем Београда, у коме гину и сусетка и нараторкин отац, док велики број Београђана остаје без дома; нараторка и њена мајка једини су станари зграде преживели у рушевинама. Јунакињин сусрет са смрћу делује веома потресно управо стога што је представљен из дечје перспективе:

Прво се сасвим умилно заклатило степениште. На њему је било још много људи и њихове очи су се њихале. Онда су им се усне заклатиле; [...] Мртве главе су биле пребачене преко рамена спасилаца и клатиле су се. И њихове очи су биле отворене ако би им главе још биле целе. [...] Очеве изврнуте очи бацили су на камион. За њим је отишла Немица. [...] Беба. Беба. Беба – отклатила се њена глава – и он је погинуо (Велмар-Јанковић 2002: 13–14).

Синовање девојке у путничком возу (9. август 1944. године), током којег режањем негодује једино вучјак, такође је приказано из перспективе емпатичне девојчице, односно њеног трауматичног сећања манифестованог халуцинантним сликама и искиданим гласовима:

Између тог белог и окрвављеног лица и женског крика који је убрзо стигао, лежале су само девојчине очи. Шириле су се све више, постајале огромне од згуснутог ужаса.

15 „Позвао ме је да уђем па ми је дуго говорио како немам чега да се бојим. Али сам осећала да је његов глас потамнео од страха“ (Велмар-Јанковић 2002: 57).

Тада се родио њен крик. Страшан. Урлик.

Ударао је о смрвљено ћутање људи у фургону, о погнуте главе, склопљене очи, занемела тела. Девојчин урлик је падао у процеп немоћи и беде. На тај урлик је једино одговорио вучјак, режањем. Необично прибрано стара госпођа га је треснула каишем по њушци да ућути. На њеном лицу није било усана.

Воз је настављао ритмично кретање.

Испод мог завоја наишао је шапат сенки и нејасних облика. Надирала је тама која је доносила собом гласове што су давно постојали (Велмар-Јанковић 2002: 21)

Још неколико трауматичних догађаја приказано је сличним приповедним средствима. На пример, одлука сестре госпође Вере да се жртвује за своје ближње, при чему јунакиња пројектује и проживљава и свест Сестре, и свест њиховог присилног сустанара руског тенкисте (у одељку „Рус говори у себи“ – Велмар-Јанковић 2002: 92–96).

Ипак, једна од најважнијих сцена за разумевање њене емпатије, као и за њено интуитивно тумачење механизма зла, јесте суђење ујаку за измишљене кривице, са лажним сведоцима и једином могућом пресудом. Током монтираног судског процеса девојчица *осећа* режање људске мржње и *види* паука изнад ујакове главе како се спушта и пење уз нит своје мреже. Њој се чини да би ујак био ослобођен и њеног би ожиљка нестало када би неко уклонио тог злослутног инсекта, али то се не дешава (в. Велмар-Јанковић 2002: 103–109, поглавље датирано 16. јануара 1945. године).

Прецизно постављен у јунговском кључу, овај снажни приказ не представља пуку халуцинацију детета, већ визуелну кондензацију читавог психолошко-историјског механизма суђења. *Паук* није индивидуални непријатељ него принцип, архетип нељудског механизма зла: безличан, хладан, интелигентан, али, насупрот јунакињи, лишен емпатије. У контексту режираног политичког суђења *џаук* симболизује систем који не мрзи лично, већ функционално; он не делује из страсти, већ из структуре. Девојчица *осећа* присуство људске мржње, али *види* паука – оно што ту мржњу организује, користи, и претвара у пресуду. Мрежа представља идеолошку и судбинску замку, образац несвесног, унапред исплетену структуру судбине, систем у који појединац упада пре него што уопште разуме правила. Ујак је већ ухваћен у мрежу: кривица је унапред одређена, лажни сведоци су део мреже, а пресуда њен завршни чвор. Паук се спушта и пење уз нит мреже као господар ритма, илуструјући ритам система. То што паук стоји изнад ујакове главе симболизује насиље над мишљењем, идентитетом, смислом, па и процедурално насиље под привидом законитости. Овај важан детаљ метафорично указује и на контролу наратива: шта је Истина – одлучују победници. Пресуда

ујаку јесте пресуда над човековим значењем, не само над његовим животом, будући да комунистички суд не убија само тело. Дечја фантазија о уклањању паука (Сенке)<sup>16</sup> архетип је наивног спаса, односно део наивне перспективе у роману, јер дете интуитивно препознаје прави узрок зла али још верује у једноставно решење. Трагедија је у томе што паук не представља једно биће, већ архетип колективно несвесног (в. Jung 1977, 2: 101–102), па уклонити једног паука не значи разградити мрежу. Будући да се код Јунга колективна Сенка појављује у тоталитарним системима, када појединци делегирају савест систему, чинећи зло „у име општер или вишег добра“, ожиљак јунакињи остаје као неизбрисиви психички траг сусрета са колективном Сенком историје, са безличним, интелигентним механизмом зла које не прети, не виче и не насрће, него тихо и законито обавља свој посао.

Дакле, у приказаној сцени *џаук* означава архетипску слику историјске неправде коју јунакиња не може рационално да разуме и објасни, али је непогрешиво *осећа*. То што она *види* симбол пре него његово значење такође је део наивне перспективе која подстиче наративну емпатију у роману: траума се не објашњава него утискује сликом, а историја се појављује као митолошко биће.

У једном поетски компонованом одељку датираним на дане ослобођења Београда – одељку који ће се поновити у емпатичној верзији њених сновиђења – јунакиња истиче да не разуме радост ратнице која је убила човека, војника који се патрљком хвата у коло, осмех онемелог руског ослободиоца-осветника коме су Немци побили целу породицу, мајке која је изгубила оба сина, а поготово не разуме чега је црноберзијанац ослобођен (в. Велмар-Јанковић 2002: 74–76).

### 3) Снови и сновиђења

Као што је већ истакнуто, у периоду када је настајао роман *Ожиљак* списатељица је била под снажним утицајем романа тока свести и интензивно је проучавала психоанализу Фројда и Јунга, у којој повлашћено место припада тумачењу снова. Како због обима истраживања тако и због његове теоријске ширине и сложености, детаљнија анализа ониричких елемената у овом роману, као и у целокупном белетристичком опусу Светлане Велмар-Јанковић, морала би бити предмет засебног научног рада, утемељеног на увидима у основне поставке психоаналитичких схватања на којима списатељица заснива смисао снова својих јунака-сањача. За потребе ове теме ограничићемо се на дефиниције суштинâ Фројдовога и Јунговога

16 Паук је, као и ђаво, „варијанта архетипа Сенке, тј. опасног аспекта непризнате тамне човекове половине“ (Jung 1977, 2: 103).

учења, те на тумачење симболичке структуре емпатичких снова и сновиђења јунакиње-нараторке *Ожиљка*.

Утемељивачи психоаналитичког тумачења сматрају да су снови, као изданци несвесног, огледало психичког стања и личности сневача, те су изузетно важни за развој личности, односно за процес индивидуације. Међутим, њихова учења битно се разликују у схватању природе сна, функције сна и метода тумачења (Trebješanin 2016: 488).

Суштина Фројдовога учења сажета је у уверењу да је сан „прикривено испуњење једне потиснуте жеље“, „изопачена замена за нешто друго, несвесно“, док се тумачење састоји у откривању тог несвесног (нпр. страшних, срамних, неморалних жеља, којих не желимо да будемо свесни – Trebješanin 2016: 486–487). Према Јунгу,

[С]ан није прикривено, изопачено изражавање потиснутих жеља, већ је неко саопштење несвесног које жели да буде схваћено. [...] Функција сна је да прикаже нашу актуелну [животну] ситуацију [како бисмо се са њом суочили] и да укаже на могуће будуће последице, да надокнади (компензује) једностраност свести и да усмери наш развој. Сан је „информативни и контролни орган и стога најделотворније помоћно средство при изградњи личности“. Сан има компензаторну, регулативну и проспективну функцију (Trebješanin 2016: 487).

Снови су важни за очување психичког слада и равнотеже личности, за откривање онога што је човек у свом психичком животу запоставио (Trebješanin 2016: 487), те за суочавање са нама самима: нашим бригама, проблемима, траумама. Дакле, док Фројд снове тумачи *методом слободних асоцијација*, Јунг има индивидуални приступ.

Као нарочити поштовалац Јунга – што је показала познавањем, усвајањем и креативном применом многих постулата његове психоанализе, пре свега принципа *синхроничитијетта* – Светлана Велмар-Јанковић је снове сматрала природном појавом, несвесним садржајима свести који допуњавају наше свесне садржаје и преносе нам поруке путем знакова и симбола (архетипова), те их треба тумачити и индивидуално и колективно несвесним. Посебан значај у *Ожиљку* придавала је ауторка одељцима „Снови“ (3) и „Сновиђења“ (5), будући да је у њима изражено несвесно јунакиње, о чему је и експлицитно говорила у поговору „Ожиљак, по други пут“ (Велмар-Јанковић 2002: 256). Индикативно је да су ови одељци смештени на почетку и на крају поглавља, као и самог романа, што су „места са издигнутим значењем“. Такође је важна чињеница да се снови и сновиђења јављају после трауматичних догађаја или преломних психичких тренутака у процесу одрастања јунакиње, што значи да они имају регулативну, исправљачку улогу, према којој се, како истиче Јунг, у сну изражава „*све оно што је пошиснуто у једној личности, што иде на штећу њеној пош-*

*йуностии и савршенствиу*“ (према Trebješanin 2016: 488). Тако се „Сновиђење прво“ дешава након савезничког бомбардовања Београда и ослобађања из рушевина јунакиње и њене мајке. Погинули суграђани, међу којима се издваја глас оца у разговору са сусетком Нимицом, јављају се као познати гласови који траже хумке за своја погинула тела. „Сновиђење треће“ одвија се након игре претварања, хапшења ујака и конфискације имовине јунакињиној породици, док су ујнино самокажњавање и војник без руке, ког је девојчица видела на јави, иницирали „сновидење“ (четврто).

Иако сви снови и сновиђења указују на изразито емпатичну сневачицу, за проучавање емпатије у роману *Ожиљак* посебно су значајна два сновиђења у којима је на метафоричан и алегоричан начин тематизован и сâм овај процес / феномен: „Сновиђење друго“, које се одвија непосредно након „Разговора пет ја“, и којим се завршава први део романа, и „Сновиђење пето“, којим се завршава роман. У „Сновиђењу другом“ (Велмар-Јанковић 2002: 82–84) девојчица прима патњу свих оних несрећника који су се радовали ослобођењу Београда: тврду кору бола партизанке која убија непријатељског војника, тежину војникове одсечене руке, непоштење и кајање црноберзијанца, тежак осмех Руса-осветника, три смрти на дар од старице која је изгубила два сина, ожиљак порекла и ујнину тајну, и на крају, терет мајчиног некада испуњеног живота. То су *гласови* састављени од колоне црних сенки што јој шаљу своје невидљиве терете, гласови којима ће се ауторка вратити из другачије перспективе у аутобиографско-мемоарској прози *Прозраци*.

„Сновиђење пето“ наставак је сновиђења другог:<sup>17</sup> пуста и равна пољана, облаци и месечина, „дуге сенке људи који су у мени, пролазе лагано, у колони по један“ (Велмар-Јанковић 2002: 240). Све су то они чије је болове емпатично прихватила, а који су је нечему научили. Партизанка јој је „вратила смисао за велике нежности“ и помогла да схвати оно што пише и у Књизи постања – да у свакоме од нас лежи и убица; човек без руке – да увиди узалудност своје жртве и да се не предаје; црноберзијанац – да у свакоме постоји неко непоштење; Рус – да осети своју савест; крик старице ослободио ју је безазлености (можда је то и крик њене баке?). За њима иде сенка ујака, који је савладао свој страх од смрти и сачувао достојанство; сенке Витомира и Невене, који су јој оставили своја уверења; мајчина сенка, чији је део испаштања морала да прихвати. Коначно, ујнино самоубиство последица је њеног порекла и поноса, које је и јунакињино порекло; њена спремност да се даје – остаје дар девојчици. Сведочећи злу, на-

17 Снови који се понављају суочавају сањача са истим (сложеним) проблемом, који се испољава из другачијих перспектива. Јунг посебно истиче вредност и смисао тумачења серије снова који се понављају и допуњују, јер они се „сврставају око садашње најважније унутрашње околности, око једног комплекса, око конфликта који је зрео да постане свестан и да буде решен“ (Trebješanin 2016: 488).

сиљу и страдању, јунакиња на себе прима терет туђих живота, патњу из које се човек поново рађа, а *ожиљак* остаје трајни белег моралног и физичког сведока:

Примила сам ту смрт као сазнање да смо само течност коју лако упија тепих, само грудва земље коју часком завеје снег.

Нема више гласова. Нестаје у мени колона сенки.

Машем онима који су ми послали своју патњу, да је прихватим, да је поделимо.

Ожиљак ме све мање жига (Велмар-Јанковић 2002: 242).

Тумачење снова јунакиње *Ожиљка* у светлу психоанализе Фројда и Јунга открива дубоко симболичну структуру, у којој су траума, несвесно, идентитет и наслеђе уткани у сновидне слике. Њени снови и визије неретко имају профетски карактер јер симболичким језиком најављују крупне догађаје, било у смислу личних психичких преображаја, живота њене породице или колективног страдања. Будући да Јунг увек инсистира на личном контексту, настојаћемо да приликом детаљније анализе понудимо фројдовско и јунговско тумачење тамо где би се она битно разликовала.

У првом сну, који се јавља након извлачења из рушевина и трауматичног догађаја у возу, у бакиној кући, док је бака теши речима да сви имамо понеки *ожиљак*, девојчица је уснила зоолошки врт у ком све животиње имају *ожиљке*. Она разговара са жирафом (у ствари, њеном кучком Лисом) и слоном Јумбом, који се смањује као Алиса у земљи чуда кад поједе колачић, и даје јој *ожиљак*, тако да поред свог (невидљивог), добија и онај видљиви.

*Живошине*, нарочито када прате човека, у традиционалној симболици многих народа симболизују различите видове његове потиснуте, емоционалне и инстинктивне/ несвесне природе (Курер 2004: 204). Као архетипови, оне означавају нагоне и дубоке слојеве несвесног; то су симболи космичких, материјалних и духовних принципа. Ако се појављују у сновима и у уметности, одраз су човекове сложене природе, његових жеља и укроћених или дивљих нагона. Свака од тих животиња одговара једном аспекту човека, а услов целовитости и потпуности његовог живљења јесте да психички садржај тога симбола укључи у усклађено јединство личности (Gerbran, Ševalije 2004: 1136–1138). *Слон* је симбол (моћи) спознаје, буђења; алфа и омега, почетак и крај, благослов и чедност; обележје краљевске моћи (неповерљивост, будност); снага, напредак, дуговечност, мудрост (Gerbran, Ševalije 2004: 844–855; Viderman 2004: 358), али може представљати и терет прошлости који особа носи.

Према Фројду, *зоолошки врт* би могао бити простор затворености, метафора несвесног, где су инстинкти потиснути. *Жирафа* с лицем кучке симболизује пројекцију сопствених унутрашњих конф-

ликата (везаних за тело, сексуалност, мајчинство, идентитет) у слику животиње. *Слон* би био патернална фигура – ауторитет, моћ, док је давање видљивог оживљава чин иницијације. У контексту Јунговог учења, *зоолошки врић* представља колективно несвесно, различите аспекте психе у архетипским облицима. *Оживљци* на животињама могу означавати да су сви инстинкти и архетипови у девојчици већ рањени кроз трансгенерацијски пренос трауме. *Жиrafa* је симбол духовног увида (дуг врат – виђење изнад), а са лицем јунакиње означава Сенку: јунакиња увиђа себе у нечему што јој је страно, што се не уклапа у свесну слику о себи. *Слон* је симбол Селфа, целовитости: дајући девојчици видљиви оживљавак, он јој омогућава да несвесна рана постане свесна. Дакле, она добија идентитет кроз рану, односно индивидуацију започиње признавањем сопственог бола.

У другом сну јунакиња стоји на раскрсници на којој се укрштају шине, преплићу се гласови мртвих и живих, измаштаних и стварних, стравичне јаве и кошмарних стрепњи („црвени“ је стављају уза зид заједно са ујаком, крв се слива са Цветног трга низ Његошеву улицу док ујна тера бицикл уз непоплављени део улице и мете метлом – Велмар-Јанковић 2002: 53–56). Овај сан јавља се након ослобођења Београда, када се ујак затвара у свој кабинет и, слушајући радио-апарат по целу ноћ, ишчекује долазак комуниста. Али ујак ишчекује и своју супругу коју је годинама варао под маском идеалног мужа и породичног човека, супругу (опроштај) која му први и последњи пут неће доћи. Ту је најављено не само ујаково него и ујнино страдање, што ће бити прекраћено самоубиством – које девојчица несвесно слуги и осећа.

Наведени сан структурисан је око архетипске слике *раскрснице* са шинама, лиминалног простора у којем се, према Јунговој аналитичкој психологији, преплићу свесно и несвесно, индивидуална судбина и колективна историја, граница између светова на којој се често дешава духовна иницијација.<sup>18</sup> *Шине* симболизују неминовност колективне путање и историјског насиља, док преплитање гласова мртвих и живих означава активацију колективно несвесног, у којем проговарају Сенка, као носилац потиснутих и трауматских садржаја, и Анимус/Анима, као унутрашње фигуре односа, конфликта и пројекције. Девојчица која емпатијски препознаје личну и архетипску трагедију (крв што се слива низ Његошеву улицу) јесте медијум између светова, али и наративни медиј кроз који се истина породичне трагедије интуитивно региструје и симболички артику-

18 У светлу психоанализе, као и у традиционалној симболици, *раскршће* је симбол одлука, животних промена, свесних и несвесних избора, сусрета са судбином, п(р)ојављивања и откровења, доласка пред непознато, место надања и нових прилика, али и прелаза из једног света у други, из једног живота у други (Kuper 2004: 141; Gerbran, Ševalije 2004: 768–771). Повезано с индивидуацијом, раскршће означава пут ка целовитости. „Свако је биће у себи раскрсница на којој се укрштају и боре различити видови његове личности“ (Gerbran, Ševalije 2004: 770).

лише. *Крв* као животни принцип упућује на архетип жртве и насилно прекинуту животну енергију (Kuper 2004: 81; Gerbran, Ševalije 2004: 452; Biderman 2004: 186), те може указивати на трансформацију и рањавање ега, док ујнино гурање *бицикла* означава покушај самосталног кретања кроз унутрашњи расцеп, здраву потребу за самосталношћу, уравнотежењем свесног и несвесног (Gerbran, Ševalije 2004: 57). У традиционалној симболици, *мејла* је симбол свете моћи, а метеће култна служба коју могу обављати само чисте руке (Gerbran, Ševalije 2004: 576); као психолошки симбол, *мејла* означава потребу за ослобађањем од старих образаца, за менталним или емоционалним растерећењем. Сан се тако може читати као психоаналитички релевантан наративни поступак у којем се породична и колективна траума преламају кроз емпатичну дечју свест и симболички укључују у процес индивидуације.

„Сан трећи“, који се јавља након Витомировог повратка из рата, и претходи ујнином лудилу, очигледно је инспирисан овим догађајима, али његови јунаци потичу из лектире коју је девојчица читала – *Алисе у земљи чуда* и стрипова о Риђобрадом Жан-Мишела Шарлијеа и Виктора Ибиниона: сањачица пропада кроз унутрашњост великог цвета, среће Риђобрадог, пролази кроз капију на коњу, где се сусреће са оцем/Витомиром, гола је и нема ожиљак, потом среће жирафу (Велмар-Јанковић 2002: 177–182).

Док би, према Фројду, пропадање кроз цвет симболизовало сексуално буђење и анксиозност, према Јунгу, оно може означавати иницијацију кроз Аниму – *цвети* је симбол трансформације, процвата сопствене психе кроз лепоту и рањивост, као и симбол Сопства, архетип реда и потпуности, тајанствено средиште психе (Trebješanin 2011: 87).<sup>19</sup> Ако имамо у виду чињеницу да је стрип модерни мит, онда стриповски елементи, Риђобради и Алиса у овом сну јесу маскирани архетипови који чине детињу персонификацију комплексних садржаја. То значи да садржај сна користи стварне слике из јунакињине свакодневице да изрази несвесне импулсе, односно да се унутрашњи конфликт премешта са стварних на безбедне фигуре (из бајки, стрипа, романа). Поновно сусретање са *жирафом* значи враћање Сенке (као из првог сна), која је сада измењена јер јунакиња више није иста. *Кайија* је симбол промена и прелаза (из таме у светлост, из познатог у непознато, из прошлости у будућност, из једног живота у други), који у психоанализи означава праг између свесног и несвесног, улазак у ново стање, иницијацију или промену, док пролазак кроз капију симболизује трансформацију; *коњ* означава либидо, интуицију, видовитог водича кроз несвесно, јер

19 У традиционалној симболици многих народа *цвети* је женски, пасивни принцип, који симболизује крхкост детињства или пролазност живота (Kuper 2004: 29–30). Према Св. Јовану, *цвети* је слика душевних врлина; често означава архетипски лик душе и духовни центар (Gerbran, Ševalije 2004: 116–118). Симбол је младог живота, сунца, земаљског шара или средишта (Biderman 2004: 54).

„само он може проћи некажњено кроз врата тајне недоступне разуму“ (Gerbran, Ševalije 2004: 382–383; Trebješanin 2011: 213–215). Пролазак кроз *кайију* на *коњу*, у овом сну може означавати улазак у сопствену унутрашњу тврђаву – прелазак симболичне границе сопствених траума ка самоспознаји. Витомир (отац) јесте *архетипиј Пејтар* у позитивној форми, те би се, у духу Јунга, могло рећи да је она овде сусрела сопствени архетипски центар. *Голоишња* је у овом сну симбол истинитости, аутентичности, чистоте (Kuper 2004: 110; Gerbran, Ševalije 2004: 236–237; Viderman 2004: 248), док у психоаналитичком кључу голотиња без ожилка указује на однос особе према сопственом идентитету, и означава повратак исконској целовитости – *йре-рањеном ја*.

Тумачећи (емпатичне) снове јунакиње *Ожилка* у светлу аналитичке психологије узели смо у обзир фројдовски контекст, где би они били израз потиснутих траума, жеља, идентитета, сексуалности, сукоба ега и нагона, те репресивних механизма психе, и јунговско учење, у коме симболичке структуре сна указују на пут самоспознаје кроз сусрете с архетиповима (Сенком, Анимом/Анимусом и Селфом). Снови говоре језиком несвесног које није само лично него и колективно, и воде јунакињу ка целовитости личности. На тај начин снови у роману *Ожилак* не делују као изоловани симболички сегменти, већ као кључни наративни механизам емпатије кроз који се одвија процес индивидуације јунакиње. Сагледавање овога поступка у контексту целокупног опуса Светлане Велмар-Јанковић показује да симболичко посредовање искуства Другог остаје њена стална приповедна стратегија.<sup>20</sup>

Неколико синтагми, предмета-симбола и метафора који се појављују у *Ожилку*, изазивајући саосећање јунакиње, најављују будући роман *Лајум*, као и аутобиографско-мемоарску прозу *Прозраци*, те постају кључне речи за разумевање породичне тетралогije и њених емпатичних јунакиња. На пример, ујаков радио-апарат из *Ожилка* у *Лајуму* постаје очев радио-апарат, који се на крају јавља и у *Прозрацима*; потом, *завеса* из дечје собе, која симболизује спокојство и сећања из најранијег детињства; *куила*, која симболизује заштиту (како у традиционалној, тако и у јунговској психолошкој симболици), док напрслина на њој најављује слом грађанског друштва; *јласови* (сени умрлих), који се јављају у халуцинантним визијама и сновиђењима јунакиње *Ожилка* (Велмар-Јанковић 2002: 16, 22), наслов је другог поглавља *Прозрака*. „Надирала је тама“ (Вел-

20 Индикативно је да су већ у роману *Ожилак* зачета и/или развијена сва главна поетичка начела Светлане Велмар-Јанковић. У интервјуу „Историја и приповедање“ она сведочи да је писање *Ожилка*, поред драгоценог списатељског искуства у успостављању емоционалне дистанце у односу на биографске чињенице и ликове-личности, с једне стране подразумевало чепркање по сопственим ранама и траумама из ране младости, али да је, с друге, представљало неку врсту психолошке терапије (Велмар-Јанковић 2012: 8–9).

мар-Јанковић 2002: 21) – мисао којом је у *Ожиљку* метафорично представљено доба страха, отимачине и одсуства саосећања међу људима, јесте алузија на јеванђељске речи: „Али ово је ваш час и власт таме“ (Лк, VI, 22,53), узете и за мото романа *Лајум*, и пророчки поновљене на његовом крају, уз успостављање интертекстуалног односа са Орвеловим романом 1984.<sup>21</sup> Читалац тако стиче утисак да све време чита једну причу – модерну породичну сагу (Leman 2015: 946) о Вуловићима и Велмар-Јанковићима, која представља само последње поглавље *велике ѝриче* о нестанку грађанске класе под шизмом комунизма. Осим кружења метафора и симбола, овом утиску увелико доприноси кружење ликова у породичном опусу Светлане Велмар-Јанковић, тачније, ликова-личности, према којима је читалац успоставио однос симпатије и емпатије још у роману *Ожиљак*.

### Извори

- Велмар-Јанковић, Светлана. *Бездно*. Београд: Време књиге, 1995.  
Велмар-Јанковић, Светлана. *Ожиљак*. Београд: Стубови културе, 2002.  
Велмар-Јанковић, Светлана. *Прозраци*. Београд: Стубови културе, 2004.  
Velmar-Janković, Svetlana. *Lagum*. Beograd: Dereta, 2013.  
Velmar-Janković, Svetlana. *Prozraci 2*. Prir. Žarko Rošulj. Beograd: Laguna, 2014.

### Литература

- Bal, Mike. *Naratologija: Teorija priče i pripovedanja*. Prev. Rastislava Mirković. Beograd: Narodna knjiga / Alfa, 2000.  
Бечејски, Мирјана. *Неки сиварни и мојући свейови*. Лепосавић: Институт за српску културу Приштина, 2022.  
Бојанић Ђирковић, Мирјана. *Чишалац у науци о књижевности: Од антике до савремених теорија чишања*. Ниш: Филозофски факултет, 2020.  
Biderman, Hans. *Rečnik simbola*. Prev. Mihailo Živanović, Hana Ćopić i Merar Tarar-Tutuš. Beograd: Plato, 2004.  
Gerbran, Alen; Žan Ševalije i dr. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Prev. i adaptacija Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek i Isidora Gordić. Novi Sad: Stylos – Kiša, 2004.  
Велмар-Јанковић, Светлана. „Историја и приповедање“. Разговор водио Зоран Јеремић. У: *Бездане свейлости: о књижевном делу Свейлане Велмар-Јанковић*, зборник. Прир. Михајло Пантић. Београд: Библиотека града Београда, 2012, 5–47.

21 „Није то почела да пада никаква киша. Надолазила је тама. // Надолазила је одасвуд као праисконски прах. Био је новембар 1984. // Прах и тама“ (Velmar-Janković 2013: 261).

- Vojnović, Branka. „Empatija u književnosti: uloga lika u sabotaži nacionalističkih stereotipa i generalizacija“. *Philological Studies*, god. X/ 2012, br. 2: 177–186. <[http://philologicalstudies.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=342&Itemid=128](http://philologicalstudies.org/index.php?option=com_content&task=view&id=342&Itemid=128)>, 6. 5. 2019.
- Deigh, John. “Empathy and Universalizability”. *Ethics* 105 (July 1995): 743–763.
- Jerotić, Vladeta. „Predgovor“. U: *Dinamika nesvesnog*. Odabrana dela K. G. Junga, knj. 1. Prev. Desa i Pavle Milekić. Novi Sad: Matica srpska, 1977, 7–43.
- Јовановић, Драгана М. „Чудо синхронизитета у роману *Нијидина* Светлане Велмар-Јанковић“. У: *Поетика прозе Свејлане Велмар-Јанковић, зборник радова. Поводом деценије смрти Свејлане Велмар-Јанковић (1933–2014)*. Ур. Снежана Милосављевић Милић и Јелена Милић. Ниш: Универзитет у Нишу, Центар за нараторолошке студије, 2024, 163–176.
- Jung, Karl Gustav. *Dinamika nesvesnog*. Odabrana dela K. G. Junga, knj. 1. Preveli Desa i Pavle Milekić. Novi Sad: Matica srpska, 1977, 337–407.
- Jung, Karl Gustav. *O psihologiji nesvesnog*. Odabrana dela K. G. Junga, knj. 2. Preveli Desa i Pavle Milekić. Novi Sad: Matica srpska, 1977.
- Jung, Karl Gustav. „O postajanju ličnosti“. *Duh i život*. Odabrana dela K. G. Junga, knj. 3. Preveli Desa i Pavle Milekić. Novi Sad: Matica srpska, 1977, 255–275.
- Keen, Suzanne. “A Theory of Narrative Empathy”. *Narrative*, Vol. 14, No. 3 (October 2006), 207–236.
- Keen, Suzanne. *Empathy and Novel*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Kostić, Jelena. „Empatija.“ *Karakteristike i međusobna povezanost empatije i roditeljstva kod adolescenata sa poremećajem ponašanja*, doktorska disertacija. Univerzitet u Nišu, Medicinski fakultet, 2014, 15–35.
- Kuper, Džin Kembel. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. Prev. Slobodan Đorđević. Beograd: Nolit, 2004.
- Leman, Natalija. „Saga“. *Rečnik književnih rodova i vrsta*. Ur. Gazda Gžegož, Slovinja Tinecka Makovska. Prev. Ivana Đokić Saunderson. Beograd: Službeni glasnik, 2015.
- Milosavljević Milić, Snežana. *Virtuelni narativ: Ogledi iz kognitivne naratologije*. Niš – Sremski Karlovci / Novi Sad: Filozofski fakultet – Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2016.
- Nussbaum, Martha C. *Pjesnička pravda: Književna imaginacija i javni život*. Zagreb: Deltakont, 2005.
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: The Jones Hopkins University Press, 2001.
- Стојановић, Драган. *Лејла бића Иве Андрића*. Подгорица – Београд: ЦИД – Платонеум, 2003.
- Trebešanin, Žarko. *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: Zavod za udžbenike – HESPERIAedu, 2011.
- Trebešanin, Žarko. „Frojdovo i Jungovo tumačenje snova“. *Polja*, 274 (2016), 486–488. <<https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/12/Polja-274-46-48.pdf>>, 10. 10. 2025.

Hoffman, Martin L. "Interaction of Affect and Cognition on Empathy". In: C. E. Izard – R. B. Zajonc (eds.): *Emotions, Cognition and Behavior*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Hoffman, Martin. *Empatija i moralni razvoj: Značaj za brigu i pravdu*. Prev. Tatjana Šešum. Beograd: Dereta, 2003.

Mirjana M. Bečejski

Marija S. Jeftimijević Mihajlović

(Narrative) Empathy in the Novel *The Scar* by Svetlana Velmar-Janković

### Summary

*The Scar* by Svetlana Velmar-Janković is the novel that encourages narrative empathy by employing narrative procedures, devices, and techniques such as (first-person narration, the diary form of the novel, dialogue vs. monologue, showing vs. telling, a naïve (childlike) perspective, female characters, documentary and historically (un)known facts, and the story as the truth of the defeated), while also being a novel that thematizes empathy. Following the coming-of-age of the heroine-narrator within a family of the "fallen bourgeoisie" in the late stages of and after the Second World War (which is why the author herself, in the "Afterword" to the second edition, defined this novel as a "coming-of-age story"), the reader traces traumatic historical, family, and personal events as they are refracted through the heroine's stream of consciousness, influencing the formation of her empathetic personality and the development of self-awareness. This is a girl who is constantly confronted with death and suffering during the most sensitive period of her life. She experiences the suffering of others intensely, reflects upon it, builds her identity through it, peers into her own being, and achieves self-understanding.

Since the heroine's visions, dreams, and visionary dreaming represent symbolically rendered but exceptionally significant narrative situations and states of consciousness in which she is revealed as an empathetic subject, a separate section of the paper is devoted to the Freudian context, in which dreams are seen as expressions of repressed traumas, desires, identity, sexuality, conflicts between ego and drives, and the repressive mechanisms of the psyche, as well as Jung's teaching, in which the symbolic structures of dreams point to the path of self-understanding through encounters with archetypes (the Shadow, Anima/Animus, and the Self). Dreams speak the language of the unconscious, which is not only personal but also collective, thus leading the heroine toward the wholeness of personality. In this way, dreams in the novel *The Scar* function not merely as isolated symbolic segments, but as a key narrative mechanism of empathy through which the process of the heroine's individuation unfolds. Viewing this procedure within the context of the entire oeuvre of Svetlana Velmar-Janković shows that the symbolic mediation of the experience of the Other remains her constant narrative strategy.

**Keywords:** Svetlana Velmar-Janković, *The Scar*, (narrative) empathy, narrative techniques, family trilogy / tetralogy, dreams, Jung, archetypes, psychoanalysis, individuation

Примљено: 28. 10. 2025.

Прихваћено: 16. 1. 2026.

ПОДТЕКСТ КАО  
ИНТЕРПРЕТАТИВНИ КЉУЧ  
ДРАМЕ *БОЈ НА КОСОВУ*  
ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

Универзитет у Стразбуру  
Универзитет Сорбона

**Апстракт:** У овом истраживању осветлили смо подтекст који је користио Љубомир Симовић за настанак своје последње драме *Бој на Косову*. Реч је о веома комплексном подтексту који је укључио различите и књижевне и ванкњижевне изворе: усмену књижевност, средњовековну црквену књижевност, савремена историјска истраживања, различите интерпретације Лазаревог подвига, као и различита разумевања положаја Вука Бранковића у самој Бици на Косову и у периоду након битке, до његове смрти. Такође, с обзиром на то да је реч о веома захтевном и специфичном драмском жанру какав је историјска драма, с једне стране, и с обзиром на то да је Симовић једино ову драму написао у две верзије, у анализу функционисања подтекста у драми укључени су и текст из 1988. и онај из 2002. године.

**Кључне речи:** подтекст, драма, усмена књижевност, историја, Љубомир Симовић, *Бој на Косову*

Марта Фрајнд у својој књизи *Историја у драми – драма у историји* пише да је пишчево опредељење за догађај који ће приказати дубоко повезано са његовим „људским или друштвеним схватањима“ (Фрајнд 1996: 14). Значај Битке на Косову 1389. године засигурно је незанемарљив, а како нас уче историчари савремене српске историје, битка је дубоко обележила српски народ: и национално и етнички. Потреба да се велики писци, какав је и Љубомир Симовић, врате томе историјском догађају, да га наново сагледају, да протумаче његов утицај на савремени тренутак, и његов значај, како за прошла тако и за садашња, а можда и будућа времена, сведочи, још једном, о значају самога догађаја.

Бици на Косову пажњу су посветили и Сима Милутиновић Сарајлија, Јован Стерија Поповић, Матија Бан и Јован Суботић (и други мање познати драмски писци) у XIX веку.

Двадесети век, са сопственим страшним ратовима, није остављао много простора ничему што је било пре њега. Ипак, националини и политички положај Срба у другој половини двадесетого века није могао да писце не врати размишљању о овом историјском догађају. Међу те писце спада и Љубомир Симовић, значајан песник, али свакако и незаобилазан драмски писац.

Велики драмски писци у двадесетом веку у српској књижевности, као што су, на самом почетку века, Нушић, а потом Велимир Лукић, Александар Поповић, Борислав Михајловић Михиз, Душан Ковачевић и други, нису се, вероватно у складу са својим поетикама, враћали историјској драми, односно, ако су то и чинили, нису историјски догађај постављали у центар драмске радње, као што је то случај са Симовићевом драмом. Стога сматрамо да у основи потребе Љубомира Симовића да се врати оваквом историјском догађају стоји то што је овај писац превасходно песник. С друге стране, тренутак у коме он пише своју прву драму *Бој на Косову* свакако је тренутак који би одабрао врсни драматичар коме није страна политичка драма. Можемо узети у обзир и то да је године када је изашла прва драма обележавана шестогодишњица битке, али је за овакав одабир, ипак, од круцијалног значаја био положај српског народа у тадашњој Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији. Дакле, потреба да се у датом тренутку један важан писац осврне на догађаје на Косову 1389. сасвим је у складу са оним патриотским осећањима која су стоичког карактера.<sup>1</sup>

Пишући о историјској драми, с посебним освртом на драме које за тему имају Косовски бој, Марта Фрајнд Симовићеву драму издваја као дело које има средишње место у поновној обради ове теме. Ауторка пише о драми из 1988. и, указујући на важне елементе у њој, показује и њене недостатке – који, како сматра, потичу управо из онога што је карактеристично за историјску драму, а то је друштвена актуелност.

Ова драма могла би да буде почетак нове трансформације у тумачењу Косовске легенде у нашој драмској књижевности, мада нам се чини да Симовић ову трансформацију није успео да изведе до краја; у његовој драми оштро се сукобљавају два тумачења легенде, а то на моменте ве-ома штети овоме делу. Једно је Симовићева свест о универзалним слојевима значења у Косовској легенди и могућностима да се они развију у драму велике мисаоне ширине (о племенитом поразу, о витешкој етици, о царству небеском и царству земаљском, о духовним и телесним очима којима се људи и историја могу посматрати). Друго је његова жеља да Косово 1389. употреби као парадигму за Косово 1988, односно да легенду до те мере подреди садашњем тренутку да постаје нејасно о ком се Косову и о ком времену заправо ради. У том контексту у центру драме се појављује ново питање – како одбранити поново освојено па опет изгубљено царство земаљско (Фрајнд 1996: 189).

Марта Фрајнд сматра, дакле, да је Симовића омела политичка условљеност овога жанра.

<sup>1</sup> Тако је у претходном веку и један Јован Стерија Поповић, који представља референтну тачку са којом самеравамо драмске писце, увидео исту потребу. Без претензија да улазимо у расправу о друштвеним околностима у којима Стерија пише своју драму, сасвим смо сигурни да су те околности имале утицаја на Стеријин избор.

У своју драму *Бој на Косову*, написану 1988, о којој пише Марта Фрајнд, Симовић је уткао Бандићево тумачење легенде о Косовском боју, односно у своје виђење битке из XIV века, и значај битке на целокупан потоњи народ у потоњим вековима, Симовић је укључио Бандићево тумачење Лазаревог избора. Ово тумачење потпуно је остављено у драми написаној 2002. Раслојавајући легенду о Лазаревом избору о којем пева „Пропаст царства српскога“ из Вукове друге збирке, Бандић истиче да је Лазар хришћански херој, који се бори и умире за веру. Потребу борбе за веру, а не само за национално-етнички опстанак једнога народа, аутор књиге *Царство земаљско и царство небеско* види управо у унутрашњим верским приликама. Наиме, реч је о томе да се српски народ у XIV веку још увек није у потпуности ослободио својих паганских веровања.

Narodna vera varirala je, očigledno, na razmeđu hrišćanskog i nehrišćanskog. Često je hrišćanska forma prihvatana, ali je ona krila nehrišćansku sadržinu (Bandić 2008: 230).

Због тога, сматра Бандић, и настају разлике између народне и хришћанске интерпретације Лазареве дилеме. У Симовићевој драми из 1988. овакво Бандићево разумевање Косовског боја препознајемо у Лазаревој реплици упућеној Милици:

Кад би ти знала колико је близу / мрак из кога мислимо да смо побегли!  
/ И колико су близу гмизавци и звери / из чијих канџи мислимо да смо  
утекли! / И колико је танко оно на чему стојимо, / и што нас дели од по-  
нора и мрака! // На столу хлеб и вино, и јеванђеље, / а под столом стружу,  
гамижу, греху, / рогови, зуби, канџе, рачvasti језици, / бркови, репови,  
пипци, чекиње, шапе! (Симовић 1989: 24).

У бити Лазаревог избора Бандић види кнежеву потребу да се отргне заборава – јер само та потреба може да оправда околности у којима Лазар умире. Отргнути се од заборава значи вечно живети јер у веровањима Срба постоји уверење да човекова душа живи и након његове физичке смрти, и све дотле докле га потомци памте (Bandić 2008: 39–47; 232–233). На овај начин се царство небеско, заправо, уместо на небо смешта у памћење потомака, односно, када је реч о Косовској легенди, у памћење једног народа. Али, како Бандић упозорава, суштина Лазаревог избора није само у томе да се сам кнез отргне од заборава својим витешким делом, суштина је да се Лазарев подвиг памти не због самог Лазара. Важно је и то што Лазар на Косову није погинуо сам, него је погинула и сва његова војска, односно – на Косову је изгинула велика већина тадашњег племства. Због тога „sudbina kneza Lazara nije ništa drugo do vrsta metafore, pomoću koje je predstavljena istorijska sudbina Srba“ (Bandić 2008: 235). Кључ у коме треба читати Симовићеву драму *Бој на Косову* насталу 1988. године јесте управо овакво виђење Косовског боја, у коме једна битка постаје метафора опстајања једног народа, али опстајања не физичког, него духовног.

Fizičko uništenje narodnih masa teško je zamisliti. No, uništenje „duše“ naroda, uništenje njegovog identiteta, često se događalo tokom istorije. Takvi su narodi zauvek silazili sa istorijske pozornice. U tom smislu se smrt Lazara i „smrt“ srpskog naroda mogu izjednačiti. Njihove žrtve imale su isti cilj. I Srbi su – poput svog „cara“ – patili i umirali zato što su želeli da očuvaju svoj identitet, zato što su želeli da budu i ostanu Srbi (Bandić 2008: 236).

Положај Срба, али и околности за које се видело да ће неминувано доћи, могли су бити подстрек Симовићу да се осврне на овај важан историјски догађај у историји народа коме припада.

С друге стране, историјска драма као књижевна врста јесте условљена друштвеном актуелношћу. Чак и када је реч о драмама које за предмет имају сасвим универзалне теме, оне ипак, у датим околностима, бивају, барем кроз поједине позоришне интерпретације, друштвено актуелне. Дакле, и актуелни тренутак, и драма, а нарочито историјска драма као посебан жанр, условили су и избор теме и начин интерпретације Косовског мита.

Различите околности о којима је реч, као и занатски разлози о којима је писао сам писац, условили су да драму *Бој на Косову* имамо у две верзије, од којих је прва написана 1988. а друга 2002. Потреба да се текст ове Симовићеве драме измени сигурно је дошла преваходно из разлога које сам аутор образлаже у напомени уз другу верзију:

Драма је била преопширна, претрпана, развучена и спора. Огроман материјал је затрпао основну идеју [...] од постојеће двадесет једне сцене избацио сам десет, што чини ваљда половину првобитног текста. [...] Сцене које су остале скраћивао сам, сажимао, поправљао и дописивао. [...] Радња је постала прегледнија и драматичнија, захваљујући томе што је постала краћа и бржа [...] откад пишем за позориште, и о било чему да пишем, желим да створим могућност за *позоришну ијру*. А шта је позоришна игра? Предуслов или циљ? И једно, и друго! Од ње зависи све, чак и оно што је од ње важније! Ако нема ње, на сцени не може бити ничег другог (Симовић 2003: 142–148).

Међутим, уколико су ови разлози били повод за прераду текста, ту прераду условио је и сам жанр историјске драме, којој припада Симовићево дело *Бој на Косову*. Сасвим је видно да су на промене у тексту утицале и промене у тумачењу Косовске легенде, те да неке разлике у тексту између две верзије потичу управо од оваквих разлика. Оне ће усложнити и анализу подтекста,<sup>2</sup> јер иако се основни чиниоци подтекста не мењају, код појединих драмских ликова, или драмских сцена, мења се употреба и обликовање извора који су били

2 В.: Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Michael Riffaterre. *La production du texte*; Michael Riffaterre. *Sémiotique de la poésie*; Antoine Compagnon. *La Seconde main ou le travail de la citation*; Julia Kristeva. *Séméiotikè* и Миряна Янакиева. *Концепційуални и терминолојични проблеми в ливерајурознанието на XX век.*

подтекст драмском тексту. Обе верзије настале су на подтексту усменог предања о Боју на Косову, те се у подтекст утквају: средњовековни списи о овом историјском догађају, епска поезија, народно виђење догађаја, као и, у наговештајима, мишљење историчара о догађају који је најснажније обележио српску историју и традицију.

Српска средњовековна књижевност Косовски бој памти у делима различитих жанрова – од житија посвећених кнезу Лазару, преко слова, похвала, служби, плачева, молитве и др. Мотиви који се налазе у поменутих списима углавном су исти, са малим одступањима у зависности од времена настанка дела. Они увек садрже: Лазарев одабир царства небеског, мотив да се војска Лазарева *наоружала* молитвама Св. Саве, да је Мурат са силном војском, али без преувеличавања, дошао на Косово, да је прво погинуо Мурат, па Лазар, ког су, живог, Турци ухватили и погубили, као и многу војску с Лазаром. Патријарх Данило III, како на то указује Ђорђе Трифуновић, био је сведок догађаја јер све што је он забележио у свом *Слову о кнезу Лазару*, историја је касније посведочила као аутентично. Патријарх Данило III сведочи и о Лазаревој вези са Душановим двором, као и о Миличином пореклу од Немањића. Он, као и други писци црквених списа насталих углавном после овога, казује да је турске војске било више него српске, али без хиперболизације. Однос, који и историја претпоставља, био је између двадесет или двадесет и пет хиљада српских ратника наспрам броја од између тридесет и четрдесет хиљада турских ратника.

Сам бој не описује се детаљно, а то је последица чињенице што у нашој средњовековној књижевности није било „воинских повести“. Ипак, постоје четири таква описа, и то у одломцима, а писани су схематски (Трифунувић 1968: 355–364). Непознати писац дела *Житије и начелство кнеза Лазара*, поред наведених мотива бележи и то да је за време битке остао један султанов син, а када пише о Лазаревим наследницима, према њима има критички став.

Када је реч о кнезу Лазару и Косовском боју, то је први пут да се у црквеним списима пише о поразу једнога владара, јер се до тада писало само о победама. Разлог овоме је најпре то што је Лазар, кренувши у борбу против надмоћнијег непријатеља, који је притом друге вере, пошао у борбу не само као бранитељ нације него и као бранитељ вере Христове. Тако обликован Лазарев лик постаје, заправо, идеални лик мученика, што је нарочито уочљиво у *Служби кнезу Лазару* непознатог аутора, где Лазарев мученички лик досеже врхунац. У темељу овако схваћеног и овако представљеног Лазаревог лика стоји управо његов избор између небеског и земаљског царства. Мотив да владар бира небеско царство, и да у битку одлази са сазнањем да ће погинути, са свом својом војском, због чега

је крајње симболично што се пред саму битку причешћује, припада кругу мотива хришћанске црквене средњовековне књижевности. Захваљујући оваквом свом избору Лазар постаје ратник за веру, а његов одлазак у битку постаје подвиг. У првој верзији драме *Бој на Косову* Симовић преузима концепт Лазара-подвижника из средњовековних црквених списа, и инкорпорира га у лик аутентичног Лазара владара, који зна да у битку мора да оде без обзира на то како ће се она завршити – наиме, и у Симовићевом делу из 1988. године битка се води за веру а има значење борбе за идентитет. Лазарев лик у прерађеној драми (из 2002) ослобођен је подвижничког карактера.

Због значења које је црквена књижевност дала у Косовском боју, тај историјски догађај заузима изузетно значајно место у културној историји Срба. Наиме, Лазар је коначно учврстио православље као важан, односно као есенцијални елемент српског идентитета. Лазарев избор постао је метафора избора Срба уопште, када је реч о идентитету, и прерастао је у општенародни, односно општенационални избор. Видимо да место које су духовни – црквени писци дали Косовском боју, тој бици припада и по историји, што ће рећи и по стварном значењу. Да је стварно значење битке у коју је Лазар повео своје најбоље витезове такав, могло се претпоставити и на основу тога што је већ патријарх Данило III, који је био сведок времена саме битке, битку видео у том светлу. Лазарева одлука да се приклони царству небеском постала је чувар српскога идентитета, и као тако необичан чувар, она то остаје и данас, а Лазар – свевремени бранитељ таквога избора – постаје парадигма страдалника за веру и народ.

Међутим, ваља имати у виду и оно на шта нас савремена историја упозорава када су у питању турска освајања српских земаља (в. Екмечић 2011: 7–126).

У средњовековној црквеној књижености Лазарев лик обликован је и кроз беседе и молитве.

У молитвама је Лазар више окренут себи, док у беседама излази из себе, здружује се са свима. Стога у молитвама има више унутрашње устрепталости, личних виђења и зазива (Трифуновић 1968: 348).

Лазареве молитве потпуно су окренуте унутрашњем, и из тог личног и интимног дела душе показује се посебан пут на ком се губи отацтво. С друге стране, у беседама се налазе елементи на основу којих ће се у Симовићевој драми формирати Лазарев лик владара. Беседе представљају онај део који се везује за скуп војске пре боја, и у тим околностима јављају се у већини косовских списа.

У Симовићевој драми у Лазарево обраћање својим витезовима пре битке utkани су поједини елементи које налазимо у Лазаревој беседи коју је забележио патријарх Данило III:

[...] Да аште нам каја скрбнаја и приболезана будут, да не безблагодетни и неблагодарни о сем Богу будем. // Н аште мач, аште рани, аште и тму самртеји кључит се нам, сладко по Христе и о благочастији отачастве нашем да подимем. // Луче јест нам ва подвизе смрт, неже ли са студом живот, луче јест нам ва брани мачнују кончину подјети, неже ли плешта врагом нашим подати. [...] Не поштедим телеса наша ва боренији, да от подвигополжника светлије венце васпримем [...] (Трифуновић 1968: 340).

Овакво Лазарево виђење предстојећег догађаја налази се и у беседи коју бележи непознати писац, а која је део *Слова о кнезу Лазару*:

Братије и чеда, бољше јест нам да једин гроб всех вкупе примет нас, неже зрети родитеље и сродници наше ва туждују отводими земљу [...] (Трифуновић 1968: 341).

Лазареву беседу у којој се часна смрт за своју веру и свој народ супротставља нечасном животу налазимо и код Орбина:

Шта можемо да радимо? Можемо да умремо, али као људи; можемо да изгубимо живот, али уз нашу част, а на штету непријатеља; можемо да убрзамо овај последњи крај, до кога сви рођени стижу, али на нашу корист, а на штету непријатеља. Није ли много боље славно умрети, него стидно живети?... Ако се ми толико будемо изложили погибели, безмало презирући сопствени спас, ако се будемо супротставили и храбро напали непријатеља, видећете како очајање вади ваздан човека из невоље; и доводи га најчешће до оне узвишене мере задовољства, коју је једва могао да снева (Трифуновић 1968: 346).

Ђорђе Трифуновић закључује да су ове беседе морале имати извор у стварности, и да је Лазар уочи боја заиста говорио пред окупљеним ратницима. Лазарева беседа коју налазимо у овим списима, а посебно у деловима које смо издвојили као илустрацију те беседе, осветљава Лазарево виђење битке пред којом се овај необични владар и ратник нашао.

Такво Лазарево виђење битке Симовић укључује у драму, нарочито у прву верзију те драме. У *Боју на Косову* из 1988. Лазарево виђење битке како су је описали средњовековни извори, укључено је у Лазарево поимање битке у драми, а сам јунак га кроз бројне реплике у дијалозима са различитим саговорницима исказује. Оно је најпре исказано у разговору са Милицом, што можемо тумачити тако да Лазарево поимање Битке на Косову потиче из његовог приватног бића.

[...] Страдаћемо, овако или онако! / Али можемо да бирамо: да нестанемо пузећи, / као турске слуге и потурице, / или да изгинемо како приличи људима! (Симовић 1989: 20; Симовић 2008: 142).

Исто ово он наново исказује, али сада на Кнежевој вечери, која је својеврсни пандан сабору косовских бораца, што сведочи да је Лазарево поимање битке у складу и са његовим јавним бићем:

Није питање хоћемо ли или нећемо да се боримо, / него хоћемо ли или нећемо да постојимо! (Симовић 1989: 107).

Лазар своје виђење битке супротставља онима који су сумњичави, а који се пред битку, сасвим оправдано, појављују. Лазарево разумевање битке као часног страдања наспрам понижавајућег ропског продужења живота у агонији, налази се и у драми из 2002, али је оно ту поприлично ублажено јер се не поставља као основна и једина мотивација Лазаревог одласка у бој. У драми из 2002. инсистира се на томе да друге могућности нема, али не због тога што Лазар изричито жели да осигура српски идентитет, него су разлози војне природе, односно садржани су у чињеници да је Мурат већ на Косову, и да места за преговоре нема.

Љубомир Симовић је, поред средњовековних списа, за подтекст своје драме узимао и поједине усмене јуначке песме о Косовском боју. Он није користио све усмене песме које се тематски везују за Бој на Косову, било да је реч о онима са тематиком о догађајима што претходе боју било да је реч о онима са тематиком после боја. Симовић за подтекст пажљиво бира оне песме у којима се јавља његова главна тема – сам бој и догађаји конкретно везани за бој. На тај начин он ствара својеврсну *Лазарицу*. Песме за које се сасвим сигурно може рећи да их писац обухвата својом *Лазарицом* су: „Пропаст царства српскога“, „Комади од различнијех косовскијех пјесама“, „Цар Лазар и царица Милица“, „Косовка дјевојка“ и „Обретеније главе кнеза Лазара“ из Вукове друге збирке, који чине главни део епике што је подтекст драме *Бој на Косову*, и „Милош Обилић убија цара Мурата“ (Петрановић 2<sup>3</sup> и Миклошић 1).

Песме из Вукове друге збирке, када је реч о јуначкој поезији као подтексту драме *Бој на Косову* – заузимају средишње место. Симовић није увек узимао целовите песме, него поједине мотиве или догађаје, које је уткао у своју *Лазарицу*, водећи се хронологијом догађаја. Основна идеја песме „Пропаст царства српскога“ представља темељ прве Симовићеве драме *Бој на Косову*. У песми је представљена Лазарева дилема и одабир небескога царства. Тај одабир Симовић укључује у Лазареве реплике, најпре у разговору са Милицом:

На Косову треба да одлучимо / хоћемо ли горе, у Бога и светлост, / или доле у гмизавце и мрак! / Косово је вага на којој се мери / хоће ли нас бити, или неће! (Симовић 1989: 25),

а потом и у разговору са Бајазитом, у коме је идеја о одабиру небеског царства истакнута експлицитно: „овим страдањем купујем вишњи живот“ (Симовић 1989: 197).

3 Ј. Ређеп сматра да Петрановићева песма није народна.

Место основног подтекста, када говоримо о јуначким песмама, припада деловима разних песама које је Вук објавио под заједничким називом „Комади од различнијех косовскијех пјесама“. Већ је Вук саме комаде песама распоредио по хронолошком принципу, па тако први комад пева о Муратовом доласку на Косово и о захтеву који је султан упутио Лазару. Исти мотив иницијални је у Симоновићевој драми (у обе верзије). Тако, заправо, у епској обради, бој има и драмску мотивацију, што Симоновић вешто користи, али, опет карактеристично за нашег писца, он мотив од ког је пошао надграђује. Преобликовање полазног мотива уочава се у Лазаревом објашњењу зашто не може да преговара са Муратом: „Онај ко је потегао онолику војску, / и ко је превалио онолики пут / више не може да преговара о миру“ (Симоновић 2009: 141).

Занимљиво је да Симоновић у своју драму не уноси мотив Лазареве клетве. То је мотивисано тако што је Симоновићев кнез у првој драми доминантно изграђен на подтексту црквених средњовековних списа, а кнез-мученик не може да проклиње, јер би клетва нарушила хомогеност Лазаревог лика. У другој драми, иако је кнез потекао из истог извора, код њега је доминантна црта савременог владара, који препознаје, поред спољашњег, и унутрашњег непријатеља. Но, упркос спознаји унутрашњег проблема, што се огледа у томе да поједини обласни господари сматрају да би и сами могли бити на Лазаревом месту, кнез ипак покушава да своје витезове и властелу одржи на окупу. Клетва у драми указала би на кнежеве сумње.

Уместо клетве, Лазар (драмски текст из 2002) се моли над трпезом. Његова молитва крајње је необична. Песнички уобличено Лазар моли Господа да њему и његовој војсци подари само једно зрно соли. Лазарева молба утемељена је на усменој књижевности и митологији. Зрно соли за које се кнез моли, заправо је симбол слоге, разума и савезништва, а када се погледа да је зрно и бело, лако се уочава алузија на чистоту. Лазару су, дакле, потребни витезови који у бој иду чиста срца. Само се за такве војнике може веровати да им у мислима није издаја. Уз то, со је и веома чест симбол Симоновићеве поезије, те Лазарева молитва, поред сложеног подтекста, утемељење има и у самој Симоновићевој поетици.

Трећи комад заправо је сам центар Симоновићеве драме. Он тематизује кнежеву вечеру, која у драми представља место кулминације драмске радње и драме објављене 1989. и оне из 2002. Народни певач мотив оптужбе Милоша Обилића обликује тако да оптужбе исказе Лазар. Лазарева здравица, у којој ће он изговорити узнемирујуће речи, открива нам и његова осећања. Лазар жели да одабере коме ће првом наздравити чашу јер је сваки од његових витезова по нечему изузетан. Ипак, за предстојећи догађај најважније је јунаштво, што Лазара мотивише да прво наздрави Милошу. Међутим, народни пе-

вач мотивацију чини сложеном, те Лазар, који поступа као увређен епски јунак, Милошу наздравља и због сумње у њега. Односно, велики епски јунаци не могу крити такву врсту сумње, она за њих представља увреду – увреду зато што најбољи показује нелојалност, што је истовремено и непоштовање. На тај начин народни певач првенство у наздрављању мотивише и психолошки:

Та ником је другом налит нећу, / већ у здравље Милош-Обилића! / Здрав, Милошу, вјеро и невјеро! / Прва вјеро, потоња невјеро! / Сјутра ћеш ме издат на Косову, / и одбећи турском цар-Мурату! / Здрав ми буди, и здравицу попиј, / вино попиј, а на част ти пехар! (Вук 1977: 196).

Милош Обилић, један од најхрабријих јунака српске усмене књижевности, реагује типски: „Скочи Милош на ноге лагане, / пак се клања до земљице црне“ (Вук 1977: 196). И одговор му је у првом делу типски: захваљује кнезу на здравици, али не и на беседи, због које ће се и заветовати да ће убити Мурата. У Милошевом одговору нарочито место имају стихови којима Милош Вука Бранковића означава као неверу:

Невјера ти сједи уз кољено, / испод скута пије ладно вино: – / а проклети Вуче Бранковићу! / Сјутра јесте лијеп Видов-данак, / виђећемо у пољу Косову / ко је вјера, ко ли је невјера! (Вук 1977: 197).

Првим стихом певач нам открива да је Милоша могао оклеветати само неко изузетно близак кнезу, односно онај у кога кнез има безусловно поверење. Такво поверење може имати једино неко ко припада кругу Лазареве породице, ко кнезу уз *колена седи*, ко му је *испод скућа*, што ће рећи – ко је у породичном окриљу. Завршни стихови Милошевог одговора, иако иду у круг типског, заправо разоткривају Вуков карактер и Вуков положај међу јунацима епске усмене књижевности:

Ако ли ми бог и срећа даде / те се здраво у Крушевац вратим, / уватићу Вука Бранковића, / везаћу га уз то бојно копље, / као жена куђељ' уз преслицу, / носићу га у поље Косово! (Вук 1977: 197).

Милош Вука пореди са куђељом, те не само да га опредмеђује, него га ставља у ред „женских“ ствари.

Иако Симовић за подтекст кнежеве вечере у драми узима догађаје са истоимене вечере у усменој књижевности, какве је обликовао народни певач, писац у овој сцени потом прави заокрет, који одговара природи драмскога текста, те Лазарево наздрављање грубом упадицом преузима Вук Бранковић:

И ја бих, кнеже Лазаре, наздравио! / Ал ја бих здравицу почео с друге стране! / Не од првог, него од последњег! / Па, ако у последњем препознаш првог, / да моја здравица не буде утук на твоју [...]. / На Косову се неће сукобити само / две државе, Турска и Србија, / нити два народа,

нити два владара, / него два континента, / две вере, / два бога! / Ето у такву борбу, Лазаре, улазиш / а рука онога ко ће да те изда / вечерас је с тобом на трпези! (Симовић 1989: 116; уп. Симовић 2008: 202).

Истовремено, дакле, Лазар је скептичан према Вуковим оптужбама, а Милош не препознаје да се оптужба односи на њега све док не постане експлицитна. Такође, код Симовића не налазимо Вука каквог једним крокијем наговештава народни певач. Вук је у драми далеко богатија и комплекснија фигура, али фигура која је ипак грађена на подтексту Вука Бранковића из усмене традиције.

Четврти комад за тему има извештај о бројности турске војске. Извештај доноси Косанчић Иван и саопштава га Милошу, с којим се срео случајно. У драми, извештај доносе заједно Иван Косанчић и Милан Топлица, а читалац најпре, из њиховог разговора, сазна стварну слику о бројности војске, која одговара слици коју даје усмени певач, а потом извештај и у првом и у другом драмском тексту стиже до кнеза и осталих витезова. Понављање извештаја има важно место како у структури драмске радње, тако и у анализи усменог подтекста.

Најпре, преузимајући из усмене књижевности и нека њена стилска и поетичка обележја, Симовић преузима и понављање. Он је то исто чинио и у претходној драми насталој на усменом подтексту – *Хасанајиници*. Преузимајући понављање писаца преузима поетички маркер усмене књижевности, али не и његову доследну примену. Као што у *Хасанајиници* уместо дословног понављања већ изреченог стоји реплика *ѡаква и ѡаква сѡвар*, тако се и у *Боју на Косову* не дају два идентична извештаја. Користећи подтекст на особен начин, писац из усмене песме преузима Милошев савет Ивану да се кнезу не пренесе тачан извештај, како се кнез и војска не би забринули и уплашили, него да се способност турске војске ублажи:

Има доста војске у Турака, / ал' с' можемо с њима ударити, / и ласно их придобит можемо; / јера није војска од мејдана, / већ све старе хоће и хаџије, / занатлије и младе ћарџије, / који боја ни виђели нису (Вук 1977: 198).

Милошеве разлоге усмени певач наглашава, и они не штете лику овог јунака, мада га показују као лукавог, какав је он и у неким другим епским песмама.

Симовићев Милош не може имати овакву особину. Милош у драми *Бој на Косову* представља чистог ратника – јунака. Он је близак лику Бошка из Михизове драме *Бановић Сѡрахиња*. Како ни сенку сумње не би ставио на свог девичански чистог ратника и витеза, оно што Милош предлаже у народној песми, код Симовића то предлаже један од очевидаца – Топлица Милан. Извештај о бројности војске један је од примера на који начин Симовић мотив

који преузима из усмене књижевности преобликује стварајући ново уметничко дело.

Пети и последњи комад представља драматичну и хиперболизовану слику истакнутих јунака српске усмене епике, где се јунаци, опет по принципу првенства у својој вештини, показују као изузетни. Тиме, уједно, до нас допире слика страшне битке. Симовић развијену слику боја, којом пролазе три неустрашива јунака, Бановић Страхиња, Срђа Злопоглеђа и Бошко Југовић, универзализује и преноси на свеукупну војску. У драми, кроз говор јунака који представљају турску страну до читаоца/гледаоца допире поетско-симболична слика о храбрости и неустрашивости српске војске: „Срби се срчују као гвоздени водопад!“ (Симовић 2008: 237).

Остале песме из Вукове збирке које Симовић користи као подтекст за своју драму присутне су или кроз неки од мотива или је узета основна идеја песме и пажљиво уткана у драмско ткиво.<sup>4</sup> Из песме „Цар Лазар и царица Милица“ преузема једну слику, односно један део слике извештаја из боја, и лик слуге Милутина као носиоца извештаја. Извештај из боја јавља се још и у песмама „Смрт Мајке Југовића“ и „Царица Милица и Владета војвода“, који представљају варијанте извештаја.

У драми објављеној 1989. Симовић, како смо показали, опширније преузима слику извештаја и користи је као подтекст на коме развија два драмска призора: „Вест о боју“ и „Вране од седам кила“. Почетну слику извештаја писац надграђује новим ликовима на чијим животима се показују последице боја. У другој, објављеној 2002, у „Турском динару или Епиглогу“ постоји извештај, али у траговима. Ипак, и овде се, путем антиципације, преносе последице које је крвава битка оставила на народ. Песма „Косовка дјевојка“ такође је на оригиналан начин уплетена у ткиво драме, али само у првој верзији. Песма „Обретеније главе кнеза Лазара“ препознаје се, такође, само у драми *Бој на Косову* написаној 1988. Интересантан је начин на који Симовић користи ову песму. Најпре, она се налази на идејном нивоу драме јер се у драми из 1988. инсистира на националном идентитету, чије учвршћивање представља једину шансу за опстанак читавог народа. У песми из Вукове збирке, нимало случајно, Лазареву главу, да је не би кљуцали стрвинари и да је не би коњи газили, у кладенац спушта Туре младо, које „јесте Туре, ал’ је од робиње, / родила га Српкиња робиња“ (Вук 1977: 204). Дакле, свест о пореклу постоји код младића што свету главу склања са страшног поља. Младићи који главу налазе четрдесет година касније су Срби, те песма потврђује значај Лазареве жртве: Лазар је успео да сачува

4 Бошко Сувајдић у свом тексту „*Бој на Косову* Љубомира Симовића и Косовска легенда“ указује на то да мотив „последњег времена“ Љ. Симовић црпи, сем из „старе српске књижевности, и из косовске епике, где је најизразитије заступљен у песми *Зидане Раванице*“ (Сувајдић 2021: 93).

идентитет за који је одабрао да страда у Боју на Косову. Антиципацијом кроз једну симболично-поетску слику што се креће кроз Симовићеву драму из 1988. писац шаље исту поруку као и народни певач. После битке, кроз народ пролази најпре старац с нарамком сена, а после и сељак са зобницом. И старцу сено и сељаку зобница светле необичном светлошћу, а на упозорења која добијају, уместо очекиване забринутости, следи одговор у виду реплика које сугестивно потврђују да је реч о Лазаревој светој глави.

Важан део подтекста чини и *Прича о Боју косовском*. Детаљну анализу *Приче* и могућност њеног настајања осветлио је Стојан Новаковић у књизи *Прича о Боју косовском*. Анализирајући разне преписе *Приче*, Новаковић закључује да је најстарији препис из 1745. године, а да је на формирање саме *Приче* велики утицај имала усмена књижевност. *Прича* почиње легендом о Урошевом убиству и кажњавању починилаца у Бици на Марици. Након тога Лазар, *протомисли божијом*, долази на власт. У *Причи* се сусреће и паралелни заплет – свађе Лазаревих кћери око тога чији је муж већи јунак, односно чији је муж лепши – чиме се мотивише Вуково облагивање Милоша код кнеза. Међутим, у *Причи* Лазар срчано брани Милоша, чак и када Милица, резонујући рационално, показује опрезност због новонастале ситуације. Извештај о бројности турске војске и овде доносе Милан Топлица и Иван Косанчић, а савет да не дају баш прецизан извештај како се Лазар не би предомислио, потиче од Милоша Обилића, баш као и у усменој поезији. Сусрет тројице витезова Вук Бранковић користи као доказ да је Милош издајица. Лазар овога пута у то поверује, и сву тројицу (Ивана, Милана и Милоша) на вечери осумњичи за издају. Милош се заветује да ће убити цара и уочи боја, уз помоћ Ивана и Милана, успева да уђе у турски табор и убије Мурата. Након тога три витеза се боре, а схватамо да би Милош преживео да женски глас који је дошао из облака није упутио Турке како да савладају овог чудесног јунака. Опис борбе тројице јунака са Турцима веома је драматичан и снажно обојен елементима заплета и перипетија из епске поезије. Такође, не може а да се не примети доминација броја три, који симболише небеско и духовно. Оно што је ново у *Причи* јесте да се овај догађај одиграо још пре него што је Лазар ступио у сам бој, односно током причешћа војника. Вук Бранковић, видевши, након овога, да их Турци опкољавају, саветује Лазару да беже, али Лазар одбија и одлази у бој, док Вук Бранковић са својом војском напушта бојно поље. У боју, Лазар се показао као спретан и неустрашив ратник, али га Турци ипак хватају, али не захваљујући својој храбрости и вештини, него пуким случајем – кнез је током боја упао у замку коју су сељаци направили за вука. Након што је ухваћен, Лазар се сусреће са Милошем, који је свој завет испунио. Ту се у *Причи* јавља један сасвим необичан мо-

тив, који карактерише Милоша Обилића као хришћанског витеза и верног Лазаревог поданика. Наиме, Мурат тражи да се, након што буду одрубљене главе Милоша и Лазара, Милошева сахрани крај његове – султанове, а Лазарева крај султанових ногу; на то Милош моли султана да буде обрнуто јер, како каже, њему не приличи да буде уз султанову главу, него Лазару. Завршни мотив *Приче* везан је за Лазареву породицу – говори о Милици која остаје са три сина и пет кћери.

Укратко смо навели мотиве и ток *Приче о Боју косовском* како бисмо лакше пратили комплексност Симовићевог подтекста. Сама *Прича*, како то показују Стојан Новаковић, Јелка Пеђећ (Пеђећ 1976: 239–267) и други проучаваоци, настала је првенствено на подтексту усмене књижевности, с тим што су, како тврди С. Новаковић, на стварање *Приче* утицали и црквени списи: *Житије кнеза Лазара*, *Слово о кнезу Лазару* Данила III, Раваничке хрисовуље кнеза Лазара (Новаковић 1989: 159–172).

*Прича* је, заправо, веома особена творевина: свакако је настала првенствено на подтексту усмених епских песама, али је присуство црквених списа неоспорно, нарочито у лику кнеза Лазара. Милош Обилић се у црквеним списима не помиње, али се помиње храбри витез што је убио Мурата на Косову. С друге стране, о Вуку Бранковићу не само да се не говори као о издајнику, него у списима нема речи о томе да је у бици, која је виђена као важан догађај у историји српског народа – било издаје. Сиже *Приче* могао је Симовићу послужити као подтекст драме, нарочито у првој верзији текста. Већина мотива, изузев споредног заплета о свађи Лазаревих кћери и свађи Милоша и Вука, среће се и у драми. Такође, како смо већ скренули пажњу, у драми из 1988, баш као и у *Причи*, Лазарев лик почива на црквеном поимању несрећног владара. И мотив Лазаревог пада у замку коју су сељани поставили за звери, налазимо и у Симовићевој драми.

Симовић у основ своје драме ставља оно што се налази у темељу поезије о Боју на Косову, а то су два подвига: Лазарев и Милошев (Маринковић 1998: 265). Управо због тога што кнежевим ликом, чак и у усменој књижевности, доминира подвиг, Лазар је снажно обележен духовним вредностима. Својим избором „Лазар је исход битке пренео из реалних оквира на апстрактни план морално-духовни, извојевао духовну слободу и пораз претворио у свету победу“ (Маринковић 1998: 266). Овакав Лазарев лик, који је творевина превасходно црквене књижевности, како смо то већ нагласили, био је прототип настанка Лазаревог лика у првој верзији драме. Драмски текст из 2002. у лик владара, поред подтекста о коме је било речи, укључује и заокрет ка друштвеном, и ка овоземаљском. Иако се у драми из 2002. Лазарев лик не одваја потпуно од првобитног прототипа, он је чвршће утемељен у лику владара пред којим је битка око које нема

преговора. С друге стране, лик Милоша Обилића Симовић не мења прерађујући своју драму из 1988. Настао у усменој епској песми, на подлози стварног витеза, чији је подвиг постао део приче о Боју на Косову, Милош Обилић је храбри витез који је оличење поштења, части и праведности. Милош Обилић, и његов подвиг, представљају нешто што је лично и појединачно, док је Лазарев подвиг могућ само за одабране јунаке, јер: „Лазар је пао витешки бранећи хришћанску европску цивилизацију од најезде варвара друге расе и вере са другог континента“ (Маринковић 1998: 267), док Милош брани своју витешку част. Притом је Милошев подвиг раван Лазаревом, о чему пише и Радмила Маринковић у књизи *Светшородна јосиода српска*.

Они обојица до краја испуњавају своју дужност у оквиру своје позиције у друштву. А она је различита. Кнез је представник самога врха феудалног друштва. [...] Милош Обилић је оличење витешког морала, феудалне верности, осећања дужности и личне части (Маринковић 1998: 269).

Разлика између ова два лика, коју Радмила Маринковић осветљава, представља важно место за разумевање различитости ликова Лазара и Милоша и њихових позиција и у драмском тексту.

[Лазар је] образац јунака – мученика ранохришћанске епохе, али и поборник античко-византијске владарске идеологије. Милош је плод нових народа, оних који су изградили европски феудални друштвени модел, а његове далеке претке налазимо из доба великих сеоба народа (Маринковић 1998: 270).

Зато, иако у центар своје драме поставља Лазарев и Милошев подвиг, Симовић Лазарев лик у драми *Бој на Косову* из 2002. драстично мења, док Милошев лик оставља исти. Промена Лазаревог лика мења заправо и његов подвиг јер укида оне елементе који су условљени хришћанском димензијом кнежевог лика.

Лик Вука Бранковића јесте још један важан лик у Симовићевој драми који настаје на усменом подтексту. При томе, код Вука Бранковића, нарочито у првој верзији драме, подтекст је изузетно сложен: поред усмене песме и *Приче*, велики удео у настајању овога драмског јунака имала је и историја, односно Вук Бранковић као стварна личност. Међутим, важно је разумети начин на који усмена традиција види лик Вука Бранковића јер, тако схваћен, Вук Бранковић ипак, и код Симовића, представља почетну тачку у настајању протагонисте. Вук Бранковић је изласком из битке, како то показује Ирина Деретић у својој студији о Косовском миту, прекршио заклетву коју је сам дао, те одатле потиче то зашто он постаје *йроклейти* Вук Бранковић, стога је његов поступак за усменог певача неморалан, нарочито када се самерава са ликом Стевана Мусића (Деретић 2014: 262–265). Вук Бранковић у народној поезији и у *Причи* заправо је метафора унутрашње неслоге код Срба а, према мишљењу Ирине Деретић, он

представља и универзални пример јер посредством овога лика „народна поезија преноси једну важну 'истину', универзалног, а не само националног карактера, да се дата реч, дато обећање мора испунити без обзира на промену околности“ (Деретић 2014: 268).

Ипак, како смо наговорили, овде је подтекст и сама историја, која нас учи да је улога Вука Бранковића била друкчија од оне коју му приписује епска песма. Вук Бранковић је битку преживео, што је такође поприлично утицало на место које су му доделили усмени певачи: преживети битку било је поистовећено са издајом. Међутим, историчари налазе да је Вук Бранковић после битке постао изузетно значајан српски господар. Момчило Спремић пише о томе да је након битке Вук Бранковић пружао још неко време отпор султану Бајазиту I. При томе, Вук се уздао у своје везе са Западом, али како му оне нису много помогле, и немајући куд – јер је Бајазит I почео да осваја његову земљу – признао је султана за владара и пристао да даје харач. Ипак, својим поступцима није потврдио себе као султановог вазала јер

[Н]ије [га] било „међу балканским вазалима“, које је Бајазит окупио код Сера 1393–1394, нити је пак учествовао у бици на Ровинама 1395. После Битке на Косову из 1389. године, Вук Бранковић је, дакле, Турцима пружао отпор, због чега су они ударили на његову земљу – Косово 1396. године, и почели да је харају, те је „Вук дочекао да изгуби државу коју је сам створио“. Узевши све ово у обзир историјски Вук Бранковић не би се могао назвати издајником, већ, напротив, господарем који се Турцима супротстављао готово у немогућим околностима (Деретић 2014: 265).

С друге стране, Лазаревићи су одмах признали власт Бајазита I. Међутим, у Вуковој стварној личности постоје детаљи који су могли утицати на то да народни певач на Вука не гледа благонаклоно. Најпре, како смо навели, Вук је битку преживео, а након ње

[Б]ио је најзначајнији српски господар. Преузевши немањићи владарски придевак Стефан, истицао је да је „господар Србаља“ настојећи да преузме ранију улогу кнеза Лазара (Спремић 1988: 124).

На овом месту ваља подсетити да је Вук Бранковић, како на то указује историја, заиста имао за претке Немањиће, јер је „Младен родоначелник Бранковића био потомак Немањиног сина Вукана“ (Спремић 1988: 121). Ипак, народни певач није могао гледати благонаклоно на онога ко долази након Лазаревог мучког и витешког страдања, а нарочито не ако тај неко покушава да преузме улогу славног кнеза. Ове историјске догађаје сматрамо изузетно важним и за разумевање Вукове судбине у усменој епској песми, али и за разумевање лика Вука Бранковића ког обликује Љубомир Симовић, укључујући наведене историјске елементе у Вуков драмски лик.

У свом тексту о Бранковићима Момчило Спремић је осветлио и однос кнеза Лазара и Вука Бранковића. Вук је био кнежев зет, ожењен Лазаревом кћерком Маром, и њихов однос био је изузетно добар. Вук и Лазар су радили заједно, и заједно су побеђивали свог непријатеља.

Вук је водио самосталну спољну и унутрашњу политику, ковао свој новац. Лазар није имао права мешања у послове његове области. Вук му није био потчињен. Снага њих двојице била је у њиховом заједничком деловању (Спремић 1988: 124).

Историјска личност Вука Бранковића, а нарочито детаљи које смо овде издвојили, прототип је за настајање лика Вука Бранковића у Симовићевој драми, нарочито када говоримо о драмском тексту из 1988, где после боја почиње сукоб Милица – Вук, што је илустрација разлаза у стварности, између Лазаревих наследника и Вука Бранковића. И у драми из 1988. и у оној из 2002. Вук је веома самосталан: он је господар Косова, кује свој новац, а истиче се и веза са Немањићима. Симовић је, дакле, у драмском лику Вука Бранковића (лику око ког се косе историја и усмена песма) на занимљив начин спојио усмено предање и историјске чињенице. Одлучивши се да споји два опречна виђења ове историјске личности, писац ствара изузетно богат драмски лик, који је притом сасвим складан, и који је уједно и најуспелији драмски јунак Симовићеве драме *Бој на Косову*.

Поред лика Вука Бранковића, лик кнегиње Милице чини се такође веома сложеним и богатим по питању подтекста, нарочито у првој Симовићевој драми *Бој на Косову*. За изградњу јунакиње о којој је реч Симовић је користио превасходно усмене песме и црквену средњовековну књижевност. Миличин лик у оба драмска текста постављен је као лик верне супруге, која је увек уз свога мужа и владара, са којим дели и државне бриге. Делови кнегињиног лика који је приказују као заштитницу престола од потенцијалног узурпатора настали су на подтексту *Слова о кнезу Лазару*, плачева из средњовековне црквене књижевности итд. За лик кнегиње Милице у драми из 1988. нарочито је значајно дело *Слово о кнезу Лазару* Данила III. Кнегиња Милица је код Данила III представљена атрибутима који указују на њен историјски значај у вођењу државе након Лазареве смрти.

Удова Милица уз своје име носи атрибуте „благоразумна, мужеумна, милостива, штедна, благоуветљива“. Нису то произвољни хвалоспевни епитети. Они наглашавају Миличине људске особине. Атрибут „мужеумна“, на пример доста тачно одређује Миличин рад и вођење државних послова у тешким временима после косовског боја (Трифунуовић 1968: 54).

Овај средњовековни спис као подтекст за настајање Миличиног лика у првој драми *Бој на Косову* најснажније се истиче у епизоди „Две Србије: Лазарева и Вукова“. Милица ту упозорава узурпатора:

Сабор, који је усточио на престолу Лазара, / усточиће, над мртвим Лазарем, / с божијим благословом, и Лазаревог сина! (Симовић 1989: 236).

На Миличину реплику Вук не одговара, због чега кнегиња наставља у духу снажне и постојане заштитнице будуће владарске фигуре:

Такву дозволу од тебе нико и не тражи! / О томе одлучује државни Сабор, а не Вук! (Симовић 1989: 236).

Овако снажну Милицу, бранитеља мужевљевог престола, која жели да престо обезбеди свом сину, не налазимо у драмском тексту насталом четрнаест година касније.

Сложеност подтекста Симовићеве драме настојали смо да илуструјемо кроз три важна јунака из драмског текста и подтекста, на којима Симовић образује своје дело. Међутим, значајно је осврнути се и на чињеницу да се два драмска текста, иако имају исти подтекст, разликују управо по томе на који начин и у којој мери је подтекст коришћен. Тако су, на пример, у обликовању Вуковог лика изостали скоро сви они елементи који су потицали из историје, као и елементи у којима он сам себе представља као потенцијалног узурпатора престола. Самим тим недовршени, споредни заплет – сукоб Милице и Вука након боја – изостављен је из текста 2002. У обе драме Вук Бранковић је приказан као издајник, али је у другој он ослобођен елемената који га осветљавају и са једне друге стране, која није сасвим негативна. Наиме, реч је о томе да се, иако је Вук издајник, поставља питање шта га је мотивисало да напусти бој. Вук своје разлоге за преузимање престола казује поједностављено:

Зато, још данас, да сутра не буде касно, / ја ћу преузети Лазареву круну, / и, заједно с круном, Лазареве бриге! / Од тебе [обраћа се Милици] очекујем да ме у томе подржиш! [...] Прво, ја сам једини излаз за Србију! / Друго, тај излаз одговара и теби! (Симовић 1989: 232).

Дакле, Вукови разлози у првом драмском тексту имају и државнички карактер, а у другом то је сасвим изостављено. Такође, веома важно за разумевање промена у Вуковом лику свакако је и то што у драми 1988. године постоје два опречна виђења Вуковог положаја након боја, а та разлика настала је као последица укључивања елемената легенде и елемената историје.

Милица: Лазар на Косову није погинуо зато / да се отимамо око његове круне, / него је погинуо зато да опстанемо, / окупљени око његове главе! / Левчанин: Не око мртве главе Лазареве, / већ око живе главе Вука Бранковића! /

Милица: Жива јесте, али по коју цену? / Жива је зато што је издала Лазара! / А то је горе него да је мртва! /

Левчанин: Жива је зато што је била паметнија! / И што је мислила дубље!  
И видела даље! (Симовић 1989: 233).

Симовић је, прерађујући своју драму, сасвим изоставио сукоб између колективног памћења сачуваног у предању о Косовском боју и мишљења утемељеног на историјским чињеницама, што је било веома важно за разумевање подлоге на којој настаје драмски протагониста Вук Бранковић 1988. године. Укључујући (1988. године) у своју драму историјске елементе Симовић, иако свестан да не може направити одступање од легенде, показује критички став према самој легенди.

Питање подтекста у драми *Бој на Косову* представља, можемо закључити на основу свега наведеног, најкомплексније питање Симовићевог књижевног дела. То је зато што Симовић за подтекст узима и црквену књижевност и усмену песму и *Причу о Боју косовском*. Истовремено, писац својом драмом осветљава сопствено виђење чувене битке, и у то виђење инкорпорира она тумачења која иду у истом смеру као и његов доживљај косовске легенде. С друге стране, четрнаест година после прве драме, Симовић пише прерађену драму *Бој на Косову*, која настаје на истом подтексту, с тим што се уочава промена у пишевом виђењу догађаја о коме је реч, а та промена утиче на сам драмски текст. Притом се у оба драмска текста јавља још један важан елемент, а то је историја. Односно, историја и њено различито виђење појединих околности битке у односу на колективно памћење, какав је случај са Вуком Бранковићем, што Симовић, тамо где је то могуће, дискретно уплиће у своју драму, као што смо показали у овоме истраживању. Из свих ових разлога за разумевање и драмског текста из 1988. године и оног из 2002. године веома је важно имати у виду подтекст на ком Симовићеве драме настају, а тај подтекст је, понављамо, веома сложен.

Увид у подтекстуалну архитектуру Симовићевог *Боја на Косову* показује да драмски смисао не настаје из једног изворишта, него из трења између више традицијских и епистемолошких равни: црквено-средњовековног дискурса о мучеништву и избору, епске поетике која Косово претвара у наративни механизам колективног самопоtvrђивања, *Приче* као хибридног медијатора између жанрова, те модерне историографије која уноси коректив у митско памћење. Управо у томе полифоном споју – у начину на који се мотиви, реплике, фигуре и композициони поступци пребацују из једног регистра у други – постаје видљива Симовићева поетичка стратегија: да се историјска драма не чита као „реконструкција“ него као лабораторија у којој се испитује како један народ у различитим историјским тренуцима производи своје етичке и политичке координате. Зато су разлике између драмског текста из 1988. и оног из 2002. више од

занатске редукције: оне су симптом промене односа између легенде и историје, између есхатолошког и државничког, између идентитетског максимализма и прагматике нужности – те, коначно, између онога што историјска драма мора да „памти“ да би била препознатљива, и онога што сме да доведе у питање да би била истинита.

### Извори

- Симовић, Љубомир. *Бој на Косову*. Београд: Српска књижевна задруга, 1989.
- Симовић, Љубомир. *Драме*, књига прва. Београд: Београдска књига, 2008, 131–274.

### Литература

- Bandić, Dušan. *Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko*. Београд: Ћигоја штампа, 2008.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Деретић, Ирина. „Зашто је Косовско предање истинито чак и ако је мит?“. У: *Историја српске филозофије III*. Прир. И. Деретић. Београд: Evro-Giunti, 2014.
- Екмечић, Милорад. *Дујо крепање између клања и орања*. Београд: Evro-Gunti, 2011.
- Јанакиева, Миряна. *Концептуални и терминолоички проблеми в литературнознањето на XX век*, докторска дисертација одбрањена 2006. на Универзитету „Климент Охридски“ у Софији.
- Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне њесме*, књига друга. Београд: Нолит, 1977.
- Compagnon, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- Kristeva, Julia. *Séméiotikè*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- Маринковић, Радмила. *Светлорогна јоснога српска*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 1998.
- Новаковић, Стојан. *Прича о Боју косовском*. Београд: Просвета, 1989.
- Ређеп, Јелка. *Прича о Боју косовском*. Нови Сад – Зрењанин: Филозофски факултет – Центар за културу, 1976.
- Riffaterre, Michael. *La production du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- Riffaterre, Michael. *Sémiotique de la poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- Симовић, Љубомир. *Бој на Косову*, друга верзија. Београд: Стубови културе, 2003.
- Спремић, Момчило. „Бранковићи – обласни господари Косова“. У: *Светли кнез Лазар*, споменица о шестој стогодишњици Косовског

боја 1389–1989. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1989, 121–130.

Сувајдић, Бошко. „Бој на Косову Љубомира Симовића и Косовска легенда“. У: *Семинар српског језика, књижевности и културе: предавања 9, 10*. Ур. Драгана Мршевић Радовић, Бошко Сувајдић. Београд: Међународни славистички центар, 2021, 89–108.

Трифуновић, Ђорђе. *Српски средњовековни сјиси о кнезу Лазару и косовском боју*. Крушевац: Багдала, 1968.

Фрајнд, Марта. *Историја у драми – драма у историји*. Нови Сад – Београд: Прометеј – Стеријино позорје – Институт за књижевност и уметност, 1996.

Livija Ekmečić

*L'hypotexte comme clé interprétative du drame La Bataille du Kosovo de Ljubomir Simović*

*Résumé*

Dans cette recherche, nous avons mis en lumière l'hypotexte auquel Ljubomir Simović a eu recours dans l'élaboration de sa dernière pièce, *La Bataille du Kosovo*. Il s'agit d'un hypotexte d'une grande complexité, qui intègre des sources à la fois littéraires et extra-littéraires d'origines très diverses : la littérature populaire, la littérature ecclésiastique médiévale, les recherches historiques contemporaines, les multiples interprétations de l'exploit du prince Lazar, ainsi que les diverses compréhensions de la position de Vuk Branković, tant lors de la bataille du Kosovo que dans la période qui s'étend de l'après-bataille à sa mort. Par ailleurs, compte tenu de la spécificité et de l'exigence du genre dramatique concerné – en l'occurrence le drame historique –, et du fait qu'il s'agit du seul drame que Simović a rédigé en deux versions distinctes, l'analyse de l'hypotexte a également pris en considération l'influence possible des contextes socio-historiques des années 1988 et 2002 sur le texte dramatique lui-même. L'étude met ainsi en évidence l'évolution de l'approche de l'hypotexte, c'est-à-dire sa reconfiguration dans la version de 2002 par rapport à la première version du drame, avec une attention particulière portée à la construction des personnages dramatiques de Lazar Hrebeljanović, Vuk Branković et de la princesse Milica.

*Mots-clés*: hypotexte, drame historique, littérature orale, historiographie, Ljubomir Simović, *La Bataille du Kosovo*

Примљено: 2. 11. 2025.

Прихваћено: 19. 1. 2026.



ОБРАЧУН БЕЗ ДИСТАНЦЕ:  
ИСТОРИЈА У ДРАМАМА  
СИНИШЕ КОВАЧЕВИЋАИнститут за српску културу  
Приштина – Лепосавић

**Апстракт:** Рад проблематизује однос историје и фикције у савременој српској драми кроз анализу драма *Велика драма* и *Учићелица* Синише Ковачевића. Истраживање примењује интердисциплинарни метод заснован на теоријама Херберта Линденбергера, Хајдена Вајта, Пола Рикера и Ђерђа Лукача, не са намером изградње универзалног теоријског модела за проучавање драме, већ ради формирања аналитичког оквира примереног тумачењу наведених дела. Анализа показује да *Велика драма* политички материјал преображава у егзистенцијални и трагедијски конфликт, док *Учићелица* остаје у оквирима идеолошки обојене драматизације. Закључује се да уметнички домет историјске драме зависи од степена ауторове префигуративне дистанце према историјској грађи.

**Кључне речи:** Синиша Ковачевић, историјска драма, политичка драма, префигурација, конфигурација, рефигурација, Хајден Вајт, Пол Рикер, Херберт Линденбергер, Ђерђ Лукач

Анализирање историјске драме поставља истраживача пред изазов избора теоријских оквира јер захтева прецизно мапирање односа између стварности, историје, идеологије и механизма који овакво уметничко дело чине могућим. Иако ова проучавања припадају различитим дисциплинама – историографији, феноменологији, поетици драме и наратологији – неопходно је применити интердисциплинарни приступ заснован на схватању да историјска, па и политичка драма не представљају директан трансфер стварности у уметност, већ чин смисаоног обликовања историјског материјала. Зато драмски текст не треба посматрати као приказ историјске стварности, већ као конструисани уметнички свет који читаоцу или гледаоцу омогућава ново разумевање времена, историје и политичког искуства.

Српска драма од својих почетака, већ са *Трагедокомедијом* Емануила Козачинског, показује изразиту оријентацију ка историјској прошлости, односно ка ономе што су различите епохе доживљавале као сопствено историјско искуство. Истраживања српске драме XIX века<sup>1</sup> показују да писци често, и поред теоријске свести о разлици

1 Статус историје у српској драми XIX века анализирала је Зорица Несторовић у својим проучавањима, а посебно је за ову тему значајна њена монографија *Велико доба: историја развоја драме у српској књижевности XVIII и XIX века*.

између трагедије и историјске драме, нису успевали да историјски предложак преобликују у аутономну трагичку структуру:

[И]сторија као трагедија је оно чему се тежи, али што се не достиже, већ се по правилу завршава у историјској мелодрами и историјској драми у ужем смислу (Несторовић 2016: 271).

Разлог за ово најчешће лежи у немогућности удаљавања од историјске грађе на којој се драма заснива. Савремена српска драма, иако жанровски разумеана, и даље обликује историјску и политичку драму као један од својих могућих модела, а анализа дела једног од најзначајнијих драмских писаца ХХИ века показале на који начин се историјска грађа функционализује у оквиру савременог драмског текста.

Проучавања историјске драме у српској књижевности у значајној мери су одређена студијом Марте Фрајнд *Историја у драми – драма у историји* (1996), која је делимично заснована на теоријском моделу Херберта Линденбергера из студије *Историјска драма: однос књижевности и реалности* (1975). Полазећи од тог теоријског оквира, Фрајнд ипак указује на његово суштинско ограничење: Линденбергер историју третира као стабилан и претежно фактографски корпус, што доводи до поистовећивања историје и истине, док се драмска структура схвата као секундарна у односу на историјски материјал. Насупрот томе, Фрајнд наглашава да историја неизбежно подразумева интерпретацију историографских чињеница (Фрајнд 1996: 12).

Кључни теоријски проблем Линденберговог приступа јесте занемаривање чињенице да је и сам историјски материјал унапред наративно конституисан – становиште које Хајден Вајт систематски развија у студији *Метанаисторија: историјска имагинација у Европској деведесетом веку* (1973). Иако су Вајт и Линденбергер савременици у оквиру англоамеричке хуманистике седамдесетих година ХХ века, њихови приступи припадају различитим епистемолошким парадигмама. Док Линденбергер, у духу раног новог историцизма, полази од историје као културно препознатљиве датости која омогућава драмску рецепцију, Вајт радикално преиспитује сам статус историје одређујући је као „вербалну структуру у облику наративног прозног дискурса“ (Вајт 2011: 9). Тај методолошки расцеп објашњава зашто се Вајтов наративистички заокрет не појављује у Линденбергеровом моделу: унутар студија драме тога периода, наративност историје још није била препозната као теоријски проблем.

Вајтово схватање историје има посебан значај за проучавање драме јер омогућава разумевање историјске драме као облика двоструке наративизације<sup>2</sup> историјске прошлости: историјски до-

<sup>2</sup> Иако драма не функционише као наративни жанр у строгом смислу, појам двоструке наративизације ослања се на идеју Пола Рикера који свој модел мимезиса развија преваходно у односу на наративне форме, али га изричито заснива на Аристотеловој анализи трагедије (Рикер 1993: 45–46). При томе, миметичка конфигурација није ве-

гађаји су најпре артикулисани у историографском дискурсу, а затим преобликовани у процесу драмске репрезентације. Кључни појам за ово истраживање јесте префигурација, коју Вајт уводи као појам који означава ниво претходне концептуалне артикулације историјског искуства, закључујући да је реч о „дубљем нивоу свијести на коме историјски мислилац бира појмовне стратегије помоћу којих разјашњава или презентује своје податке“ (Вајт 2011: 10). Она подразумева да се прошлости приступа кроз унапред дате културне матрице, жанровске модусе и идеолошке обрасце, који дефинишу шта се може препознати као значајан историјски проблем, личност или конфликт:

Кроз идентификовање доминантног модуса (или више модуса) дискурса, човек продира до нивоа свијести на коме је свијет искуства конституисан прије него што је анализиран (Вајт 2011: 45).

Према Вајту, свака историјска репрезентација, укључујући и драмско обликовање историјске грађе, условљена је префигурацијом, због чега и писац, при избору историјског предлошка, неминуовно пролази кроз тај процес. Ипак, и Вајтов модел показује одређена ограничења: иако изузетно прецизно анализира текстуални ниво историјског наратива, он се примарно задржава у домену историографског и књижевноративног дискурса, док питање драме и сценске рецепције помиње тек узгредно. Управо зато, ослањајући се на његове теоријске поставке, могуће је закључивати о драмском обликовању историје, али не и непосредно објаснити начин на који се смисао драме конституише у рецепцији, односно како гледалац, суочен са сценским обликом историје, преобликује сопствено разумевање времена, прошлости и моралног избора.

Потребно проширење погодно за тумачење драмских дела пружа Пол Рикер. У својој теорији троструког мимезиса он преузима појам префигурације, али га не своди на идеолошке или дискурзивне обрасце, већ га проширује укључивањем структуре људског искуства времена, унутар којег су деловања, чак и пре него што буду наративно или драмски обликована, већ унапред схватљива кроз одређени логички и морални оквир. Како истиче Рикер, при обликовању наратива радња „никад не може бити етички неутрална“ (Рикер 1993: 81), и не треба да буде, јер „постојећи поредак радње не ставља уметника само пред конвенције и убеђења с којима треба да раскрсти, већ и пред вишесмислености и забуне које треба хипотетички да разреши“ (Рикер 1993: 81). Ове противуречности драмски писац не може да разреши, али их може изнети на сцену с намером

---

зана за приповедање, већ за обликовање радње као такве (Исто: 87–91), јер „Рикер и драмске облике сматра приповедним структурама“ (Бечановић Николић 1998: 13). У том смислу, појам двоструке наративизације означава чињеницу да је историјска прошлост најпре артикулисана у историографском дискурсу, а затим поново преобликована у оквиру драмске репрезентације кроз сценску радњу, дијалог и конфликт.

да оне у рецепцији утичу на публику на начин који драмски текст предлаже.

У том контексту, посебан значај у Рикеровом моделу добија појам рефигурације. Помоћу њега отвара се питање смисла, будући да фикционализација сама по себи не производи смисао, већ он настаје у односу који се успоставља између текста и читалачког света. Гледалац, прихватајући или одбацујући модел прошлости који му је предочен, мења сопствену историјску свест јер су, како Рикер глашава, „за проширење нашег света егзистенције у великој мери заслужна књижевна дела“ (Рикер 1993: 105). Писац, свестан могућег деловања свога дела, обликује драмски свет имајући у виду да ће он у процесу рецепције бити подвргнут рефигурацији, чији исходи не могу бити унапред и у потпуности контролисани.

Синиша Ковачевић је текст *Велике драме* написао 2001. године, а од 2002. она се континуирано изводи на Великој сцени Народног позоришта у Београду. Дрamu *Учићтељица* писао је током 2014. и 2015. године, а објављена је 2016. у часопису *Аџон*. Од 2022. године текст се изводи на истој сцени Народног позоришта, али под насловом *Године врана*,<sup>3</sup> иако је драмски текст скоро идентичан објављеној *Учићтељици*. Популарност код публике, која се у случају *Велике драме*<sup>4</sup> манифестује у виду редовних *својећих овација и дуготрајној рејериоарској живојши, ѿренетиа је и на Године врана*, па је за обе представе, у време писања овог рада, тешко доћи до улазница.

Ипак, како сценска извођења, тако и увид у саме драмске текстове, упућују на закључак да између ова два дела постоји висок степен подударности. Сличности су уочљиве не само на нивоу режијских решења и сценографије,<sup>5</sup> већ и у структури драмске радње, па чак и у преузимању појединих целина текста, укључујући и читаве сцене. У оба дела главни јунаци улазе у љубавне односе са женама које припадају окупаторској страни, иако се сами налазе у позицији победника; у оба случаја друштвена средина врши снажан притисак да се такви односи прекину; мајка главног јунака представљена је као снажна фигура која оставља тестаментарно писмо сину; кључна сцена у којој јунак доноси одлуку о судбини своје љубавне везе готово је идентична у оба текста – разлика се појављује само у

3 Синиша Ковачевић је 2018. године објавио роман *Године врана*, а 2019. роман *Освајање завичаја*. Роман *Године врана* представља прозну адаптацију драме *Учићтељица*, док је *Освајање завичаја* адаптација драме *Велика драма*. Представа *Године врана* изводи се под насловом романа.

4 Једна од мана позоришне уметности јесте њена пролазност: каснији читалац овог текста неће бити у могућности да непосредно доживи конкретно сценско постављање представе, у оквиру којег је Синиша Ковачевић остварио изузетно редитељско решење, док је глумачки ансамбл реализовао још убедљивије извођење.

5 Не изненађује што су уочљиве сличности, будући да је Синиша Ковачевић, оба пута у улози редитеља, ангажовао истог и сценографа и костимографа – Герослава Зарића и Марину Меденицу.

исходу те одлуке: у *Великој драми* Милорад Вучић испраћа Хелгу у Немачку, док у *Учићџелици* (односно *Годинама врана*) Живојин одбија раздвајање од Јулије.

Упркос наведеним структурним и мотивским сличностима, између ова два дела постоје и значајне разлике, међу којима је посебно релевантна разлика у естетској вредности. Са жанровског становишта, *Велика драма* може се одредити као политичка драма са изразитом тенденцијом ка трагедији (уз отворено питање да ли драма која у одређеном историјском тренутку функционише као политичка драма временом може бити читана као историјска драма, за касније рецепцијске хоризонте – в. Љујић 2015: 23–24; Фрајнд 1996: 37). Насупрот томе, *Учићџелица* се показује као пропагандна историјска драма<sup>6</sup> са снажно наглашеним елементима мелодраме.

Историјски и друштвени контекст у којем су ове драме писане представља значајан чинилац њихове префигуративне основе. *Велика драма* настаје 2001. године, у периоду након политичких и друштвених промена које су у јавном дискурсу довеле до доминантне негативне валоризације комунизма као тоталитарног режима, чиме је ово историјско искуство у великој мери изгубило статус отвореног интерпретативног питања. Насупрот томе, *Учићџелица*, писана 2014. и 2015. године, тематизује одлуку о стварању заједничке државе Срба, Хрвата и Словенаца у тренутку када се, поводом обежавања стогодишњице почетка Првог светског рата, ово питање поново актуелизује у јавном и културном дискурсу, остајући предмет изразитих друштвених полемика и без стабилизоване историјске интерпретације. У таквом контексту, префигурација историјског искуства не делује као затворена, већ као конфликтна, што би драмском тексту могло да омогући артикулацију различитих интерпретативних позиција. Међутим, Ковачевић се у овом случају опредељује за једно доминантно тумачење, чиме се простор драмске неодређености унапред сужава.

Ипак, за разумевање поетичких разлика између ових драма није пресудно питање степена друштвене разрешености или актуелности појединих историјских тема из перспективе каснијих читалаца и тумача, већ начин на који аутор, унутар сопственог префигуративног оквира, конструише историјску дистанцу као предуслов уметничког обликовања историјске грађе. У *Великој драми* префигура-

6 Марта Фрајнд даје објашњење овог појма: „Далеко је чешћи случај да се у одређеним историјским раздобљима, под притиском побуђеног интересовања за националну историју, или због драматичних политичких преокрета у некој друштвеној заједници, пишу драме (пре би се могло рећи драмолети) из националне прошлости или управо из прошлости релевантне за друштвени преокрет који је управо у току, а да се притом уопште не покушава унети у њих ма какво дубље идеолошко размишљање, поетско значење, политичко решење или жеља да се анализира судбина јединке у историјском процесу“ (Фрајнд 1996: 67).

ција комунистичког наслеђа показује се као довољно стабилизована да омогући померање аналитичког тежишта са идеолошког на егзистенцијално, односно да се драмски заплет артикулише кроз проблематизацију односа појединца и тоталитарног режима. Насупрот томе, у *Учићелиници* префигуративни оквир југословенског наслеђа остаје интерпретативно нестабилан и афективно оптерећен, због чега естетско обликовање историјског наратива не води ка егзистенцијалној универзализацији, већ остаје у вези с ауторовим идеолошким позиционирањем. Будући да је реч о драми писаној са јасном намером сценског извођења – писац драму у поднаслову одређује као „позоришну драму у 60 слика“, у којој је вредносна позиција ауторски недвосмислено одређена, постаје очигледно да Ковачевић не тежи отварању простора за вишезначно тумачење драмске теме. Напротив, избором догађаја које износи на сцену, драмски текст је усмерен ка производњи одређеног ефекта и ка усмеравању гледаочеве интерпретације, са јасном намером убеђивања публике. У том смислу драма не активира потенцијал уметничког дела да „изван себе пројектује виртуалне светове који, у виду имагинативних варијација, шире простор искуства спознајућег субјекта“ (Бечановић Николић 1998: 20), већ, напротив, настоји да понуди јединствен модел историјског искуства и тиме сузи могуће интерпретативне хоризонте публике у односу на приказану тему. Посматрано у Рикеровом оквиру, управо на нивоу рефигурације постаје видљиво да драмски текст не отвара простор за преобликовање гледаочевог односа према прошлости, већ настоји да га нормативно усмери. Рефигурација се овде не успоставља као поље имагинативне варијације, већ као механизам стабилизације једног историјског значења у рецепцији.

Иако се Херберт Линденбергер бави питањем рецепције историјске драме, његов приступ полази од анализе појединачног дела и начина на који оно посредује историјски материјал публици. Будући да је предмет овог рада поређење две драме и испитивање промена у ауторовом приступу историји, та перспектива показује се недовољном. Овде није реч о различитом статусу историје у два текста, већ о разлици у начину на који је историјски материјал унапред поетички и смисаоно обликован, односно о разлици у процесу префигурације. У том смислу, Рикеров модел омогућава да се слични драмски поступци посматрају унутар различитих префигурационих матрица, што објашњава зашто драме које формално делују сродно не функционишу на исти начин, чак ни на нивоу жанра, нити производе исте рецептивне ефекте.

Полазиште за даљу анализу може се пронаћи у начину на који Ђерђ Лукач дефинише историјску драму у својој монографији *Историјски роман*, према којем избор историјске теме сам по себи није довољан, већ је пресудно питање њене драмске погодности:

[П]лодност праве драмске материје зависи баш од тога колико је дубока унутрашња повезаност централних личности драме са конкретно приказаном колизијом друштвено-историјских снага (Лукач 1958: 105).

За разлику од историјског романа, који може да обухвати тоталитет једног света и мноштво паралелних судбина, историјска драма захтева концентрисану радњу и истакнуту драмску фигуру кроз коју се артикулише кључни друштвени сукоб и доноси одлука од историјског значаја. У том смислу, драмски облик не трпи распршивање радње, нити гомилање епизода које не воде ка централном конфликту, јер се драмска напетост успоставља управо кроз ограничење, а не кроз ширину захвата:

[И]сторичност драме концентрише се, дакле, на историјски карактер самог сукоба у његовом чистом облику. Све што не улази непосредно и потпуно у оквир тог сукоба само би омело или чак онемогућило ток драмске радње (Исто: 141).

Лукач историјску драму не дефинише пре свега тематски, већ структурно: историјска тема постаје драмски релевантна тек онда када може бити концентрисана у јединствен сукоб и артикулисана кроз ограничен број драмских фигура.

Читајући списак лица у *Великој грами*, пажњу привлаче поједини ауторски коментари укључени у описе јунака:

МИЛОРАД ВУЧИЋ, звани ЧЕЛНИ, двадесет четири, па осамдесет осам у животу. У драми, потпуно обратно. Четврти син. И први.

САВО ВУКОТИЋ ЦИЦКО, генерал, министар, народни херој, тридесетак, једва. (Ковачевић 2009: 9–10; подвукла Т. Љ.).

Одреднице „и први“ и „једва“ представљају, заправо, ауторске коментаре на податке који се износе у списку лица. Оне немају функцију пружања основних информација читаоцу који се први пут сусреће са текстом, већ служе као унапред дати судови који усмеравају интерпретацију ликова и пре него што радња започне. Тако се Милорад већ у овом уводном оквиру позиционира као фигура која ће у сваком идеолошком систему који прихвата заузимати истакнуто место – било као високи партијски функционер, било као носилац црквеног одликовања – док се за Цицка сугерише да своје бројне друштвене улоге испуњава преваходно формално. Прилог „једва“ може се довести у везу и са његовим годинама, чиме се додатно наглашава несразмера између животног доба и позиција моћи које заузима, али и ауторска потреба да та несразмера буде експлицитно истакнута.

Сличан коментар писац уводи и у кратком опису места и радње, када након списка ликова додаје напомену: „Сви ликови, места и догађаји су измишљени, а свака сличност је сасвим намерна“ (Исто).

Овај исказ не служи потврђивању аутономије уметничког света, напротив: његова функција је да укаже на свесно и намерно ослањање драме на препознатљиву историјску стварност. Иако се Ковачевић формално служи поступком који је још Аристотел описао као раздвајање уметничке уверљивости од историјске истинитости, овде се од читаоца не тражи да прихвати драмски свет као уверљиву фикцију, већ да већ на самом уласку у текст задржи свест о његовој референцијалној упућености на стварни свет и историјску истину која му одговара.

Коментари писца у драми *Учићтељица* јављају се већ пре списка лица. На самом почетку драме, након посвете, налази се писмо аутора Синеше Ковачевића упућено редитељу. Очекивало би се да такво писмо има превасходно инструктивну функцију, односно да представља покушај писца да задржи извесну контролу над будућом инсценацијом текста. Такав поступак био би разумљив будући да је, како сам аутор наглашава, реч о позоришној драми, а свако позоришно извођење нужно подразумева заједничку уметничку креацију више аутора. У тренутку када започне рад на представи, драмски текст неминовно излази из искључиве ауторове контроле и бива подвргнут интерпретацијама других уметника. Ипак, анализа Ковачевићевог писма показује да оно нема очекивану превасходно инструктивну функцију. Аутор, додуше, помиње вишекратну преписку са редитељем, али без њеног конкретизовања, при чему је јасно да је редитељ био укључен већ у сам процес настанка драмског текста, што аутор експлицитно формулише реченицом: „Нека нам тај простор слободе буде неомеђен бар кад пишемо“ (Ковачевић 2016: 195). Редитељ је, дакле, присутан у фази писања, али до размислажења долази у тренутку када се драма поставља на сцену:

А онда ће, када ти узмеш ствари у своје руке, што нико не сме да ти замери, машта устукнути пред практичним разлозима. Немачки овчари лајаће иза сцене, бродови бити усидрени у густој, непрозирној магли, цигански оркестар свирати из тонске кабине... И опет ће ти, у одбрани твог талента, остати довољно маште, не брини. Али пусти и писца да машта о неком свом позоришту (Ковачевић 2016: 195).

У овом пасусу могу се уочити две важне поетичке импликације. С једне стране, писац изражава незадовољство сценским решењима која произлазе из практичних ограничења позоришта. Иако је оваква врста илузије саставни део позоришне илузије на коју публика пристаје, Ковачевићев приговор не односи се на питање сценске уверљивости, већ на неминовну редукцију сложености света који се износи на сцену. Управо ту постаје видљива тежња писца да у драмски облик укључи шири, готово тоталитетни приказ историјског искуства – онај тип тоталитета који, према Лукачевом схватању, припада историјском роману, а не драми.

У том смислу треба разумети и Ковачевићеву формулацију о „неком свом позоришту“. Она не означава захтев за редитељском послушношћу, већ указује на ауторову тежњу ка драмском облику који би превазишао ограничења традиционалне драме. За разлику од *Велике драме*, у којој ауторски коментари служе превасходно наглашавању смисаоне повезаности драмског света са ванкњижевном стварношћу, у *Учићелици* се уочава помак ка настојању да се историјски свет прикаже у својој пуној сложености и ширини. Та тежња, међутим, улази у сукоб са структурним захтевима драмског жанра, што се у наставку текста показује као један од разлога његове композиционе нестабилности.

Тежња ка тоталитету у приказивању историјског света уочљива је и на нивоу дидаскалија у овим драмама. У *Великој драми* дидаскалије се, по правилу, задржавају на функционалним упутствима намењеним редитељу, глумцима и сценографима. Иако се повремено јављају и коментаторски интониране напомене попут примедбе: „И слика Слободана Милошевића, која виси испод иконе. Или икона, можда, виси поред Слобе“ (Ковачевић 2009: 13) – такви интервенционистички искази појављују се умерено и не нарушавају драмску економију текста.

У *Учићелици*, међутим, функција дидаскалија је суштински измењена. Оне више не служе искључиво као техничка упутства за сценску реализацију, већ се, у великом броју случајева, јављају као обимни описни пасуси који претходе појединим сценама. Ти описи често доносе детаље сценографије који нису сценски неопходни, па чак ни могући за непосредну визуализацију, попут предмета који се уопште не налазе на сцени:

Да је Рајићима, којим случајем, остао велики сат који је Катичин свекар донео из Базела, да није дат у Барајево за двадесет четири јајета и качицу сира, чуо би се само он (Ковачевић 2016: 218).

Овакве дидаскалије не служе сценској оријентацији, већ производе додатно значење и шире историјски и социјални контекст драмског света.

Још изразитији пример представљају дидаскалије које прелазе у отворени друштвено-историјски коментар, као у опису спаваће собе Алојза и Јулије:

Спаваћа соба у једној од бољих дедињских вила реквирирана од власника за потребе аустроугарског часника. Једна од оних која ће тридесетак година касније постати топли дом Бакарићу или Кардељу. На истим креветима и у истој постељини правиће Бакарић мале Бакариће. Или Кардеље. Само ће изостати дрвено Христово распеће (Ковачевић 2016: 204).

Овде дидаскалија не само да проширује временски хоризонт сцене, већ успоставља историјску паралелу која драмски заплет не носи, већ га накнадно тумачи.

Конечно, дидаскалије у *Учишћељици* неретко преузимају и функцију артикулисања унутрашњих стања ликова, што је у драмском тексту посебно проблематично: „Санитетски мајор Живојин Рајић размишља да ли да се убије или да умре“ (Ковачевић 2016: 251). Оваква формулација ускраћује публику за могућност сценског посредовања психолошког конфликта, и унапред вербализује оно што би у драми морало бити изведено кроз радњу, дијалог или глумачку игру.

У том смислу, обимне и семантички преоптерећене дидаскалије у *Учишћељици* могу се читати као симптом тежње ка тоталитету приказа – кроз историјске паралеле, друштвене коментаре и унутрашња стања ликова. Такав поступак, међутим, одговара поетичким начелима историјског романа, како их дефинише Лукач, док у оквиру драмског жанра доводи до нарушавања композиционе економије и слабљења драмске напетости.

Када је реч о драмској радњи у ове две драме, разлика међу њима постаје пресудна, и управо она води ка различитим жанровским исходима, иако, како је већ истакнуто, постоје бројне сличности на нивоу ликова и појединих сцена. Полазиште за овакво разликовање може се пронаћи у Лукачевом одређењу историјске драме:

[Историјска драма] обележава велике експлозије и ерупције историјског тока. Њен јунак представља надалеко видљив врхунац тих великих криза. Роман више приказује оно што претходи и што следи таквим кризама, кроз широко узајамно дејство између народне основе и видљивог врхунца (Лукач 1958: 141).

Већ је указано на жанровску оријентацију текста у *Великој драми*, као и на чињеницу да се у њеном средишту налази сукоб тоталитарног режима и појединца. Међутим, управо анализа структуре драмске радње потврђује њену унутрашњу доследност. Пре свега, недвосмислено је одређен главни јунак – Милорад Вучић – јер је читава драма организована око његовог страдања унутар режима коме је остао одан. Сви кључни драмски моменти везани су за његове изборе, док су споредне епизоде подређене развоју његовог односа према партији и идеологији.

Један од пресудних тренутака у драмском заплету представља разговор Милорада и Зарије уочи поласка у Војводину, у којем се јасно успоставља хијерархија његових вредности:

ЗАРИЈА: Шта је тебе, Милораде, најсветије на свијет?

ЧЕЛНИ: Партија.

ЗАРИЈА: Ни отац, ни мајка, ни отаџбина, ни мртва браћа, но партија?

ЧЕЛНИ: Да би живот за сваку вашу власт, али комунисти не лажу.

(Ковачевић 2009: 100)

Овим одговором Милорад, без оклевања, партију поставља изнад породице, отаџбине и погинулих чланова сопствене породице. Такав избор додатно добија на тежини ако се има у виду породични контекст који драма гради, укључујући и напомену да на гробљу Вучића „ретко које мушко име да је пребацило четрдесету“ (Ковачевић 2009: 33), што указује на породицу која је већ платила високу цену историјских ломова зарад очувања својих вредности.

Други кључни тренутак у драмској радњи јавља се у сцени са Цицком, у којој Милорад, суочен са захтевом да се одрекне Хелге, поново бира партију, али овога пута уз видљиви унутрашњи отпор:

ЧЕЛНИ: Има једна, друже Цицко... Апотекарка факултетска... Не може село без апотеке...

*(Цицко ја гледа. Зајмне каиш на њанијалонама.)*

ЦИЦКО: А ту сврби, ту се чешемо, је ли...

ЧЕЛНИ: Мислио сам...

*(Цицко ја гледа. Она одмахне главом одречно.)*

ЦИЦКО: Не.

ЧЕЛНИ: Молим те... Молим те, друже Цицко.

*(Дуја њауза. Мир.)*

ЦИЦКО: Шта је ово, друже Челни? Је ли то комунистички поглед на свијет поломљен међу швапским бутинама? [...]

...

ЦИЦКО: [...] Шта ти је драже, јадан, партија или Хелга? Да чујем.

*(Челни ћушти, не одговара.)*

ЦИЦКО: Не чујем те, друже Милораде. Што је драже?

ЧЕЛНИ: *(Једва чујно.)* Партија... Партија, друже министре.

(Ковачевић 2009: 155)

За разлику од првог избора, који је донет без оклевања, овде је присутан унутрашњи лом и тренутна побуна, али исход остаје исти. Управо та разлика у начину доношења одлуке открива пуну драмску тежину Милорадовога лика: ако је био спреман да без колебања жртвује породицу, отаџбину и мртву браћу, онда је јасно колико су љубав и страст према Хелги морали бити снажни да би уопште изазвали унутрашњи конфликт. Тај сукоб додатно је наглашен чињеницом да је Милорад, како сам писац истиче, „потпуно невичан љубавној работи“ (Ковачевић 2009: 140), што је у складу са његовим животним путем (отишао у рат као неожењени младић) и узрастом.

Све остале епизоде у драми, укључујући и мелодрамске моменте (попут сцене након смрти мале Бранке и њене мајке Јелистине) подређене су развоју главног јунака и служе да прикажу његову хуману и емотивну страну. Управо зато је било неопходно прика-

зати дубину његове породичне везаности, како би одлука да партију постави изнад личних вредности имала пуну драмску и етичку тежину. У том смислу, *Велика драма* не функционише као историјска драма у ужем лукачевском смислу, већ као политичка драма у којој је историјски поредак већ успостављен, а драмска радња усмерена на испитивање начина на који стабилизовани тоталитарни режим производи егзистенцијално и морално страдање појединца. Ипак, иако не припада моделу историјске драме који Лукач везује за тренутке великих историјских преокрета, *Велика драма* преузима један од његових кључних поетичких захтева, према којем, како смо већ навели:

[П]лодност праве драмске материје зависи баш од тога колико је дубока унутрашња повезаност централних личности драме са конкретном приказаном коалицијом друштвено-историјских снага (Лукач 1958: 105).

Управо захваљујући јасно профилисаном главном јунаку и његовој чврстој унутрашњој повезаности са механизмима тоталитарног поретка, читав драмски свет се организује око његове судбине, што омогућава да композиција остане компактна и драмски функционална.

Када је реч о драми *Учићелица*, проблем се појављује већ на нивоу наслова, који сугерише да је Јулија Кавран главна јунакиња дела. Међутим, анализа драмске радње показује да сукобе у драми покреће и кроз њих делује Живојин Рајић: од тренутка његовог појављивања на сцени Јулија се постепено повлачи из позиције делатног лика и преузима функцију повода за Живојинове одлуке и унутрашње сукобе. Ипак, Живојин се не појављује у првих седамнаест сцена драме, и то управо у оним сценама у којима је у току велики историјски догађај у ком он учествује – Први светски рат. Насупрот томе, у другом кључном историјском процесу који драма тематизује (стварање Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца) Живојин уопште не учествује као историјски субјект, већ искључиво трпи његове последице.

Оваква позиција јунака јасно показује да Живојин није актер историјских одлука, нити фигура која има могућност да утиче на ток великих историјских догађаја. Његова делатност ограничена је на локални и приватни простор: он делује у оквиру своје заједнице, суочавајући се са последицама одлука донетих независно њега. У том смислу, Живојин јесте главни јунак драме, али не као историјска личност, већ као носилац последица историје. Из те перспективе, првих седамнаест сцена може се разумети као припрема драмског терена: оне имају функцију мотивације Живојинових каснијих поступака и упознавања публике са ликовима и односима који ће условити његове одлуке по повратку из рата.

Међутим, када се те сцене сагледају са друге стране, с обзиром на њихову опширност, детаљност и интензитет афективног набоја,

постаје јасно да њихова функција превазилази пуку експозицију. У њима се, кроз нагомилавање сцена злочина и страдања, инсистира на јасној моралној квалификацији „друге стране“, како би каснија идеја – да се њени припадници појављују као равноправни поданици новонастале државе, па чак и као њени носиоци власти – деловала као историјски и морални апсурд. Исти поступак понавља се и у каснијим сценама, каква је појава Бате Душе и његовог сведочења о покољу породице, где се драмска радња привремено зауставља како би се појачала емотивна реакција публике. Таквим ређањем сцена страдања драма не гради сукоб у строгом драмском смислу, већ настоји да унапред обезбеди потпуну оправданост Живојиновог става према држави СХС, у којој се победници доводе у подређен положај у односу на оне који су не само припадали супротној ратној страни, већ су били и непосредни извршиоци злочина.

Стога, када се анализирају разлози Живојиновог страдања: двобој са супругом жене коју воли, али и његова спремност да је, под притиском снажне моралне и друштвене осуде грађанског Београда, удаљи из свог дома, постаје јасно да се кључни драмски сукоб везан за овај лик не конституише на равни историјског деловања, већ у домену приватне сфере. Управо на том нивоу заплет поприма обележја мелодрамског модела, у коме индивидуална емоционална криза потискује могућност активног историјског учешћа јунака.

Ипак, свести целокупну драму на љубавни конфликт Живојина Рајића било би погрешно. Када је реч о великим историјским питањима, Први светски рат у драми није предмет проблематизације, док се исто не може рећи кад се постави питање стварања нове државе. Сазнавши да ће доћи до формирања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, а не Краљевине Србије, Живојин и Тамнавац безуспешно покушавају да напусте војску, али њихов чин добија додатну тежину у реплици војводе Петра Бојовића:

Величанство, серем вам се у државу. И да нисам дао реч краљу Петру, и ја бих скинуо униформу, колико данас, ваше величанство. Јутроске (Ковачевић 2016: 232).

Тек у тренутку када сазнају да некадашњи припадници Аустроугарске имају право да положи заклетву и пређу на њихову страну, долази до отвореног афективног слома ликова:

ЖИВОЈИН: Шта ће они овде, чика Петре?

(Пауза. Дујо.)

ТАМНАВАЦ: Ја се за ово нисам борио.

ЖИВОЈИН: Ни ја.

(Па ојетѝ ѡајац, Па војвода ојетѝ ѡлане.)

ВОЈВОДА: Нисам ни ја, Рајићу. Нисам ни ја. Није нико!

(Ковачевић 2016: 247)

Управо због овога су злочини постављени на самом почетку драме структурно неопходни. Њихова функција није само у томе да се припреми читаочево разумевање Јулије као морално исправног лика и оправда Живојиново право да пркоси целом грађанском Београду – иако су многи припадници тих породица изгубили драге особе због Алојзових пресуда – већ пре свега да се покаже апсурдност државе која у своје редове укључује човека који је обесио мајку троје деце зато што је покушала да украде угаљ како јој се деца не би смрзла, притом инсистирајући да деца присуствују погубљењу „у име правде“, а истовремено не реагује на групно силовање исте те жене у затвору. Исто важи и за лик војника који је извршио покољ читаве породице, а затим на згаришту њихове куће, са другим војницима, пекао прасе и пио шампањац.

Управо због овога се у драми нижу сцене које читаоца или гледаоца остављају у стању шока – од сцене групног силовања, преко сцена суђења и смрти, до избацивања Јулије из куће Рајића и Богдановог покушаја да освети мајку. Ове сцене не служе изградњи емпатијске идентификације са ликовима; напротив, њихов интензитет онемогућава емоционално везивање јер је читалац већ након једне сцене приморан да се суочи са новим, још тежим обликом страдања, чиме се емотивни континуитет намерно прекида.

Појављивање краља Петра на сцени, приликом његовог доласка на Катичину сахрану, најјасније показује колико се *Учишљевица* удаљава од модела историјске драме. Иако је реч о најзначајнијој историјској личности која се у драми појављује (при чему и присуство других историјских фигура нема суштински драмски значај) краљ Петар не наступа као учесник или носилац историјских догађаја. Напротив, његова функција сведена је на морално сведочење о неправди која је нанета Катици Рајић, одбаченој од заједнице због тога што је у свом дому задржала Јулију. Управо на том месту драма се може довести у везу са Рикеровим појмом рефигурације, али посредно, преко нивоа конфигурације. Низом изабраних драматуршких поступака – нагомилавањем сцена злочина и страдања, инсистирањем на афективном шоку уместо на развоју конфликта, као и свођењем историјских личности на етичке сведоке, а не на актере историјског процеса – аутор на нивоу конфигурације унапред обликује могућности рефигурације, односно рецептивни оквир унутар кога се историјска стварност тумачи. На тај начин, хоризонт могућих интерпретација бива значајно сужен: гледалац или читалац није позван да преиспитује сложеност историјског тренутка, нити амбивалентност политичких одлука, већ да усвоји јасно морално кодирано читање у коме се држава СХС појављује као апсурдан и неправедан поредак, а Живојинов отпор као унапред оправдан. Рефигурација тако не функционише као простор отвореног дијалога

између текста и рецепције, већ као механизам стабилизације смисла, који унапред ограничава могућност другачијег тумачења историје.

Конструисани теоријски модел у овом раду није уведен ради општег теоријског прегледа, већ као аналитички инструмент за објашњење различитих естетских исхода два формално сродна драмска текста. Анализа је показала да *Учишћељица* не остварује драмску целовитост пре свега због структурног урушавања радње, које настаје услед изостанка интеграције различитих тематских и наративних токова у јединствен драмски сукоб. Приватни, мелодрамски заплет, усредсређен на Живојинову личну кризу, и експанзивни историјско-идеолошки наратив, који тежи тоталитету света и акумулацији епизода, не бивају повезани у функционалну целину, већ поједине сцене остају епизоде без конститутивне улоге у радњи (сцена са Арчибалдом Рајсом парадигматична је за овај поступак). Тиме се нарушава драмска економија и губи структурна концентрација.

Иако *Учишћељица* несумњиво производи снажну емотивну реакцију публике, што потврђују и сценска извођења представе *Године врана*, тај ефекат није поуздан показатељ естетске вредности јер не произлази из драмске структуре, већ је остварен превасходно реторичким и афективним средствима. У том смислу, драма не отвара простор за рефигурацију историјског искуства у Рикеровом значењу, већ тежи стабилизацији унапред задатог смисла у рецепцији. Управо зато се као естетски боља показује *Велика драма*, у којој је писац успео да у конкретной историјској ситуацији формира за драму погодну личност и око ње организује целокупно дело. Иако и у том тексту постоји богатство животне грађе, оно је подређено јединственом сукобу и јасној мери драмске форме, чиме се отвара могућност да гледалац у процесу рецепције преиспита сопствени однос према историјском искуству.

Овако уочена структурна слабост *Учишћељице* не представља појединачни пропуст, већ показује како историјска грађа, задржавајући нормативну и идеолошку снагу, не бива преобликована у драмски сукоб, већ остаје оквир који унапред стабилизује значење. У таквом односу историја не постаје проблем који се драмски разрађује, већ садржај који управља радњом, услед чега драма губи унутрашњу концентрацију и распада се на афективно снажне, али функционално самосталне епизоде. *Учишћељица* тиме не изостаје по интензитету рецепције, већ по способности да историјско искуство трансформише у аутономну драмску форму, што се показује као кључни критеријум њене естетске ограничености.

Ипак, анализа ових драма Сенише Ковачевића показала је да за традиционалније облике драме у савременој српској књижевности и даље има места, као и да ће тема историје неминовно наставити да

прати овај жанр, подстичући и писце и публику на преиспитивање односа према сопственој прошлости. Истовремено, ови текстови показују да естетски исходи таквих настојања нису унапред дати, већ зависе од начина на који је историјска грађа драмски преобликована. Управо зато на истраживачима остаје задатак да теоријски апарат прилагођавају конкретним поетичким потребама дела, како би могли да прате нијансе и унутрашње напетости које доноси савремена драмска књижевност.

### Извори

Ковачевић, Синиша. *Драме I*. Београд: Српска књижевна задруга, 2009.  
Ковачевић, Синиша. *Учишћељица. Ајон – часопис за позориште и визуелне комуникације*, год. V, бр. 8, 2016, 195–262.

### Литература

Bečanović Nikolić, Zorica. *Hermeneutika i poetika: teorija pripovedanja Pola Rikera*. Београд: Geopoetika, 1998.  
Lukač, Đerđ. *Istorijski roman*. Prev. Fride Filipović. Београд: Kultura, 1958.  
Riker, Pol. *Vreme i priča: prvi tom*. Prev. Slavica Miletić, Ana Moralić. Sremski Karlovci / Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.  
Vajt, Hajden. *Metaistorija: istorijska imaginacija u Evropi devetnaestog vijeka*. Prev. Ratko Radunović. Podgorica: CID, 2011.  
Љујић, Тамара. „Положај појединца у тоталитарном режиму у Великој драми Синише Ковачевића“. У: *Савремена проучавања језика и књижевности*. Ур. Милош Ковачевић. Год. IV, књ. 2. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2015, 23–29.  
Несторовић, Зорица. *Велико доба: историја развојка драме у српској књижевности XVIII и XIX века*. Београд: Klett, 2016.  
Фрајнд, Марта. *Историја у драми – драма у историји: оједи о српској историјској драми*. Нови Сад – Београд: Прометеј – Стеријино позорје – Институт за књижевност и уметност, 1996.

Tamara Ljujić

*A Reckoning Without Distance: History in the Plays of Siniša Kovačević*

#### Summary

This paper examines the relationship between history and dramatic form in two plays by Siniša Kovačević, *The Great Drama* and *The Schoolteacher*, in order to explain their markedly different aesthetic outcomes despite substantial thematic

and structural parallels. The main argument is that these differences do not arise from the historical subject matter itself, but from the manner in which historical experience is prefigured and transformed into a dramatic structure.

Drawing on theoretical frameworks developed by Hayden White, Paul Ricoeur, Herbert Lindenberger, and Georg Lukács, the study approaches historical drama as a mode of mediated representation rather than a direct reflection of historical reality. White's concept of prefiguration provides a foundation for understanding history as already narratively and ideologically constituted prior to artistic representation, while Ricoeur's theory of triple mimesis allows for a differentiated analysis of the processes of configuration and reception. Lukács's insights into the structural demands of historical drama further serve as criteria for evaluating dramatic coherence and concentration.

The analysis demonstrates that *The Great Drama* successfully transforms political and historical material into a coherent dramatic conflict centered on the figure of Milorad Vučić. Although the ideological framework of postwar Yugoslav communism is already stabilized at the time of the play's creation, this stabilization enables the author to establish sufficient historical distance. As a result, the historical background functions as a condition for the dramatic conflict rather than its organizing principle. The play thus achieves structural concentration, dramatic economy, and a form of tragic potential, allowing the audience to reflect on the individual's existential and moral position within a totalitarian system.

By contrast, *The Schoolteacher* illustrates the aesthetic limitations of historical drama when historical material retains strong normative and ideological force. The play accumulates scenes of violence and suffering, prioritizes affective shock over the development of conflict, and reduces historical figures to ethical witnesses rather than agents of historical processes. These dramaturgical strategies undermine the integration of narrative elements into a unified dramatic structure and shift the play toward a melodramatic mode. Instead of opening space for interpretative ambiguity, the text narrows the horizon of reception by prescribing a morally unambiguous reading of the formation of the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes.

From the perspective of Ricoeur's model, the study concludes that *The Schoolteacher* restricts the process of refiguration by stabilizing meaning in advance and limiting the audience's capacity for imaginative reinterpretation of historical experience. *The Great Drama*, by contrast, maintains a productive prefigurative distance from its historical material, enabling a more open and reflective reception.

The paper ultimately argues that the aesthetic value of historical drama depends not on the intensity of emotional response it generates, but on the author's ability to transform historical material into an autonomous dramatic structure. Prefigurative distance emerges as a key condition for dramatic coherence and for preserving the interpretative openness essential to the genre of historical drama.

*Keywords:* Siniša Kovačević, historical drama, political drama, prefiguration, configuration, refiguration, Hayden White, Paul Ricoeur, Herbert Lindenberger, Georg Lukács

Примљено: 18. 10. 2025.

Прихваћено: 28. 12. 2025.



ITALOCENTRIČNE NARACIJE EGZILA:  
POVIJEST, IDENTITET I KNJIŽEVNOST  
ZADARSKIH TALIJANA

Sveučilište u Zadru

**Apstrakt:** Rad analizira italocentrične naracije egzila u književnosti zadarskih Talijana, promatrajući egzodus sredinom 20. stoljeća ne samo kao povijesni događaj, već kao duboko identitetsko, emocionalno i pripovjedno iskustvo koje je oblikovalo specifičan književni diskurs. Rad pokazuje kako spomenuta zajednica u egzilu strukturira vlastitu prošlost, identitet i sjećanje kroz talijansku kulturnu matricu, pritom stvarajući prepoznatljiv sustav književnih obrazaca. Središnji dio rada usmjeren je na analizu opusa triju ključnih autora: Raffaelea Cecconija, Liane De Luca i Caterine Felici. Cecconijev fragmentarni opus otkriva egzil kao prostor kontemplacije, djela Liane De Luca oblikuju egzil kao intimnu memoriju, dok poezija Caterine Felici otkriva egzil kao dio svakodnevice. Komparativnom analizom utvrđuju se zajedničke poetske i identitetske odrednice: idealizirani Zadar kao mitski grad, fragmentarnost pripovijedanja, italocentrična rekonstrukcija kontinuiteta, jezik kao posljednji prostor pripadanja te emocionalna dvojnost nostalgije i melankolije. Zaključno, rad pokazuje kako književnost zadarskih Talijana u egzilu nadilazi lokalni okvir i okvir dijaspore te se uklapa u šire europske tokove književnosti egzila. Ona je istodobno dokument povijesne perforacije i autonomna poetika koja egzil pretvara u univerzalnu metaforu ljudske ranjivosti, identitetske nestabilnosti i potrage za unutarnjim domom.

**Ključne riječi:** egzil, Zadar, zadarski Talijani, italocentričnost, identitet, fragmentarnost, književnost egzila

## 1. Uvod

Egzil je jedan od temeljnih iskustvenih i književnih obrazaca europske modernosti. Između povijesne disperzije, izmještenosti i pokušaja ponovne artikulacije identiteta, subjektivnost književnika u egzilu oblikuje se na mjestu gdje se susreću povijest, sjećanje i pripovijedanje (Said 2000: 173–186). Kod zadarskih Talijana – zajednice koja je sredinom 20. stoljeća prošla kroz dramatičan proces kolektivnog odvajanja od grada koji je dugi niz godina bio središte dalmatinskog romaniteta – egzil poprima sasvim specifičan oblik: on nije samo gubitak doma, nego je i gubitak grada koji je, u projekciji talijanske kulturne imaginacije, funkcionirao kao simbol vlastite povijesne legitimacije (Monzali 2015: 48–62). Zato egzil zadarskih Talijana počesto nosi snažan italocentrični naboj: pogled na prošlost, povijest i identitet filtriran je kroz ideju pripadanja kulturnoj matrici koja se doživljava kao izvorna, neupitna i kontinuirana. Ovaj rad nastoji istražiti dinamiku tih italocentričnih naracija egzila: načine na koje su

zadarski Talijani, kroz književnost i memoarski diskurs, artikularali svoje iskustvo raseljenosti, ali i način na koji su povijest i identitet promijenili svoja značenja u trenutku radikalnog prekida s prostorom koji je oblikovao njihovu zajedničku memoriju. Premda se povijesni okvir egzodusa nakon Drugog svjetskog rata može opisati nizom jasno konstatiranih političkih i vojnih okolnosti, narativi egzila stvaraju drukčiju topografiju – onu emocionalnu, simboličku i imaginativnu – u kojoj Zadar postaje istodobno i izgubljeni grad i toponim koji se čuva kao jezgra identiteta.

Za razumijevanje takvoga procesa ključan je teorijski okvir fenomena egzila. Uvidi Edwarda Saïda o egzilu kao paradigmi modernog intelektualca (Saïd 2000: 173–186) te Bhabhino promišljanje nacije kao fragmentiranog, diseminiranog konstrukta, omogućuju da se egzil ne promatra samo kao povijesna nužda, već i kao trajni modalitet identitetskog samoodređenja (Bhabha 1994: 139–170). U tom je smislu književnost mjesto gdje se egzil ne samo tumači, nego i nadilazi: pisanje postaje prostor u kojem se izgubljeno iskustvo preobražava u smisao (Guillén 1985: 61–75).

Zadarski su Talijani unutar vlastitog kolektivnog imaginarija nerijetko sebe vidjeli kao posebnu zajednicu, čime su stvarali identitetski složenu poziciju između Italije i istočnojadranskog prostora. Upravo ta „međupozicija“ postaje ključni okvir njihove književnosti. Ona se ne iscrpljuje u pukom osjećaju nostalgije, već u strukturiranju povijesti i identiteta kroz specifičnu optiku: italocentričnom pogledu na Zadar, Dalmaciju i vlastito mjesto u povijesti.

Korpus kojim se ovaj rad bavi sastoji se od djela književne i publicističke produkcije autora zadarskih korijena nastale od kraja Drugog svjetskog rata do današnjih dana: od Raffaelea Ceconija, čiji se književni raspon kreće od lirskih minijatura do složenih prozih struktura, preko poetske i introspektivne dionice filološki potkovane Liane De Luca, do intimističkih pjesama tankoćutne Caterine Felici. Njima se pridružuje i niz autora čiji su memoarski, dnevnički ili povijesni tekstovi oblikovali kolektivnu sliku o egzilu. Ova heterogena produkcija omogućuje da se sagleda zapleten raspon iskustava u egzilu: od traume do sublimacije, od prošlosti do književne fikcionalizacije identiteta. Cilj rada nije samo interpretacija ovih tekstova, već i rekonstrukcija šire kulturne matrice u kojoj egzil postaje ključni generator pisanja. Italocentrična perspektiva ne shvaća se kao ograničenje, već kao jedan od načina identitetske artikulacije zajednice koja je pokušala nadomjestiti gubitak zavičaja stvaranjem simboličkog prostora u jeziku. U tom smislu književnost egzila nije samo svjedočanstvo, nego i kulturna strategija: način da se povijest učini živom, da se identitet ponovno uspostavi, da se izgubljeni grad ponovno pronađe – u tekstu. U nastavku rada najprije će se predstaviti povijesno-identitetski kontekst egzila zadarskih Talijana, zatim pojam italocentričnosti i njegovi temeljni elementi, nakon čega slijedi analiza izabranih autora i tekstova.

## 2. Povijesno-identitetski okvir

Povijest zadarskih Talijana u 19. i 20. stoljeću predstavlja iznimno složen splet političkih, kulturnih i identitetskih procesa koji su kroz duže razdoblje oblikovali njihov osjećaj pripadnosti zasebnoj zajednici. U središtu toga iskustva nalazi se ideja Zadra kao grada-središta dalmatinskog romaniteta, mjesta u kojem se, prema vlastitoj samopercepciji većine esula, prelamaju višestoljetne veze Venecije, Dalmacije i Italije (Monzali 2015: 3–16). Takva je slika bila rezultat dugog povijesnog procesa, ali i aktivnog kulturnog stvaranja, koje je tijekom prve polovice 20. stoljeća uvelike odredilo način na koji će kasnije biti artikuliran egzil.

Zadar je između dva svjetska rata funkcionirao kao izdvojena talijanska enklava, teritorijalno odvojena od matičnog tla, ali snažno simbolički nabijena. Gubitak grada krajem Drugog svjetskog rata, obilježen razaranja, strahom i naglim urušavanjem svakodnevice, bio je traumatičan za cjelokupno civilno stanovništvo. Međutim, za talijansku zajednicu predstavljao je nešto više od povijesne katastrofe: on je bio prekid kontinuiteta koji se doživljavao kao stoljetni. Upravo je ta svijest o dugotrajnosti vlastite prisutnosti oblikovala pisanu matricu egzila kao kolektivne povijesne nepravde (Monzali 2015: 112–145). U tom se smislu povijest i sjećanje nerijetko spajaju, stvarajući sliku o gradu koji je istodobno i realni prostor i središnji mit zajednice.

## 3. Italocentrične naracije egzila

Italocentrična naracija egzila označuje specifičan način tumačenja prošlosti, identiteta i kulturnog nasljeđa u kojem se Zadar i Dalmacija interpretiraju gotovo isključivo kroz talijansku povijesnu, kulturnu i emocionalnu matricu. Ne radi se o jednostavnom osjećaju pripadnosti Italiji, nego o složenom diskurzivnom mehanizmu koji povezuje povijesnu legitimaciju, kolektivnu memoriju i osobno iskustvo gubitka prostora.

Italocentričnost nije nužno ideološka; ona je ponajprije egzistencijalna: pokušaj da se izgubljeni svijet učini koherentnim i pripovjedno održivim. Kod zadarskih Talijana italocentrična perspektiva oblikovala se u tri razine: povijesnoj, identitetskoj i književnoj. Na povijesnoj razini ona proizlazi iz višestoljetne prisutnosti talijanskog (odnosno, prethodno venecijanskog) kulturnog sloja u Zadru (Monzali 2015: 3–16), čiji su ostaci vidljivi ponajprije u arhitekturi, jeziku, administraciji i školstvu. Taj „povijesni argument“ postao je važan element *esulske* autopercepcije: u brojnim se memoarskim, publicističkim i književnim tekstovima pojavljuje ideja o Zadru kao najzapadnijem istočnojadranskom gradu, kao točki u kojoj se talijanska kultura prirodno naslanja na obalu istočnog Jadrana (Toth 2008). Pritom se često zanemaruje činjenica da su dalmatinski gradovi oduvijek bili višeslojni i multietnički, s dinamičnim od-

nosima između romanskog i slavenskog stanovništva. Bhabhina ideja “disseminated identity” objašnjava kako se identitet *esula* razvija između dviju kultura: talijanske i dalmatinske, stvarajući hibridni prostor pripadanja (Bhabha 1994: 139–140). Guillén ovakve narative analizira kroz polaritet između “literature of exile” i “literature of counter-exile”, pri čemu potonja označuje način pisanja koji iskustvo egzila transformira u širi simbolički i univerzalni okvir (Guillén 1976: 272–273). Na identitetskoj razini italocentrična naracija funkcionira kao odgovor na traumatičan gubitak grada (Said 2000: 179). Nakon egzodusa, kad je realna pripadnost prostoru nepovratno izgubljena, zajednica se okreće narativima koji omogućuju ponovno učvršćivanje identiteta. Tada se oblikuje slika Zadra kao mitskog mjesta: grada koji više ne postoji u onom obliku kakav pamte *esuli*, grada koji se može rekonstruirati jedino kroz jezik, sjećanje i književni tekst. U tome kontekstu italocentričnost postaje mehanizam samoodržanja: ona egzilantu omogućuje da ponovo artikulira svoj identitet kao sklad, unatoč povijesnom i geografskom rasapu.

Treća razina italocentričnih naracija jest književna i o njoj će najviše biti riječ u ovom prilogu. Upravo u književnosti ovaj se diskurs najjasnije artikulira. Autori poput Raffaelea Cecconija, Liane De Luca i Caterine Felici stvaraju poetiku egzila u kojoj Zadar postaje središnji *topos* – ne samo geografski, nego kulturni i emocionalni centar. U njihovim se tekstovima pojavljuje idealizirana slika grada: ulica, kuća i trgova, čije prostorne konfiguracije više nisu provjerljive u stvarnosti, nego žive kao čvrsti i stalni znakovi identiteta. Takva idealizacija nije tek nostalgična; ona je strukturalna. Književnost egzila nastoji „popuniti“ prazninu nastalu gubitkom doma, pretvarajući Zadar u simbolički prostor koji je moguće naseljavati isključivo riječima.

Italocentrične naracije egzila oblikovane su i kroz specifičan odnos prema povijesti. Umjesto kompleksnih, a ponekad proturječnih povijesnih procesa, brojni tekstovi rekonstruiraju prošlost kao linearan slijed talijanskog prisustva. Od Venecije do Kraljevine Italije, prošlost se interpretira kao nedjeljiv kontinuitet. U tom se narativu gubitak grada doživljava kao povijesna anomalija – iznimka, a ne rezultat povijesnih silnica koje su djelovale tijekom 20. stoljeća. Ovakav pogled razumljiv je s obzirom na traumatičnost egzila, ali ima i književnu funkciju: on stvara stabilnu narativnu strukturu u koju se egzilant može smjestiti, a vlastitu prošlost razumjeti kao dio šire povijesne cjeline. Jedan od ključnih pojmova u ovim narativima jest „zavičaj“. No za razliku od klasičnih dihotomija dom–egzil, kod zadarskih Talijana zavičaj nije nužno domovina, nego grad. Zadar je u njihovoj imaginaciji mikrokozmos, prostor u kojem se susreću osobna i kolektivna memorija. Ova „urbanocentrična“ dimenzija italocentričnih naracija egzila razlikuje zadarsku *esulsku* književnost od drugih egzilantskih korpusa: egzil nije gubitak države, nego gubitak grada; nije gubitak nacionalne pripadnosti, nego gubitak urbanog prostora u kojem je identitet bio utjelovljen.

Italocentrična perspektiva vidljiva je i u načinu na koji autori rekonstruiraju vlastite biografije. Mnogi *esuli* sebe opisuju kao „Dalmate“, ali u značenju koje se prije svega odnosi na posebnu zajednicu unutar talijanskog kulturnog prostora, negoli na širi regionalni identitet. U tekstovima često susrećemo izraze poput „rimasto Dalmata“ ili „Dalmata italiano“, što svjedoči o slojevitosti identiteta koji se ne može svesti na jednostavne kategorije. Upravo ta slojevitost omogućila je nastanak specifičnog diskursa egzila – diskursa u kojem se talijanski identitet prepliće s lokalnom memorijom, a Zadar pretvara u središnji simbolički znak. Ovakav model naracije nerijetko uključuje i određenu mitologizaciju prošlosti. To nije puko idealiziranje, nego pokušaj da se povijest prevedu u narativ, a narativ u identitetsku matricu. U tom procesu književnost postaje ključni medij: ona egzilantima omogućuje da artikuliraju vlastite traume, ali i da ponovno izgrade simbolički svijet u kojem je identitet moguće živjeti makar u imaginaciji. Iz te se potrebe rađa snažan književni interes za detalje svakodnevice starog Zadra – od mirisa i okusa, do arhitekture i obiteljskih rituala – koji poprimaju gotovo sakralni status, postajući znakovi trajnog pripadanja gradu koji je izgubljen.

Važno je, međutim, naglasiti kako italocentrične naracije egzila nisu homogeni diskurs. Unutar njih postoje različite nijanse i tonovi: od patetične nostalgije do suptilne ironije, od političke reinterpetacije prošlosti do univerzalnih meditacija o gubitku. Zajedničko im je, međutim, to da Zadar predstavljaju kao središnju matricu identiteta, a egzil kao stanje koje je moguće prevladati jedino kroz pisanje. Na ovaj način književnost postaje prostor u kojem se prošlost i sadašnjost spajaju, a identitet stabilizira.

U sljedećem poglavlju analizirat će se književna produkcija zadarskih Talijana s posebnim naglaskom na specifičnosti poetike egzila i načine na koje se italocentrični elementi ugrađuju u njihove tekstove.

#### 4. Književnost egzila zadarskih Talijana

Književnost egzila zadarskih Talijana čini heterogenu, ali jasno prepoznatljivu cjelinu u kojoj se susreću autobiografski fragmenti, memoarski diskurs, poezija i različiti oblici fikcionalizirane proze. Iako se autori razlikuju po generacijskoj pripadnosti, poetici i žanrovskom habitusu, njihovi se tekstovi okupljaju oko zajedničkog jezgrinoga *toposa*: Zadra kao izgubljenog grada, te egzila kao temeljne egzistencijalne i narativne matrice. Književna produkcija *esula* tako postaje prostor u kojem se traumatično iskustvo izmještanja pretvara u simbolički sustav značenja, čineći egzil ne samo temom nego i strukturnim principom naracije. Ono što ovu književnost čini jedinstvenom jest činjenica kako egzil ne djeluje tek kao pozadina radnje, nego kao glavni pokretač pripovjedne logike. U mnogim tekstovima egzil je polazište, središte i završna točka, a njegovi

se učinci razgranavaju u emocionalne, identitetske i kulturne slojeve pripovijesti. Autori nerijetko polaze od realnog, povijesnog iskustva – bombardiranja, bijega, gubitka doma – ali ga postupno transformiraju u širu razinu značenja. Egzil tako iz privremenog stanja prerasta u stalno mjesto pripadnosti, mjesto koje definira odnos autora prema svijetu, jeziku i vlastitoj prošlosti.

Jedna od ključnih značajki ove književnosti jest njezina snažna autobiografska osnova. Mnogi autori ne skrivaju izravnu vezu sa stvarnim događajima i vlastitim životnim putem; naprotiv, autobiografski elementi često se naglašavaju kako bi se autentičnost iskustva pojačala. Takva autobiografska usmjerenost ne znači, međutim, da se tekstovi mogu svesti na dokumentarnu vrijednost. Naprotiv, književnost egzila funkcionira na složenoj granici između dokumenta i fikcije: osobna sjećanja i povijesne činjenice prepliću se s narativnim reinterpetacijama, simboličkim nadogradnjama i poetizacijama koje stvaraju specifičan književni prostor između stvarnosti i imaginacije.

Književnost zadarskih Talijana u egzilu dijelom pripada širem korpusu onoga što se naziva književnost egzila, ali ujedno posjeduje i vlastitu prepoznatljivu dionicu. Za razliku od drugih zajednica koje su proživjele kolektivno izmještanje, Zadar nije samo mjesto iz kojeg se odlazilo; on je i prostor duboko ukorijenjene urbane memorije. Zato književnost egzila zadarskih Talijana često poprima oblik urbanog teksta: Zadar se opisuje kroz njegove ulice, kuće, trgove, crkve, zvukove i mirise, kao da se grad može ponovno prizvati u život kroz detalje svakodnevice. Upravo taj minuciozni doživljaj prostora i gotovo opsesivna potreba za rekonstrukcijom izgubljenog urbanog krajolika, bitan je element ove poetike. Ovakvo ispisivanje nostalgije ne služi samo evociranju prošlosti; ono ima funkciju identitetske stabilizacije. Egzilant, lišen realnog prostora pripadanja, stvara novi prostor, u jeziku. U mnogim tekstovima upravo se kroz detalj, kroz sitnu uspomenu ili fragment sjećanja, ostvaruje povratak u Zadar: povratak koji nije moguć u stvarnosti, ali jest u književnosti. Ovaj mehanizam, koji povezuje memoriju i naraciju, jedan je od ključnih razloga zbog kojih književnost egzila zadarskih Talijana povremeno poprima oblik ritualnog očuvanja identiteta.

Vrijedi pridodati kako unutar ove književnosti posebno mjesto zauzima odnos prema vremenu. Tekstovi često stvaraju dvostruku vremenitost: prošlost je idealizirana, jasno ocrtana, topla i prepoznatljiva, dok je sadašnjost prikazana kao neuravnotežena, fragmentirana i egzistencijalno nesigurna. Između ta dva vremena postoji stalna tenzija. Prošlost nije samo izgubljena; ona je i nemoguća za potpuno rekonstruiranje, što dovodi do svojevrsne melankolije naracije, osjećaja da svaki pokušaj povratka nužno ostaje nepotpun. Politička stvarnost nakon egzodusa: nepovratno raseljena zajednica, novi život u Italiji, nesigurnost identiteta, dodatno pojačava ovu tenziju, čineći egzil ne samo povijesnim iskustvom, nego i trajnim psihičkim stanjem.

U stilskom smislu, književnost zadarskih Talijana u egzilu kreće se između poetičnosti i dokumentarnosti. S jedne strane nalazimo snažne lirske impulse, osobito u poeziji Liane De Luca i Caterine Felici, gdje su motivi mora, vjetra, kamena i svjetlosti česti znakovi unutar njih stanja. S druge strane, u djelima pisaca poput Lucija Totha, Giovannija E. Lovrovicha ili Marca Perlinija dominira dokumentarni, povijesni i memoarski ton. Ova dva pola međusobno se ne isključuju; oni se nadopunjuju stvarajući bogat korpus u kojem se subjektivna i kolektivna memorija prepliću.

Važno je posebno naglasiti ulogu jezika. Mnogi autori svjedoče o procesu jezične promjene nakon egzila: premda im je talijanski materinji jezik, on je često obojen lokalizmima, dijalektalnim oblicima zadarskog porijekla. Jezik postaje posljednji opipljivi trag identiteta, prostor u kojem se čuvaju sjećanja na zavičaj. Posebna se pozornost može posvetiti dijalektalnoj poeziji, koja u egzilu dobiva intenzivnu emocionalnu snagu. Dijalekt, iako teritorijalno nepovratno izgubljen, u tekstu dobiva novo uporište, postajući most prema identitetu koji se više ne može živjeti, ali se može izgovoriti.

Ova pisana produkcija također se odlikuje snažnom sviješću o fragmentarnosti. Ispričati egzil znači ispričati nešto što se ne može u potpunosti zahvatiti; zato mnogi tekstovi ostaju nedorečeni, rasuti, strukturirani u kratkim odlomcima, fragmentima, epizodama. To ipak nije manjak, nego pjesnički izbor. Fragment odgovara iskustvu: egzilantov život razlomljen je između prošlosti i sadašnjosti, između ovdje i ondje, između identiteta i njegove sjene. Fragmentarnost stoga postaje oblik istine. Ono što ovu književnost čini važnom u širem kontekstu talijanske i hrvatsko-talijanske književnosti jest njezina sposobnost da egzil prikaže kao univerzalno iskustvo, a ne samo specifičnu povijesnu činjenicu. U ponajbolja tri autora – Cecconija, De Luce i Felici – egzil postaje metafora za ljudsku krhkost, metafora za način na koji se identitet gradi na gubitku, metafora za pokušaj da se smisao pronađe u razlomljenom svijetu. Upravo ta sposobnost sublimacije čini njihove tekstove dijelom onoga što se u teoriji naziva književnošću “counter-exile” (Guillén 1976: 272–280): književnost koja nadilazi vlastitu povijesnu specifičnost i doseže univerzalnu razinu.

Sljedeće poglavlje predstavlja troje spomenutih autora u ovom kontekstu: Cecconija, De Luce i Felici kao tri najznačajnija književna glasa egzila zadarskih Talijana.

### 5.1. Raffaele Cecconi

Među zadarskim autorima u egzilu Raffaele Cecconi zauzima središnje mjesto zbog širine svog opusa, raznovrsnosti žanrova i iznimne sposobnosti da osobno iskustvo egzila prevede u univerzalni književni jezik. Njegova je proza – kao i poezija, memoarski zapisi i kratke nara-

tivne forme – prožeta egzilom, ali egzil kod Cecconija nikada nije isključivo autobiografska rana. Naprotiv, on postaje temeljni narativni princip, strukturalna matrica koja određuje njegov odnos prema svijetu, pripovijedanju i jeziku.

U Cecconijevoj se poetici posebno ističu dvije dinamike: prva je stalna tenzija između konkretne, povijesne traume i njezine književne sublimacije; druga je sposobnost da se iskustvo egzila transformira u meditativnu, često kontemplativnu prozu, koja nadilazi usku granicu lokalnog i postaje sugestivna i univerzalna. Upravo ta dvostrukost – ukorijenjenost u povijest i istodobna težnja prema transcendenciji – čini Cecconija jednim od najzanimljivijih predstavnika književnosti egzila zadarskih Talijana.

Cecconi pripada generaciji autora koji su egzil iskusili izravno, u djetinjstvu ili ranoj mladosti. Za njega egzil nije samo traumatičan događaj, nego putanja identiteta: stvarnost koju se ne može izbjeći i koja postaje ključ za razumijevanje sebe u svijetu. U mnogim njegovim tekstovima egzil nije označen velikim povijesnim motivima, nego tihim, intimnim gestama: odlaskom iz kuće, pakiranjem najosnovnijih stvari, osjećajem da se život mijenja nenadano i nepovratno. Takva intimistička dimenzija egzila nije samo osobna, nego i poetička. U Cecconijevom tekstualnom univerzumu egzil je način gledanja na stvarnost: sve je privremeno, krhko, podložno raspadanju. To se vidi u izboru motiva – mora, vjetra, rasutih predmeta, polumračnih prostorija – ali i u narativnoj strukturi, koja često ima oblik fragmenta, skice ili epizode. Time se iskustvo gubitka prevodi u oblik: Cecconi piše onako kako egzil postoji – u sprekidanim linijama, u nepovezanim sjećanjima, u pokušajima da se prošlost uhvati prije nego ponovno isklizne.

Zadar je u Cecconijevom opusu stalna, gotovo opsesivna točka povratka. No to nije Zadar topografije, nego Zadar unutarnjeg pejzaža: grad koji se pamti kroz zvukove, mirise, svjetlosti, fragmente prostora (Cecconi 1971: 11–23). U njegovim djelima Zadar je počesto opisan minimalno – jednim prizorom, jednim predmetom, jednim gestom – ali ti su znakovi dovoljni da otvore čitav emocionalni svemir. Tako se Zadar pretvara u simbol izgubljenog svijeta, ali i u tekstualnu matricu: mjesto gdje pripovijedanje počinje i gdje se uvijek vraća, čak i kad ga autor ne spominje eksplicitno. U tome se vidi i italocentrična perspektiva: Zadar je talijanski u njegovoj memoriji, u jeziku, u buci sjećanja, ali „talijanitet“ nije politička kategorija, nego emocionalna. Cecconi piše iz unutarnje nužde da ponovno izgradi grad koji je nestao, ali ne kroz monumentalne opise, nego kroz fragmente koji imaju intimno, gotovo sakralno značenje.

Jedna od najupečatljivijih značajki Cecconijeve poetike jest fragmentarnost. On ne piše linearno, ne gradi kontinuirano pripovijedanje; umjesto toga, ovaj autor stvara niz odlomaka, kratkih pripovjednih jedinica, impresija. Taj stil nije samo estetski izbor, nego i dubinski strukturiran

odnos prema egzilu: fragment je, kako smo već spomenuli, oblik prikladan za iskustvo koje je samo po sebi fragmentirano. Ovakav pristup omogućuje da se egzil ne predstavlja kao jedan događaj, nego kao niz pukotina u biografiji i identitetu. U fragmentu se čuva neizrecivo, ono što ne može biti obuhvaćeno narativnom totalnošću. Cecconi time stvara književni prostor u kojem se egzil ne pripovijeda kao povijest, nego kao stanje svijesti: stanje u kojem se prošlost pojavljuje iznenada, u formi slike, zvuka ili metaforičkog bljeska.

Ako govorimo o njegovom stilu, on je obilježen stalnom fluktuacijom između dokumentarnog i poetskog izraza (Cecconi 1999: 87–95). U njegovim se tekstovima često javljaju lirske dionice, melankolični opisi pejzaža, naglašena emotivnost, koja ipak nikada ne prelazi granicu patetike. Takva hibridnost omogućava mu da egzil sagleda istodobno iznutra i izvana: kao osobnu ranu i kao univerzalnu metaforu. U umjetničkom smislu, Cecconi pokazuje zavidnu sposobnost minimalizma. On postiže emocionalnu gustoću bez velikih stilskih zahvata: često je dovoljna jedna slika, jedna rečenica da se otvori duboka simbolička dimenzija njegova teksta. Upravo zato njegova djela pripadaju onome što Guillén opisuje kao “literature of counter-exile”, odnosno pisanju u kojem se iskustvo gubitka transformira u univerzalni smisao i refleksivnu, integrativnu poetiku (1976: 272–280).

Jedna od temeljnih vrijednosti Cecconijevog opusa jest to što egzil nije ograničen na geografski i povijesni okvir Zadra. U mnogim njegovim djelima egzil postaje metafora za ljudsku ranjivost, za stalnu mogućnost gubitka, za načine na koje čovjek pokušava nadomjestiti praznine u identitetu. To se očituje u njegovom jeziku: i kad piše o drugim temama, pisanje je prožeto osjećajem prolaznosti, nostalgije i melankolije, koji su prepoznatljivi kao pečat osobe u egzilu.

Takvo uopćavanje egzila dodatno potvrđuje Cecconijev književni status. Njegov opus nadilazi lokalni pečat: on pripada tradiciji talijanske književnosti 20. stoljeća koja egzil čita u ključu egzistencijalnog iskustva. Zato se Cecconi može uspoređivati s drugim autorima koji su egzil pretvorili u književnu paradigmu – poput Magrisove poetike granice ili Sciasciinog moralnog egzila – premda ostaje duboko ukorijenjen u zadar-sku memoriju.

Ono što ima iznimno važnu ulogu u Cecconijevom opusu je prostor. Iako je Zadar središnja točka memorije, autor često koristi motive mora, otoka i obale kako bi uspostavio duhovnu geografiju egzila. More postaje ambivalentni simbol: ono je i granica i veza, prostor gubitka i prostor povratka, mjesto prelaska i mjesto sjećanja. More povezuje Zadar i Italiju, prošlost i sadašnjost, dom i egzil. U Cecconijevom pejzažu more je gotovo antropomorfno: ono pamti, poziva, odbija, pretvara se u emocionalni medij. Takva simbolika prostora ima duboku književnu funkciju. Ona omogućuje da se egzil proširi izvan osobne biografije i postane onto-

loško stanje (Nižić 2005: 157). Prostor više nije samo pozadina događaja; on je aktivni sudionik naracije, nositelj značenja, mjesto prijelaza između onoga što je izgubljeno i onoga što je moguće obnoviti u tekstu.

Zbog svega navedenog, Raffaele Cecconi može se smatrati paradigmatiskim autorom egzila zadarskih Talijana. Njegova sposobnost da osobno iskustvo pretvori u univerzalnu književnu formu, njegova svijest o fragmentarnosti, njegova lirizirana proza i specifičan odnos prema prostoru čine ga autorom koji sintetizira većinu temeljnih obilježja ovoga korpusa.

U sljedećem potpoglavlju analizirat će se opus Liane De Luca, autorice koja egzil približava drugačijim intonacijama – kroz poeziju, unutarnju fragmentaciju i intimne mikrostrukture emocionalnog pamćenja.

## 5.2. Liana De Luca

Poezija Liane De Luca zauzima izuzetno važno mjesto u korpusu književnosti zadarskih Talijana u egzilu jer egzil u njezinoj poetici nije samo tema, nego dubinski emocionalni i identitetski prostor koji određuje ritam, ton i unutarnju logiku lirskog subjekta. Za razliku od Cecconija, koji egzil često oblikuje kroz narativnu fragmentarnost, De Luca gradi intimnu, introspektivnu strukturu u kojoj se gubitak zavičaja prepliće s osobnim, obiteljskim i emocionalnim iskustvima, tvoreći složenu mrežu sjećanja, svakodnevnih prizora i nutarnjih stanja.

Njezin opus obilježava spoj autobiografskog i meditativnog, u kojem se egzil otkriva ne samo kroz rekonstrukciju prošlosti nego i kroz suptilne promjene u percepciji sadašnjosti. U mnogim pjesmama egzil nije vanjski događaj, nego unutarnja pukotina, stanje u kojem subjekt neprestano održava dijalog s vlastitim identitetom. Zadar se u tim tekstovima javlja kao „unutarnji pejzaž“, kao skriveno mjesto koje nije moguće dohvatiti, ali se može prizvati kroz ritam, sliku, metaforu, tihe zazive i intimne geste. U De Lucinoj poeziji egzil je blizak pojmu melankolije, ali ne sentimentalne – nego refleksivne, kontemplativne. Ritam njezinih pjesama spor je, ujednačen, često nalik meditaciji. Kroz taj ritam autorica otvara prostor za unutarnji glas koji se istodobno opire gubitku i prihvaća ga kao konstitutivni dio identiteta. Egzil tako postaje vrsta unutarnje melodije, koja prati subjekt i na neki način oblikuje njegov odnos prema svijetu. U tom je smislu De Luca bliska tradiciji ženskog lirskog pisma u kojem se egzil ne promatra samo kao povijesna trauma, nego kao intimno iskustvo sposobno preoblikovati identitet. Njezine pjesme često se odvijaju u prostoru između dva tiha trenutka: između sjećanja i zaborava, između želje i povlačenja, između unutarnjeg i vanjskog. Upravo ta nedorečenost, taj meki prijelaz između emocionalnih stanja, daje njezinoj poeziji jedinstven osjećaj fluidnosti.

Motiv Zadra u De Lucinoj poeziji nije eksplicitno prisutan kao u Cecconijevim proznim fragmentima, ali grad funkcionira kao skriveni izvor slike i osjećaja. Često se pojavljuju motivi mora, vjetra, čežnje, svjetlosti – elementi koji upućuju na dalmatinski pejzaž, ali bez topografskog označitelja. Taj „blijedi“ Zadar – prisutan u tragovima, ali nikada potpuno imenovan – odražava posebnu narav egzilantske memorije: zavičaj je sveprisutan, ali neuhvatljiv (De Luca 1983: 22–29).

U njezinoj se poetici zavičaj pojavljuje kao prostor koji se doživljava više kroz tijelo nego kroz sjećanje: mirisi, boje, pokreti, tišina, zvukovi valova. Ovaj senzualni pristup prostoru omogućuje autorici da grad učini ne samo mjestom sjećanja nego i mjestom emocionalne rezonancije. Zadar je u njezinom svijetu prije svega emocionalni pejzaž. Poetika Liane De Luca snažno je obilježena ispitivanjem identiteta u situaciji izmještenosti. Pitanja „tko sam izvan mjesta iz kojeg potječem“ i „kako se identitet mijenja kad mu je prostor oduzet“ provlače se kroz mnoge njezine stihove. Subjekt se stalno kreće između dvaju polova: jednog koji pripada prošlosti i koji se hrani sjećanjem, i drugog koji pokušava izgraditi novi identitet u sadašnjosti.

Ovaj identitetski dualizam manifestira se i u specifičnoj uporabi jezika. Iako piše talijanski, njezin je jezik mekan, ritmički ujednačen, često vođen slikovnošću koja nije tipična za standardni talijanski lirski registar. U mnogim se pjesmama osjeća dalmatinska „fjaka“ – svjetlost, raspršenost, sporost – koja upućuje na iskustvo zavičaja kao unutaršnjeg mjesta. Takva interferencija između jezika i prostora oblikuje prepoznatljiv poetski idiom, u kojem se identitet više ne shvaća kao stabilna kategorija, nego kao stalni proces preoblikovanja. Središnji motiv De Lucine poezije jest odsutnost. Odsutnost doma, odsutnost grada, odsutnost vremena u kojem se moglo pripadati bez zadržke. Ali odsutnost kod Liane De Luca nije samo gubitak; ona je i prostor stvaranja. U mnogim se pjesmama upravo iz odsutnosti rađa mogućnost oblikovanja nove, unutarnije geografije, u kojoj subjekt pronalazi privremene prostore smirenosti, iako su krhki i nestalni. Njena poezija ne pokušava nadomjestiti izgubljeni svijet, nego stvara novi, unutarnji, u kojem su prošlost i sadašnjost povezane tankim nitima osjećaja (De Luca 1990: 40–45).

Egzil je u tom smislu stanje stalne napetosti: između prihvaćanja i otpora, između žalovanja i tihe potrage za smislom. U njezinoj poetici ta se napetost ne razrješava, nego živi, pulsira i oblikuje unutarnji ritam pjesme.

Važno je naglasiti i specifičnu žensku dimenziju njezina pisma. Liana De Luca pripada tradiciji autorica koje egzil promišljaju kroz intimu, tijelo, svakodnevne rituale i odnos prema generacijama žena koje su je prethodile. U mnogim se tekstovima osjeća snažna svijest o međugeneracijskom pamćenju: egzil nije samo osobno iskustvo, nego iskustvo koje se prenosi, oblikuje i internalizira unutar obiteljskog, posebno ženskog univerzuma. Takva perspektiva daje njezinoj poetici dodatnu dubinu: egzil

se ne pojavljuje samo kao povijesna katastrofa, nego i kao preoblikovanje emocionalne genealogije. Subjekt istodobno čuva prošlost i stvara novu unutarnju logiku pripadanja; identitet se više ne nasljeđuje, nego se gradi u stalnoj napetosti između onoga što je izgubljeno i onoga što se može ponovno pronaći u jeziku (De Luca 1999: 67–70).

Poezija ove autorice prepoznatljiva je po svojoj minimalističkoj estetiци. Ona izbjegava retoričke figure i eksplicitne narativne strukture te se oslanja na sugestivnost, atmosferu i ritam. Često koristi elipsu, pauzu, kratke stihove, tihe prijelaze – stvarajući dojam da je svaki stih izdah, svaki prijelaz okret, svaki fragment trenutak unutarnjeg osluškivanja. U takvoj poetici ne postoji želja za potpunom rekonstrukcijom iskustva. Naprotiv: De Luca prihvaća fragment kao prirodan oblik egzilantskog sjećanja. Fragment joj omogućuje da izgovori ono što je nedovršeno – i upravo u tome krije se snaga njezina lirskog glasa.

Možemo zaključiti kako u korpusu književnosti zadarskih Talijana u egzilu Liana De Luca predstavlja glas tihe postojanosti: njezina je poetika suzdržana, ali duboka; intimna, ali univerzalna; nježna, ali formalno precizna. Egzil u njezinim pjesmama nije samo prošlost, nego trajno unutarnje mjesto, prostor koji se ne može napustiti niti ponovno osvojiti. Njezina poezija omogućuje da se egzil ne promatra samo kao povijesni događaj, nego kao emocionalna matrica u kojoj se osnovne kategorije identiteta – vrijeme, prostor, pripadanje – iznova preispituju.

U sljedećem potpoglavlju analizirat će se opus Caterine Felici, autorice koja egzil oblikuje kroz suptilne poetske strukture, ispitujući njegove učinke na svakodnevicu, intimu i emocionalnu autopercipciju.

### 5.3. Caterina Felici

U književnosti egzila zadarskih Talijana opus Caterine Felici zauzima posebno mjesto zbog svoje specifične intimističke perspektive, karakterizirane suzdržanom emotivnošću, minimalističkim izrazom i izrazitim fokusom na svakodnevne detalje kroz koje se egzil otkriva kao tiha, ali trajna pozadinska sila. Dok Cecconi egzil tematizira kroz fragmentarne meditacije, a De Luca kroz lirsko unutarnje kretanje, Felici razvija poetiku u kojoj se egzil infiltrira u naoko obične situacije, u geste, misli i male ritmove svakodnevice (Felici 1975: 31–36). U njezinom se djelu egzil ne pojavljuje kao velika narativna tema nego kao trajna atmosfera, diskretni emocionalni filter kroz koji subjekt promatra svijet. Moglo bi se reći kako Caterina Felici pripada autoricama koje egzil shvaćaju kao iskustvo koje se najdublje manifestira u detaljima. Umjesto otvorene tematizacije povijesnih događaja ili dramatiziranih prizora odlaska, ona se fokusira na ono što egzil čini svakodnevnom životu: osjećaj nepripadanja prostoru, tihe pukotine u jeziku, napukline u odnosima, krhkost identiteta koji više nema čvrsto uporište u zavičajju.

U njezinim se djelima često javljaju motivi interijera, kućnih predmeta, obiteljskih rituala i sitnih radnji, koje autorica promatra s gotovo antropološkom pažnjom. Ti predmeti i radnje poprimaju simboličku vrijednost jer postaju nositelji memorije – „prijelazni objekti“ koji nadomještaju izgubljeni prostor doma. Međutim, Felici nikada ne drammatizira egzil; njezina poezija je tiha, gotovo prošaptana, kao da se boji narušiti krhku ravnotežu koja drži sve na okupu. U tome se krije i snaga njezinog opusa: egzil se ne izgovara, nego sugerira; ne prikazuje se frontalno, nego iz kuta, u odrazu, u tišini. Za Felici, jezik je jedan od glavnih nositelja *esuskog* iskustva. Njezina djela obiluju refleksijama o govoru, šutnji, neizrečenom i onome što je izgubljeno u prijevodu između dvaju svjetova. Talijanski, kojim piše, prožet je blagom melankolijom, spor i pažljivo ritmiziran, kao da svaki slog nosi težinu sjećanja. Pri čitanju njenih djela često se pojavljuje osjećaj kako riječi nisu dovoljne – kako jezik ne može obuhvatiti puninu iskustva izmještenosti. U nekim tekstovima Felici se približava poetici jezične nostalgije, gdje je sam čin pisanja čin ponovnog uspostavljanja identiteta. Jezik se ne doživljava kao instrument, nego kao krhki prostor u kojem se otvara mogućnost pronalaska izgubljenog dijela sebe. Pritom autorica nikada ne gubi iz vida svakodnevni, domaći, gotovo kućni ton, koji njezinom jeziku daje posebnu toplinu i blizinu.

Kao i kod prethodno spomenutih autora, memorija je središnji pojam u djelima Caterine Felici. Ipak, za razliku od Cecconija, koji memoriju razvija kao pripovjedni impuls, ili De Luca, koja memoriju pretvara u unutarnju melodiju, Felici memoriju shvaća kao prostor u kojem se subjekt smješta privremeno, kako bi pronašao ravnotežu između prošlosti i sadašnjosti. U njezinim se tekstovima memorija nikada ne pojavljuje kao čvrsta struktura; ona je fluidna, nepostojana, često iznenadna i nepovezana. Ovakva dinamika memorije najčešće dolazi do izražaja u kratkim, lirskim proznim fragmentima, u kojima se prošlost otkriva kao slika, miris, zvuk ili nagla emocionalna reakcija. Memorija kod Felici nije linearna; ona izranja iz svakodnevice, kao potisnuti sloj koji, jednom kada se pojavi, preobražava čitav emocionalni pejzaž subjekta. Upravo ta sposobnost da se kroz sitne znakove prošlosti otvori široki prostor osjećaja čini njezin stil prepoznatljivim i literarno snažnim.

Felici često tematizira egzil kroz metafore prostora: sobe, prozora, hodnika, kućnog praga. Ti prostori nisu slučajni – oni su simbolički prijelazi, mjesta na kojima se subjekt susreće s vlastitom rastrgnutošću. U mnogim djelima autorica stvara unutarnju arhitekturu egzila: niz prostora u kojima se subjekt kreće, ali se nigdje ne može do kraja smjestiti. Ova simbolička arhitektura usklađena je s emocionalnom arhitekturom njezinih likova, osobito ženskih, koji egzil doživljavaju i kao preoblikovanje unutarnjeg života. U tom smislu Felici uvodi i feminističku dimenziju u narativ o egzilu. Egzil u njezinim tekstovima nije samo povijesni događaj koji pogađa zajednicu, nego i fenomen koji mijenja intimne odnose, obiteljske dinamike i emocionalni krajolik žena. Njezine protagonistice

često se nalaze između nostalgije i potrebe za novim uporištima, između prošlosti koju žele sačuvati i sadašnjosti koja ih primorava na prilagodbu.

Jedna od najvažnijih odlika opusa Caterine Felici jest estetika suzdržanosti. Ona ne teži velikim emocionalnim gestama niti grandioznim strukturama; njezina je snaga u tihoj prisutnosti, u pažljivo biranim slikama, u nježnosti kao etičkom stavu prema svijetu. Egzil se u njezinoj poetici ne liječi, ne prevladava spektakularnim povratkom, nego se nalazi u malim trenucima: u pogledu, u dodiru, u unutarnjem razgovoru sa sobom. Ova estetika ima i etičku dimenziju. Felici u svojim tekstovima razvija poseban odnos prema traumama egzila: umjesto da ih izlaže direktno, ona ih prepričava kroz brigu, pažnju, svakodnevne rituale koji čuvaju subjekt od raspadanja. U tom smislu njezina je poetika duboko humana: ona pokazuje kako se život može nastaviti čak i kad je identitet raslojen, kako se smisao može pronaći u krhkosti, ne u monumentalnosti.

Možemo zaključiti kako u korpusu književnosti zadarskih Talijana u egzilu Caterina Felici predstavlja glas intimnog egzila – egzila koji se ne manifestira spektakularno, nego tiho, gotovo neprimjetno, u unutarnjim pomacima svijesti i sitnim emocionalnim transformacijama. Njezin se opus kreće izvan jasnih povijesnih narativa i političkih koordinata; umjesto toga, ona nudi intimnu kartografiju izgubljenosti i ponovnog pronalazjenja, emocionalnu geografiju u kojoj egzil postaje prostor nježnosti, ranjivosti i tihog otpora.

## 6. Zaključak

Književnost zadarskih Talijana u egzilu predstavlja jedinstven kulturni i književni fenomen na razmeđu povijesti, identiteta i narativne imaginacije. U ovome je radu pokazano kako egzil nije samo povijesni događaj, niti isključivo traumatično iskustvo, već temeljna matrica iz koje se oblikuje čitav književni diskurs zajednice koja je izgubila svoj grad. Zadar, u imaginaciji *esula*, ne ostaje stvarni urbani prostor, nego postaje mitski *topos*, simbol unutarnje kohezije i srž identitetskog pamćenja. Upravo ta transformacija grada – iz povijesnog u simbolički, iz zbiljskog u tekstualni – određuje dubinsku strukturu ovoga korpusa.

Jedna od glavnih zaključnih točaka odnosi se na način na koji su autori egzila preoblikovali osobno iskustvo izmještenosti u stabilan i prepoznatljiv književni kod. Egzil se u njihovim djelima ne ispisuje samo kao povijesna činjenica, nego se pretače u atmosferu, u emociju, u način gledanja na svijet, u ritam jezika. Fragmentarnost, eliptičnost, suzdržanost i nostalgična tonalnost nisu samo poetički postupci, nego odraz psihologije osobe u egzilu, življenja raslojenosti i nemogućnosti da se prošlost i sadašnjost do kraja pomire. U radu je također pokazano da italoцентрична perspektiva ne djeluje kao jednostavna nacionalna pozicija, nego kao identitetski kompenzacijski mehanizam. Ona proizlazi iz potrebe da

se rekonstruirati narušeni kontinuitet, da se izgubljeni zavičaj učvrsti u jeziku i simboličkoj strukturi. Italocentričnost stoga nije samo ideološki okvir, nego emocionalna i narativna logika zajednice u egzilu. U tom smislu, talijanski pogled na Zadar u književnosti zadarskih *esula* ne treba čitati kao isključiv ili redukcijski, već kao pokušaj stabilizacije identiteta nakon traumatičnog prekida.

Analize opusa Raffaelea Cecconija, Liane De Luca i Caterine Felici pokazale su da unutar korpusa postoji raznolikost kroz koju se egzil preoblikuje u različite poetike: Cecconijev fragmentarni meditativni ton, melankolična i senzualna lirika Liane De Luca te minimalna, intimistička poezija Caterine Felici zajednički svjedoče o sposobnosti književnoga djela da iznese i transformira iskustvo gubitka. Svaki od spomenutih autora pokazuje kako egzil može biti istodobno povijesna rana i kreativni resurs, kako se iz raspada identiteta može stvoriti novi, unutarnji prostor pripadanja.

Iz svega navedenog proizlazi da se književnost zadarskih Talijana u egzilu ne može svesti ni na regionalnu ni na književnost dijaspore u užem smislu. Ona posjeduje sve elemente koji je svrstavaju u širi europski kontekst poetike književnosti u egzilu, ali istodobno čuva specifičnosti koje je povezuju s jedinstvenom povijesnom sudbinom Zadra i Dalmacije. U tome se krije njezina vrijednost: ona je istodobno jedinstvena i univerzalna, lokalna i transnacionalna.

Na kraju, može se zaključiti da književnost ne samo da čuva pamćenje jedne zajednice, nego i pokazuje da je egzil – kao kulturni, emocionalni i narativni fenomen – jedan od temeljnih načina na koji moderni subjekt razumije sebe i svijet. U tom smislu, književnost zadarskih Talijana u egzilu predstavlja nezamjenjiv doprinos ne samo talijanskoj i hrvatsko-talijanskoj književnosti, nego i globalnoj književnoj tradiciji koja se bavi pitanjima identiteta, pripadanja i smisla, u uvjetima gubitka.

### Bibliografija

- Bhabha, Homi K. "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation". *The Location of Culture*. London – New York: Routledge, 1994, pp. 139–170.
- Cecconi, Raffaele. *Calore*. Trieste: Editrice La Corsara, 1971.
- Cecconi, Raffaele. *Ciò che ho visto girando il mondo: nei soliti luoghi o nei posti più strani*. Udine: Campanotto Editore, 1999.
- De Luca, Liana. *Luoghi e tempi*. Torino: Genesi Editrice, 1983.
- De Luca, Liana. *La magnifica desolazione*. Torino: Genesi Editrice, 1990.
- De Luca, Liana. *Donne di carta*. Torino: Genesi Editrice, 1999.
- Felici, Caterina. *Reciproco possesso*. Padova: Rebellato, 1975.
- Guillén, Claudio. "On the Literature of Exile and Counter-Exile". *Books Abroad*, vol. 50, no. 2, 1976, pp. 271–280.

- Monzali, Luciano. *Gli italiani di Dalmazia e le relazioni italo-jugoslave nel Novecento*. Venezia: Marsilio, 2015.
- Nižić, Živko. "Da un mare all'altro: Ritorno poetico alla patria di Raffaele Ceconi". *La battana*, 42 (2005), 157–158.
- Said, Edward W. "Reflections on Exile". *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.
- Toth, Lucio. *La casa di calle San Zorzi*. Roma: Sovera Edizioni, 2008.

Nikolina Gunjević Kosanović

*Italocentric Narratives of Exile: History, Identity and Literature of Zadar's Italians*

*Summary*

This article examines italocentric narratives of exile in the literature of Zadar's Italians, a community displaced in the mid-twentieth century, and reads exile not only as a historical event but as a fundamental matrix of identity, memory and narrative. Drawing on the theoretical frameworks of Edward W. Said, Homi K. Bhabha and Claudio Guillén, as well as on the historiographical work of Luciano Monzali, the study argues that exile among Zadar's Italians functions as a profound cultural and emotional structure in which the lost city of Zadar becomes a mythical *topos* and the central symbol of collective self-understanding. Italocentrism is interpreted not as a rigid ideological stance, but as a compensatory identity mechanism that reconstructs a sense of continuity by inscribing the city and its history into an Italian cultural frame. In the analytical core, the article focuses on three key authors: Raffaele Ceconi, Liana De Luca and Caterina Felici. Through close readings of Ceconi's fragmentary and meditative prose, De Luca's introspective and sensorial lyricism, and Felici's minimalist and intimate writing, the article shows how exile is transformed into a variety of poetics that share several structural traits: the idealisation of Zadar as a lost urban centre, the use of fragment as a dominant narrative form, the centrality of memory and everyday detail, and a persistent tension between nostalgia and melancholy. Exile emerges as both historical wound and creative resource, shaping language, imagery and the temporal structure of the texts. The discussion situates these Italocentric narratives within the broader field of European exile literature, while insisting on their specific Adriatic and urban dimension: for Zadar's Italians, exile is not primarily the loss of a state but the loss of a city. By reconstructing the symbolic geography of Zadar in language, these authors create an inner space of belonging that compensates for the irreversibility of historical rupture. The article concludes that the literature of Zadar's Italians in exile constitutes an important contribution not only to Italian and Croatian-Italian literary history, but also to the global tradition of exile writing, offering a nuanced perspective on how modern subjects negotiate identity, belonging and meaning under the conditions of dispossession.

*Keywords:* exile; Italocentric narratives; Italians from Zadar; identity; memory; fragmentation; exile literature

Примљено: 30. 10. 2025.  
Прихваћено: 9. 12. 2025.

СЛИКА ФРАНЦУСКЕ И ПАРИЗА  
У ПРОЗИ ЈОВАНА ДУЧИЋА

**Апстракт:** Овај рад бави се поступцима креирања слике Француске и Париза у прозним текстовима Јована Дучића, превасходно у његовој есејистичкој и путописној прози. Полазећи од историјског контекста српско-француских културних односа с краја XIX и почетка XX века, рад испитује начин на који Дучић обликује слику Француске као цивилизацијски и културни модел, а Париз као његов симболички и духовни центар. Најпре се указује на сложеност историјских и културних односа између Србије и Француске у овом периоду, а затим и на оно што одређује природу односа између француске културе и књижевности и Јована Дучића. Посебна пажња посвећена је улози античког наслеђа у Дучићевом разумевању француске културе, с обзиром на то да се Француска у његовој прози често представља као модерна наследница грчке и римске цивилизације. Анализом одабраних текстова из књига *Моји сајуџници* и *Сйаза йорег йуџа*, као и „Писма из Француске“ из књиге *Градови и химере*, уз осврт на поједине есејистичке исказе о Француској и Паризу у *Блају цара Радована*, показује се да Париз у Дучићевој прози функционише као важна тачка вредновања историје, уметности и културе и као духовни оријентир модерног интелектуалца и уметника. Париз се код Дучића манифестује као идеја и парадигма културе, издвојена из свакодневице урбаног и индустријског града који путописац посећује.

**Кључне речи:** Јован Дучић, проза, Француска, Париз, културни модел, есеј, путопис

Прозни пол књижевног рада Јована Дучића открива пишчеву везаност за одређене просторе, историју и личности, везаност за феномен културе као најважније исходиште људског трајања. Један од тих простора који песника, али и прозаисту Дучића посебно привлачи, као поднебље на коме стиче своје европско образовање и где се упознаје с књижевним узорима и стиливима којима се и сам приклања, јесу Француска и Париз. Осим личне афирмације западне културе, Дучић се поетички и интелектуално уклапа у тадашње токове не само српске књижевне и уметничке струје, већ и друштвено-политичких тежњи још релативно младе српске државе чија се младеж школује на Западу. Како би се овакав историјски и културни контекст, коме и Дучић припада, ближе објаснио, потребно је најпре осветлити тему српско-француских односа с краја XIX и прве половине XX века, а потом и нешто поближе природу Дучићеве везаности за западну, односно француску културу и мисао, што је неодојиво од његовог класичног образовања.

Француској и Паризу Јован Дучић је посветио своје „Писмо из Француске“, путописни есеј из књиге *Градови и химере*. У томе тексту Француска и њена престоница профилисаће се као Дучићев духовни оријентир и извесна мера света и људи, држава и градова. И у осталим прозним радовима присутни су помени и рефлексije француске културе, историје и важних личности те културе и историје. Читалачким ходом кроз књиге *Сјаза њоред љуџа* и *Моји са љуџници*, у многим есејима наићи ће се на опсервације Француске и Француза, града Париза и аспеката живота и културе у њему. Исто се среће и у новинским чланцима које је Јован Дучић више деценија објављивао у дневној штампи и различитим часописима, а који се данас налазе у издањима његових сабраних дела. Помени француске и западне културе у тим записима, махом о савременицима – књижевницима, уметницима, владарима и политичарима, постају хроника времена онда када је значајан број тих личности стасавао и образовао се на Западу. Нека од познанстава, на пример с песником Миланом Ракићем, везана су управо за Париз. Уосталом, и сам Дучићев европски пут образовања започео је на Западу: студентске године проводи у Женеви и Паризу, школује се и касније постаје један од наших најзначајнијих дипломата и књижевника, актер културног и политичког живота, баш као и многи из његове и наредних генерација.

И у књизи *Блајо цара Радована* расуто је мноштво рефлексija о Паризу и Француској, које ће послужити да се у есејима, чланцима и путописима описане ситуације и изнети ставови каткад боље разумеју, и да се прецизира њихово значење. Зато ће помени ове књиге бити важна чворишта током сагледавања насловне теме.

Снажно везан за класичне, античке културе, грчку и римску, Дучић ће, на темељима свести о историјском и културном континуитету, у своме делу повезати класичне и савремене узор. Оно што ће бити сублимирано кроз поезију и кроз имплицитну песничку поетику, у прози ће се често обзнанити кроз директне похвале француске, те западне цивилизације, оне која стоји на античким путевима традиције. Стога постаје разумљиво откриће да се Француска представља као неупитан културно-историјски и цивилизацијски модел, а Париз – место-идеја и центар културе Француске, Европе и света.

Приступити проблему Дучићеве Француске и Дучићевог Париза значи испитивати начин на који се у његовој прози обликује и стабилизује одређена слика културног простора. Та слика не настаје као пука дескрипција географске или историјске стварности, већ као вредносна и симболичка конструкција, кроз коју се Француска и Париз успостављају као мерило културе, историјског континуитета и цивилизацијских домета. У том смислу, анализа прозних текстова Јована Дучића омогућава да се сагледају механизми репрезентације

једног културног модела који је имао пресудан значај на обликовање његове поетике, али и на шире разумевање културних оријентација српске модерне.

### Србија и француски културни утицај

Било би добро објаснити одређене околности које су довеле до тога да се Јован Дучић у радовима тумача његових дела означи као песник окренут Западу и западним вредностима, а првенствено Француској и Паризу: „Највећи западњак у нашој поезији“ написаће у *Историји српске књижевности* Јован Деретић (Деретић 1983: 445). У том смислу најпре би требало укратко представити српско-француске односе овог периода и тако доћи до дубљег разумевања чињенице да се велики број српских интелектуалаца, научника и уметника образовао и обликовао управо у француској престоници.

Француска у годинама обнављања балканских држава, које су до тада биле под османском влашћу, има, на овај део Европе, све већи утицај. Проблематизујући однос Србије и Француске, Душан Батаковић пише:

Граница цивилизација, између Европе и Оријента, омеђена распростирањем Османског царства, била је начета идејним зрачењем нових, универзалних доктрина о правима човека и народа, а њено потирање најављено је народним покретима у годинама после Француске револуције (Батаковић 1998: 307).

Иако без адекватних друштвено-политичких капацитета и механизма, западне институције бивају модели којима се тежи уређењу државе.

Улога француских узора [...] истиче се као изузетно значајна у посредовању западних доктрина у Србији и њеном постепеном уклапању у Европу (Батаковић 1998: 308).

Посебну пажњу Батаковић посвећује важности школовања српских студената, а француских стипендиста, у Француској. У почетку је број стипендиста мали (од пет до петнаест), да би се значајно повећао тек почетком XX столећа.

Друштвено-политички односи, увођење западних, пре свега француских интелектуалних модела, као и све већи број младих људи који интелектуално (и уметнички) стасаву у оквиру француског језичког и идејног простора, доприносе томе да историјска истраживања бележе снажне потврде француских утицаја на различите сфере живота у српским срединама на балканском простору. Ту се интелектуални и уметнички профил песника Дучића препознаје као један од репрезентативних. Његови прозни записи потврђују да су француска историја, култура и француска држава

кроз векове својеврсни цивилизацијски модел – кључни модел обликовања модерног света.

У трећем делу своје књиге *Културна историја Краљевине Југославије 1918–1941* Љубодрог Димић наводи да је у међуратном периоду француски утицај на културу у Краљевини Југославији био схваћен као израз пријатељства које се током рата развило међу два државама, те да је Француска доживљавана као чувар европских мировних споразума и гарант државних граница Европе (Димић 1997: 186). Истиче да је тадашња Југославија била „главни експонент француске политике на Балкану“ (Димић 1997: 186). Неколико генерација наших младих људи, књижевника, уметника, научника, интелектуалаца од краја XIX и с почетка XX века па до Другог светског рата, ширило је француски утицај на простору данашње Србије, и целе тадашње Краљевине Југославије. Димић говори о три такве генерације, делећи их хронолошки. Прва је генерација која се формирала пре Првог светског рата, друга је она која се образује у Француској током рата, а трећа се везује за послератни период. Јован Дучић припада првој генерацији, која је стасала у годинама пре Првог светског рата да би се у друштвена збивања укључила после њега, а свој највећи допринос у јавном животу дала у периоду између два рата. Ова група одржава контакте са француским интелектуалцима из различитих уметничких и научних области и током школовања стиче и „пресађује“ француске навике (Димић 1997: 188).

Димић набраја српске интелектуалце и уметнике који су се, како каже, „на изворима француске културе напајали“. Наводи сликаре, књижевне историчаре и теоретичаре попут Јована Скерлића, Богдана Поповића и Бранка Лазаревића, те песнике Јована Дучића и Милана Ракића, сагледавајући их као кључне личности српске културе тога периода.

У целини „Покретачке идеје српског модернизма“ своје *Историје модерне српске књижевности* Предраг Палавестра период после 1903. године у Србији види као време покушаја да се власт „заснује на начелима уставне монархије, грађанског либерализма и парламентарне демократије“ (Палавестра 1986: 23), те да су династичке промене у Србији, на почетку XX века, условиле и преокрет у културном опредељењу наше интелигенције.

До пада Обреновића интелигенција се најчешће колебала између руског и аустријског утицаја. Доласком на престо Карађорђевића, у Србији превалада француски утицај (Палавестра 1986: 24).

У Дучићевом есеју „Споменик Војиславу“ може се уочити важна песникова опаска: „јер у цијелој својој прошлости српско је племе гледало према Западу“ (Дучић 2007: 195). Та тежња свој израз и пуни интензитет добија у кругу интелектуалаца Дучиће-

вог времена, који појам културе везују за западне књижевности, а преко њих за класичну грчку и римску традицију.

### Дучић и Запад

Песник Милован Данојлић у есеју „Дучић и Французи“ износи став да „Дучићеву франкофилију треба разумети као признање дуга одличним учитељима“ (Данојлић 2010: 908). Након образовања и службе на балканском простору, Јован Дучић 1899. године одлази на студије у Женеви, на Филозофско-социолошки факултет.<sup>1</sup>

У *Књизи о Дучићу* Радован Поповић каже: „Последње дане 19. века проводи у Лозани, а 31. децембра 1899. стиже у Париз“ (Поповић 1992: 33). Тако се на сусрету два века, XIX и XX, Јован Дучић нашао у граду који ће за њега постати духовни оријентир и модерни центар света. Он у Паризу остаје цело пролеће 1900. године – захваљујући стипендији српске владе. У једном писму из 1900. пише: „Има једна ријетка ствар коју сам запазио: Французи освајају цио свијет без топа и мача, једним величанственим оружјем – својим језиком“ (Поповић 1992: 38). У часопису *Зора* наглашава своје прозападно, првенствено француско усмерење: „Онамо, према Француској, треба да пукне наш зид за којим се у имитацији једемо међу собом као рчци...“ (Поповић 1992: 39). У другом писму проналазимо следећи исказ: „Око н. године доћи ћу и надам се да ћемо заједно и с чашом француског вина поздравити у Суфлеу нови Двадесети Вијек. [...] Дакле, драги мој Срећко, ето мене за коју недјељу у тај славни и свети Нови Јерусалим, тај мозак Европе. [...] Вјерујте да не знам гдје ми је глава од снова и илузија о Паризу“ (Поповић: 40). Очито је Париз испунио очекивања младог песника и ојачао његову већ већ постојећу наклоност ка француском културном и уметничком простору.

Дучићеве савременици, пишући о његовом књижевном раду, наглашавају чврсту везу с француским узорима, његовим образовањем на Западу и поетичким оквирима који се темеље на познавању француске поезије и културе. Још је 1908. Владимир Гаћиновић записао како се код Дучића препознаје „сва пластичност француског осјећања, сва висина француске културе“ (Гаћиновић 1990: 56), а Исидора Секулић ће 1929. године приметити: „Дучић је ученик Француза, људи код којих су се делимично сачувале методе римске дисциплине“ (Секулић 1990: 93).

Мења се и Дучићев однос према књижевности. Његова поезија почиње се ослањати на француске узоре као што су Албер Самен,

<sup>1</sup> Назив факултета Јелена Новаковић (Новаковић 2009: 477) преводи као Факултет књижевности и друштвених наука (од француског *Faculté des Lettres et des Sciences sociales*).

Анри де Рењије, Сили Придом и др. (Палавестра 1986: 255). Савремени проучаваоци поетичких веза наше и француске књижевности јасно маркирају име Јована Дучића у овоме контексту, доводећи га у везу с наслеђем француског симболизма у српској књижевности, у коју тај књижевни правац „продире са закашњењем, и то у више етапа, од Јована Дучића који већ наговештава неке симболистичке тенденције, преко представника српске авангарде, до неосимболизма из педесетих година XX века“ (Новаковић 2005: 108). Тако се Дучић одређује као иницијална тачка важне стилске струје наше поезије.

Боравак у Женеви и Паризу омогућио му је да превазиђе локалне оквире и отворио је нове путеве његовој поезији у којој се могу открити трагови француских парнасоваца и симболиста (Новаковић 2009: 477).<sup>2</sup>

Слободан Витановић пише како Дучић није веровао у могућност самообразовања, односно ванинституционалног образовања, те да је желео да стекне истинско универзитетско образовање. Боравак у Женеви и Паризу био је за песника важан не само из образовних разлога, већ и због сусрета са свакодневним животом, интелектуалном атмосфером ових градова, тековинама цивилизације. Песник је морао „не подражавати, него развијати природно у себи нове културне потребе и навике, укус, сензибилитет и дух“ (Витановић 1994: 5). У погледу тога Данојлић говори о „обостраном прожимању и срећном уклапању“ (Данојлић 2010: 907). Уз то, Дучић се изграђује и кроз упознавање са старогрчком и римском цивилизацијом и књижевношћу,<sup>3</sup> што упућује на снажну оријентацију ка античком културном наслеђу, која се укрштала с духом модерног доба управо у Женеви и Паризу.

Дучић припада традицији западноевропског хеленизма, традицији хеленизма преображеног културом Запада (Леовац 1995). Његов „европски идентитет“ темељи се на високом вредновању медитеранских народа – првенствено старих Грка и Римљана (Гвозден 2022). Истицањем веза између античког света и начина његове рецепције у француској култури (у есејима и путописима) Дучић јача виђење књижевне и културне вертикале наслеђа дијалога традиције и модерних епоха (Ђурић 2021: 156). Данојлић с правом запажа:

2 Јелена Новаковић наглашава да у Легату Јована Дучића у Народној библиотеци Требиње постоји велики број књига и публикација на француском језику, из пера најзначајнијих француских аутора из различитих периода француске књижевности, попут Монтења, Паскала, Корнеја, Расина, Волтера, Русоа, Стендала, Балзака, Флобера и др. Новаковић наводи и већи број песника, попут данас незаобилазних Бодлера, Рембоа и Малармеа (Новаковић 2009: 477–478).

3 Слободан Витановић у књизи *Јован Дучић у знаку Ајолона и Диониса* говори о Легату у требињској библиотеци и Дучићевој лектури коју су, између осталог, чинили речници, енциклопедије и студије у вези са свим аспектима живота, културе и друштвеног уређења античке Грчке и Рима. Дучић је у тим књигама остављао коментаре и подвлачило поједина места, упућујући тако на своју посвећеност и истинско бављење овим цивилизацијама. Чини се да о томе јасно сведочи и прозни пол Дучићевог књижевног дела.

Французи су Дучића упознали са колевком јудео-грчко-латинске цивилизације. Његово ходочашће обухвата готово искључиво медитерански басен (Данојлић 2010: 910).

У српској књижевности прве деценије XX века приметно је окретање ка медитеранском културном простору, а најзначајнији утицаји сежу из поља француске, италијанске и шпанске књижевности (Шеатовић 2022: 97). У Дучићевој прози античко и медитеранско наслеђе у својој колоритности појављује се као важан арбитар вредности. Антички мислиоци и песници, друштвено-политички односи старе Грчке и Рима, вредности и дух антике, који је неисцрпан и неумитан – све то бива важна интерпретативна зона када се жели сагледати Дучићев поглед на свет, на људе и њихову историју и културу, али и за тумачење слике Француске и Париза.

О вези француске и античке књижевности Дучић у *Блају цара Радована* бележи:

Свакако из грчког епоса и из атинске трагедије види се да су Грци познавали и љубав-дужност какву је доцније сликао Корнеј, а и љубав-страст, какву је касније певао Расин. – Истина је да су римски песници били у љубави неверни и похотљиви, и на језику циници и садисти, и одвећ мало заузети душевном лепотом својих жена. Па ипак Овидије је био галантан, као какав песник из Версаја (Дучић 2002: 61).

Износи своје увиде да је француска ренесансна књижевност под утицајем латинске литературе, да француски књижевници у различитим раздобљима „имитирају“ римске лиричаре, а да су, опет, латински песници били под утицајем Атине. Французи су, сматра Дучић, иако генијални, увек „имитирали имитаторе“, али су у томе били ненадмашни (Дучић 2002: 217).

Биће места у Дучићевој прози на којима ће он каткад негативно приповедати о људима и догађајима француске историје, али суштинска слика те културе заснована је најпре на оној идејној путањи која ће се препознати у есејима из књига *Стиша њоред љуша* и *Моји сайуџиници* – у говору о савременицима или темама из уметности и књижевности – а понајвише у путописном есеју „Писмо из Француске“ из књиге *Градови и химере*.

Чак се и Дучићев дипломатски пут доводи у везу са француским моделима. Тако 1933. у једном извештају својој влади Урлих фон Хасел, немачки посланик у Будимпешти, пише како је књижевни рад приближио југословенског дипломату француским културним круговима. У додатку овом извештају наводи и следеће: „Господин Дучић припада модерној категорији песника-дипломата, која је посебно јако заступљена у француској дипломатији“ (Милошевић 1991: 30).

## Стазом поред Дучићевог пута

У есејима и чланцима из књиге *Стаза поред њуша* Јован Дучић говори о различитим личностима, местима и историјским приликама свога времена, креирајући тако мозаичну целину социјалних, друштвених и уметничких промена и феномена. У тај се мозаик уклапају и успутне референце о граду Паризу које, иако периферне, добијају значај у контекстуализацији теме текста коме припадају, а истовремено су значајне и за конструисање особене слике Дучићевог Париза.

У есеју „Стари краљ Петар“ Дучић јасно показује своје прозападно, првенствено француско усмерење. С великим симпатијама говори о српском владару, али посредно и о Француској, и њеном значају како за самог краља (образовање, ставови и статус у Француској), тако и за геополитичку позицију Србије тога времена, односно њено међународно усмерење. Трудећи се да делује што сугестивније и убедљивије, он ће већ на почетку истаћи француско војно образовање, као и врлине Петра I Карађорђевића – побожност и херојство, оно по чему га Дучић види као последњег владара „који је изгледао из низа владара династије Немањић“ (Дучић 2008: 7). Краљ је као француски официр учествовао у Бици на Седану и био личност вољена у Француској, „што је, све укупно, значило за Немце да се на Балкану сада отвара француска и руска политичка ера“ (Дучић 2008: 7–8).

Дучић маркира и важне друштвено-политичке промене тога времена:

[Ф]ранцуски утицај био је коначно утврђен стварањем француско-руске алијансе (1894). Русија, као пожељна савезница, и Француска, као демократска држава, по духу и тежњама најближа Србији, важиле су за пријатељске силе (Батаковић 1998: 312).

Истиче се и податак да тек почетком XX века долази до „осетног раста“ наших државних стипендиста, студената у Паризу. Та се промена временски поклапа и с династичким променама у Србији, односно доласком на власт краља Петра.

Сам краљ, пише Дучић, као пример највећег херојства истиче француску војску:

За Француску је краљ рекао да ко није видео један јуриш француске војске, тај не може разумети шта значи највеће херојство које су људи икад запамтили, и какво ни стари песник Хомер, пишући своју *Илијаду*, није могао замислити (Дучић 2008: 14).

Места на којима се хвали француска војска честа су у Дучићевој прози. У *Блају цара Радована*, говорећи о типовима хероја у различитим нацијама, написаће:

Француски је херој ослободилац отаџбине од туђег ропства, а то је била Јованка Орлеанка (Дучић 2002: 244).

У есеју о Светиславу Симићу говори се о богатству Симићеве библиотеке, уз напомену да је Симић имао свог књижара у Паризу: „Као страни политичари. Он је имао свога књижара у Паризу, коме је био издао једном засвагда наредбу да му пошаље сваку нову књигу од већег значаја“ (Дучић 2008: 82). Културна веза са Паризом тога времена огледа се, дакле, и у чињеници да наши млади интелектуалци говоре француски и да се снабдевају књигама из француске престонице. Нешто раније, на истој страници, Дучић наглашава оно што профилише Симића: он се „снажно одвајао од толике гомиле наших политичких људи, за које не постоје ни музеји, ни библиотеке, ни лабораторије, ни галерије слика, и који имају једну тамну одвратност за људе који се баве књигом“ (Дучић 2008: 82). Симић се овде уздиже кроза своју посвећеност науци, култури, духовности и уметности, а књиге из Париза ту су да учврсте овакве Дучићеве квалификације. Париз се не уводи као тема и остаје на маргини дискурса, али је имплициран као центар тадашње интелектуалне мисли.

На сличан начин, донекле директније, Париз је присутан и у есеју о Мостару, како би се увела дистинкција: локално – светско/европско. У Паризу је, сматра есејиста Дучић, најбоље књижевно образовање; тамо су прихваћене модерне политичке идеје и покрети – међу првима Француска револуција. Тада је Европа „била културнија и благороднија него икад и пре и после“ (Дучић 2008: 88).

На почетку чланка „Наши писци и наши читаоци“, објављеног у *Полијици* 1908. године,<sup>4</sup> Дучић каже:

Наше две-три последње генерације, нарочито оне које су дошле са стране, са познавањем страних језика, прочитавањем туђих писаца, и гледањем великих позоришта, вратиле су се [...] одвише млади у један свет писаца зачудо већ много стар (Дучић 2008: 95).

Дучићев став уједно је став тих младих генерација:

Наш данашњи писац мора бити Европљанин и космополита, онолико колико и његов најотменији читалац.

[...]

4 Чланци који ће бити предмет анализе до краја ове целине рада – „Наши писци и наши читаоци“, „О књижевном образовању“ и „Једна драма Едмона Ростана“ – део су „Додатка“ у оквиру књиге *Стаза поред пута* (Дучић 2008). У „Напомени приређивача“ овог издања Дучићевих дела истиче се да се „Стаза поред пута први пут објављује у целини, и то онако како је она из пишчеве заоставштине штампана 1951“. У додатку уз ово издање налазе се пишчеви чланци из области књижевности, уметности и политике, разврстани по хронолошкој, али и тематској повезаности. Због тога се и текстови из додатка у овом раду анализирају унутар целине посвећене књизи *Стаза поред пута*.

За нашег новог читаоца наш српски модеран писац имаће још и онај чар заједничког материнског језика, осећај заједничке расе и заједничке средине, безбројно много веза које везују два грађанина и сународника (Дучић 2008: 96).

Из перспективе оваквих ставова Дучић ће у својим чланцима и есејима анализирати књижевни рад и дела бројних српских писаца, сагледавајући њихове позиције из две међусобно условљене перспективе – домаћа књижевност и европска књижевност. У критици је примећено да посебност наше културе Дучић види у културним преплитањима, у њеној позицији између Истока и Запада (Чолак 2013: 13).

Чланак „О књижевном образовању“ (*Полиџика*, 1908) почеће извесном анегдотом из Париза (двобој два млада племића због последњег примерка Лесажовог романа). Младиће Дучић назива „кавалерима заљубљенима у лепоту“. Појам лепог везује се за Париз и његову уметничку и духовну перспективу. Као што ће касније бити показано кроз пример путописа о овом граду, Париз код Дучића престаје да буде обичан урбани простор у коме траје свакодневица. Тај град прераста у своје метафизичке могућности, и траје као симбол.

Дучић овај есеј обликује скоро алегоријски: то су нека два младића, као какве химеричне појавности, и напослетку метафоре. Живот и људско трајање подређују се уметности, односно лепоти у књизи, кроз читалачко искуство:

Мислим на та два мила човека који су држали да њихов живот вреди само колико једна туђа књига толико је за њих уживање у лепоти превазилазило свако друго осећање. То се догодило, уосталом, свима онима који су могли и умели да живе двоструким животом: животом у књизи и животом ван књиге, и живећи дуго њиме, нису могли више да га подвоје док га нису потпуно идентификовали и заувек учинили нераздвојним (Дучић 2008: 99).

Дучић текст закључује ставом о читаоцу: „Зато, преврћући лист за листом, ми смо увек у присуству једног човека већег од себе и често бољег од себе“ (Дучић 2008: 99). У изразито лирском тону, слика Париза као да се импресионистички разлива, те и сам тај град прелази у Париз бољи од своје свакодневне, материјалне слике, и постаје идеја, односно сублимација културе.

У есејима из књиге *Сјаза поред њуша* Париз је простор који се, у симболичкој перспективи, шири ка осталом делу европског континента, обликујући га кроз узвишен духовни модел – културу. Када говори о вајару Мештровићу и одређује га као великог уметника, Дучић, стиче се утисак, легитимност својих аргумената оснажује податком да се нашем вајару дивео и велики француски вајар Роден.

### Дучићеви сапутници

У књизи *Моји сапућници*, говорећи о својим савременицима, пријатељима и познаницима, аутор на више места помиње Париз као парадигматични пример високе уметности и простора идеја. Текст „Иво Војновић“ открива став: „Кад год Француз говори, њему изгледа као да га цео Париз слуша; и све што онамо људи пишу, то је рађено за Париз“ (Дучић 2007: 11). У делу о Милораду Ј. Митровићу, разматрајући феномене Париза, закључује: „Велики град није чудан по великим кућама, него је најчуднији по његовим људима“ (Дучић 2007: 46). Указује Дучић и на социјалне разлике међу Парижанима, становницима истих места, па и истих зграда. У таквоме композиту различитих слојева, социјалних класа и професија, пред Дучићем се као изузетна особеност Париза XIX века указује фигура уклетог песника. Тврдећи да ту „својеродну групу и класу, знао је одиста само Париз“, ниже одређења уклетог песника: „морао је бити стварни песник“; „човек најмање пуритан и буржоаза, а највећи одметник од друштва и друштвених принципа [...] значи човек отуђен, са маргиналије организованог света“ (Дучић 2007: 47). На овакав начин настају својеврсне микростудије француског карактера, културе, па и друштвено-социјалне слике времена, које Дучић познаје као посматрач и учесник у јавном животу, или које открива кроз формално и неформално образовање, односно литературу на којој стасава. У тим микростудијама, сведеним често на кратке партитуре, расејане кроз читаву његову прозу, посебно место најчешће припада граду Паризу и његовим специфичностима. Те особености париског друштвеног и културног миљеа Дучић надноси на говор о домаћој, балканској култури и друштву.

У есеју о Милораду Ј. Митровићу Дучић пореди француски „боемски идеал“ (Мирже, Вилије де Лил-Адам, Верлен) са београдским Дарданелима и Скадарлијом, закључујући да у српској средини тип боема и дендија остаје неостварен јер не произлази из тако изражених социјалних супротности какве постоје у Француској (Новаковић 2009: 479). Полемички дискурс есеја о Митровићу профилише Дучића као критичара гледишта карактеристичних за песнике и интелектуалце који претходе његовој генерацији. Реч је о виђењу европске културе као механизму одрођавања Словена од своје матичне (словенске) духовности. Дучић, супротно томе, бележи:

[Њ]ихови [ће] непосредни следбеници, који су се враћали из Француске, подићи српски језик до његових највиших песничких могућности, и на начин како се то за толико мало времена можда није видело никад пре ни у једној светској књижевности (Дучић 2007: 52).

С друге стране, Мина Ђурић с правом запажа како Дучићеви судови о односу српске и француске културне средине нису једно-

значни, већ да у *Градовима и химерама* путописац уме и да критички проговори о покондирености по повратку из Париза, док у есеју о Милораду Ј. Митровићу одлучно истиче да у српској култури не постоји „боемско друштво“, нити „београдски боџи“ у пуном значењу тога појма (Ђурић 2021: 167).

У сталном разматрању: овде (српска књижевност) – тамо (западна књижевност, првенствено француска), Дучић препознаје и описује домаће књижевне појаве кроз стилске особености и струје страних књижевности. Некада су те претензије толико наглашене да се, као у есеју о Милети Јакшићу, доводе у везу домаћи аутор и европска уметничка тенденција/правац који тај писац није упознао:

Био је песник декадент и не знајући за декадентску школу која је онда цветала у Паризу; био је футурист и не знајући за талијански футуризам (Дучић 2007: 96).

Париз је и место познанства пријатеља: Јована Дучића и Милана Ракића. У есеју о Ракићу може се уочити још једна интерпретативна микростудија Париза.

Ја сам дошао први пут у Париз 31. децембра 1899, значи последњи дан XIX века. Те вечери је свршавало једно велико и сјајно столеће, у којем су се до врхунца попеле све науке старе и нове, све идеје о човечанству и слободи, сви успеси у проналасцима, и сви родови у уметности и књижевности; а рађао се други и крвави век који ће ово порећи и унизити, и који ће дати мегаломане и утопије, и који прети да разори што је хиљада година стварано (Дучић 2007: 98–99).

У слици Париза креираној у есеју о Ракићу, као и у оној из путописа „Писмо из Француске“, а о чему ће бити речи у наредном делу овог рада, доминира Сена као кључно обележје. У Паризу је велико славље, песма и музика – слави се долазак новог века.

Ипак, есеј је из 1938. године,<sup>5</sup> па пренаглашено париско славље добија иронијску димензију увођењем помена Првог светског рата, који ће уследити кроз деценију и по, и показати сву наказност човечанства. Зато се може поставити питање о томе какав је *Дучићев Париз*. То није свакодневни Париз где је „сав ваздух у музици и клицању“, већ град-култура који се упознаје кроз образовање, књижевност, филозофију и историју, коју Дучић чита и проучава. Полемишући о нашим песницима и уметницима у кључу њиховог сагледавања кроз обрасце западне културе, али пишући есеје и о себи важним француским песницима (нпр. Силију Придому), Дучић је у књизи *Моји сајушници* исцртавао вредносне координате своја Па-

5 Есеј о Ракићу има донекле специфичан статус пошто је настао из разговора објављеног у двоброју *Српској књижевној гласници* за јул и август 1938. године, који је Живоград Стојковић приредио као есеј и објавио га у књизи *Моји сајушници*.

риза. Његови увиди о *сайуџињцима* постали су део својеврсне ауто-рефлексије личне, изабране традиције и поетике.

### Поглед из центра човечанства

Путописни есеј „Писмо из Француске“<sup>6</sup> из књиге *Градови и химере* место је где су сабране идеје о Француској и Паризу, расуте у многим другим записима, ранијим и каснијим, објављеним или онима који су накнадно укључени у сабрана дела.

Париз је за српске путописце у периоду између два светска рата, поред Италије, најчешћа тема. О њему су писали Милош Црњански, Исидора Секулић, Раде Драинац, Момчило Настасијевић, Растко Петровић, али и други писци тога времена (Гвозден 2011: 56). Разлози овоме јесу свакако (претходно описани) добри односи две државе – чињеница да „Србија с Француском није имала негативних искустава као с осталим великим силама“ (Владушић 2009: 238).

За Дучићеве путописе Ненад В. Петровић, одређујући их „модерним“ (кроз поређење са путописима Љубе Ненадовића, које је његова генерација такође „са уживањем“ читала) написао је да „често личе на песме у прози“ (Петровић 1996: 141). Дучић кроз развијене рефлексије о просторима и људима, колективима и појединцима, историји и свом времену проткива текст извесним лирским ритмом. Снажна емотивност развија се на основама местимичних објективних приказа виђеног у одређеном граду или држави. Иза документаристичке секвенце путописа искрсава наглашена опсервација виђеног и проживљеног. Људи и догађаји постају тек поводи да се светски догађаји из прошлости и они актуелни, из времена путописца, покажу као органска творевина света и његовог трајања. Путопис се насловљава по одређеној држави, али путовање по том подручју надилази географске оквире града/државе и нације која том простору припада. У путописима из *Градова и химера* историја, култура и традиција, карактери и свакодневно сливају се у својеврсне симболичке представе у којима су идеали просвећени човек – дух и интелект. Како примећује Татјана Росић, у Дучићевим путописима програмски се укида равноправност фактографског и имагинарног, јер виђено не функционише као самостални објекат, него као повод за асоцијације и рефлексије, те да се стварност конституише кроз имагинацију (Росић 1996: 227).

У „Писму из Француске“ Париз је град изнад других градова. Дучић у претходном есеју о Швајцарској, из исте књиге, помиње Париз као место где су се прва права човекова успоставила, где се читава суштина цивилизације, то је град „споменик и апотеоза“ (Дучић 1989: 36). По мишљењу В. Гвоздена, Дучић је део идејног по-

6 Објављен у *Полијици* 1927 (Слијепчевић 1990: 146).

крета у тадашњој западној Европи, расијализма (по Ц. Тодорову), као повезаности физичких, интелектуалних и моралних карактеристика, где се у појам расне, укључују и културне поделе. Дучић често користи француску реч „раса“ (Гвозден 2003: 91–92). Раса се изједначава са нацијом:

Кад је цео свет био у помрчини средњег века [...] у Француској је донесена нова конституција света. Никад Француска није била без неког свог великог великог човека који изгледа истовремено и шеф опште људске породице, старатељ и бранитељ, херој света (Дучић 1989: 86).<sup>7</sup>

Таква се идеја сретала још у антици, где се, на пример код Цицерона: „У спису *De Inventione* Цицерон често спомиње Лакедемоњане. Међу карактеристикама које одређују човекову личност наводи националност, супротстављајући грчки свет варварском“ (Андријашевић 2017: 35).

У истом таквом духу, скоро искључивости, кроз говор о супериорности Француза („расног генија“, „најслободнијег човека на свету“, „најсамосталнијег духовно“), нижу се и песникове рефлексije о главном граду Француске, па тако читамо: „Само тај осећај да живимо у Паризу, чини нас човеком срећне звезде“ (Дучић 1989: 81); „Јер ништа више, и никаква сила, не може изменити факат да смо Париз видели и у њему живели“ (Дучић 1989: 82); „Париз је највећа раскрсница живота. Човек је до Париза једно, а од Париза друго“ (Дучић 1989: 82).

Слободан Владушић пише о Дучићевој урбанофилији и франкофилији, и запажа узвишени тон у Дучићевом казивању о Паризу, видећи слику овог града као симболистичку. Ту долази до изражаја висока култура аутора и фини језик како би се и сам Париз осветлио у својој узвишености. Темељи се слика Париза као центра света, а Француске као културног и цивилизацијског центра човечанства (Владушић 2009: 240).

Тако се Дучићев текст састоји од низања вредносних судова и антитеза које се прећутно позивају на стабилност центра, тачније речено, на његову безвременост, непроменљивост, есенцијалност (Владушић 2009: 240).

Легитимности таквих карактеристика Париза тежи се посредством његовог упоређивања са Атином и старим Римом као центрима света у прошлости. Париз престаје да буде свакодневни град и постаје „живо биће“, „један појам и једна идеја“: „Јер стара Атина и

<sup>7</sup> Донекле конкретније и јасније, то се чита у *Блају цара Радована*: Французи су се од времена Кловиса до данас стално мењали својом културом и углађеношћу, али су основне расне црте остале исте: оштар ратнички дух и свирепа љубав за слободу и тло; нарочита љубав за жену и њено место у животу; конзервативизам, у свему своме лично; смисао за меру и поредак, већма него и за прогрес и модернизам (Дучић 2002: 40).

стари Рим и данашњи Париз, то су једина три града која значе нешто од свачег одвојено“ (Дучић 1989: 121). Париз добија повлашћену позицију у односу на остатак Француске, као и Атина „независно од остале Грчке, и Рим независно од осталог цезарског и папског света“ (Дучић 1989: 121). Та духовна линија, линија културног паралелизма, чини важан елемент у разумевању идеје коју Дучић у есеју о Паризу манифестује. То је античка идеја о граду који васпитава човека, а у том граду најважнија је култура, па идеја – „снабдевање појединаца знањем о култури“ (према Бралић 2022: 308, 67). У томе погледу, у античком атинском моделу васпитања наглашава се упознавање грађана са законима и обичајима заједнице, што пружа могућност за њихово активно учешће у различитим видовима јавног, политичког и културног живота полиса (Бралић 2022: 303). Дучићево уверење: „Треба слати младеж [...] у Француску да научи мислити“ (Дучић 1989: 85) надовезаће се на његов увид: „Француски геније [...] увек је био раширен на целу француску масу, која је зато једна од најумнијих што су икада живеле на земљи“ (Дучић 1989: 85). Образовање у духу културе као да потцртава паралелу између античке Атине и Дучићевог Париза. Реч је о перцепцији Париза који се уздиже изнад топографије реалног града и постаје симболичка слика и идеја.

Поређења су директна: „Савремени човек који не зна француски, то је као антички човек који није знао грчки“ (Дучић 1989: 86); „Рим је светом владао, а Париз је свет стварао изнова“ (Дучић 1989: 122). Идеја о културној и цивилизацијској надмоћи појединих простора има своје упориште и у античкој мисли: Цицерон, на пример, пише да је римско државно уређење боље од уређења осталих народа; спој краљевске, народне и аристократске власти (Андријашевић 2017: 36). У сличном духу Дучић бележи:

Сви су француски путеви били римски. Французи нису никад престали да представљају велико латинство, силу и закон (Дучић 1989: 84).

На тај начин се, уз античке Рим и Атину, Париз у Дучићевој перспективи појављује као једно кључних средишта светске културе:

Само у Паризу имамо осећање да живимо у културном центру човечанства. За један дан се каже по улицама од Луксембурга до Монмартра више духа него у немачкој академији наука или енглеском парламенту за годину (Дучић 1989: 84).

Да би се разумео однос на линији антички центри света – модерни центар света Париз, треба сагледати путању маркирану у претходној реченици из „Писма из Француске“. Почетна и завршна тачка кретања – Луксембуршки парк и Монмартр, и оно што се „каже“ на том јавном простору, на тој путањи, показују какав је Дучићев Париз. Говорништво и јавна реч важни су у центрима античког света

(пут до паидеје). Тукидид тврди да је Атина школа целе Хеладе (Бралић 2022: 124), а читањем Дучића закључује се: Париз је школа целе Француске (и модерног света). Континуитет културе симболички је одређен овом путањом. Почетна тачка – Луксембуршки парк, место је окружено институцијама Париза и Француске, кључним центрима државности и културе, маркерима континуитета институционалне Европе, оне која је изграђена на античким, класичним основама. Пут води до Монмартра, ка живој култури, духу модерног града, уметничкој целини која је, опет, тачка континуитета, поtvrда да је Париз „хиљадугодишњи и вечни“.

Визуелна перспектива великог града постепено се своди на његове делове, својеврсне нуклеусе, финим контрастирањем с оним што је у остатку тога подручја. Дучић селекује оно што је за њега важан део слике и утиска о граду и држави. Конкретни подаци о Паризу у вези су с именованем чворишта изградње историје, духа и нације (Сена, Богородичина црква, Лувр, Универзитет, Тријумфална капија, Луксембуршки парк, Монмартр) или у вези с личностима и догађајима на дужој временској равни (владари које Дучић наводи као градитеље Париза, Француска револуција и др.). Интересантно је, на пример, да Дучић не помиње чувену Османову реконструкцију Париза реализовану половином XIX века под влашћу и уз иницијативу Наполеона Трећег. Гвозден примећује: „Одређене особине слике француске цивилизације крију се, наравно, и у широком простору не-казаног“ (Гвозден 2003: 98). Могуће је да изостанак Османове реконструкције Париза није случајан, већ да одговара Дучићевој тежњи ка оној слици градског простора која претходи интензивној индустријализацији, и ближа је хуманистичком и културном моделу града.

Славко Леовац бележи да су у Дучићевим путописима наглашене везе између филозофије (науке) и књижевности (уметности), везе између експлицитног и имплицитног изражавања, као и између прецизног дискурзивног стила у односу на поетски израз (Леовац 1995: 36). На истом трагу, Јован Делић запажа да је путопис постао хибридни жанр „с елементима есејистичке, научне и публицистичке прозе, али и с елементима лирског романа, пјесме у прози, писма, филозофско-историјског трактата“ (Делић 2008: 107). Тумачећи Дучићеве путописе увидеће он у њима, као извесну поетичку стратегију, „ујединити пејзаж и идеју“ (Делић 2008: 110), зато се поменута чворишта пејзажа Париза, као што су Богородичина црква и Сена, са својом обалом, показују као симболи непроменљивости и вечности.

Дискурс је каткад лирски обликован. Усхићени песник проговара, с дивљењем, о граду који је полазиште за филозофско разматрање феномена културе. У *Блају цара Радована*, у поглављу „О срећи“ наилази се на становиште:

Сталним порастом културе, човек ће у својим очима постајати све већи. [...] Човек културом постаје све виши творац, и тиме се све већма приближује творцу света (Дучић 2002: 52).

Гвозден с правом говори о Дучићевом пасатизму, култу другачије и боље прошлости.<sup>8</sup> Тај поглед, као што је показано, сеже ка антици и слици полиса, оног који Анри Лефевр одређује као политички град. Говорећи о процесу урбанизације Лефевр на тзв. оси урбанизације креће од стања „нула“ и одсуства урбаног (нетакнута природа, елементи) до краја осе „100%“, тј. до завршетка процеса. Оса је истовремено просторна и временска – простор се преображава током одређеног времена (Лефевр 1974: 15). Ако би на мапи Дучићевог Париза требало обележити симптом те нулте позиције (за коју Лефевр везује рибаре и ловце, дозвољава и – пастире), била би то Сена. Дучић при крају есеја, каже: „Париз изгледа већи и важнији од Француске“; „Али је и Сена, изгледала, већа од Париза“ (Дучић 1989: 122). У хијерархији је на врху, изнад Француске и Париза, река Сена. Уз њу иду остали елементи природе: небо, сунце, ветар. „Дучићева слика често је импресионистичка: она хвата титрај пејзажа у тренутку, и у том пејзажу титрај и одсјај људске душе“ (Делић 2008: 114). Та слика има нечег од химеричности, како тврди Делић: „Фантоми, сновиђења, химере – заправо и јесу предмет путописа: оно што човек у тренутку види, оно што му се у варљивом часу учини да је свијет и стварност“ (Делић 2008: 115). У „Писму из Француске“ ова се црта путописа препознаје на самом почетку (слика доласка пролећа) и на крају есеја (Сена). Дучић имплицира да је природа оквир и основни елемент.

Сену приповедачки глас види ипак у урбаном простору – она јесте део градског пејзажа. У току поред Богородичине цркве то је „стара река галска и римска“; поред Лувра је „средњовековна и католичка“; „испод цркве Инвалида“ и кроз даљи ток реч је о „реци нашег доба и нашег света“ (Дучић 1989: 122). Ту су и други знаци урбаног око Сене – улице и опкопи – „усијана и модра од неба које туде више није заробљено међу велике улице“; „ћути у леденим опкопима“ (Дучић 1989: 122).

У пределу „нуле“ (чисте природе) ловци и рибари („становништво које спада у домен етнологије и антропологије“) обележавају и именују простор да би, касније, сељаци (везани за тло) то усавршили. Следећа етапа је политички град – историјски први облик града, место институција, закона и уредби, администрације, у коме су доминантни актери живота владари, свештеници, ратници, племићи и администратори. То је град који се зачиње на списима

8 Дучића везује за идеолошке оријентације српске интелектуалне елите тога периода: да би култура била изнад политике, индивидуа мора бити најпре човек, па грађанин, а то ће се постићи проткивањем политике етичким димензијама; уз ослонац на образовање које води ка формирању одговорног грађанина (Гвозден 2022: 449).

(документа, наређења, пописи, порез). Он управља ширим сеоским областима. Места за размену добара искључена су из политичког града у предграђа и сајмишта. „Политички град опире се свом својом снагом, свом својом кохезијом; он се осећа угроженим, зна да му прете пијаца, роба, трговци, њихов облик власништва“ (Лефевр 1974: 18). Дучићев Париз је *хуманизовани пољитички град* где се огледало институција и административног уређења не своди на то да је „сав наређење и указ, власт“ (Лефевр 1974: 17), већ да је простор културе, идеја и духа, који долазе из уређења кроз институције – град у античкој слици полиса. На тај начин Дучић као да негира, или бар свесно маргинализује онај Париз који је већ далеко одмакао на оси урбане револуције (трговачки и индустријски град<sup>9</sup>).

Лефевр тренутак у коме држава надјачава и повезује село и град, користећи њихово супарништво, препознаје као онај у којем се „обнавља разум Града после пропасти Атине и Рима, после помрачења њихових главних дела, логике и права. Поново се рађа Логос“ (Лефевр 1974: 21). Ову промену доводи у везу с временом Декарта и рационализма, те појавом планова градова у XVI и XVII веку, посебно планова Париза (*слика града*). Дучић ће у *Благу цара Радована* рећи да „две најснажније расе европске дале су две моћне струје филозофског оптимизма: Француска са Декартом и Малбранцем, и Немачка са Лајбницом“ (Дучић 2002: 206). У „Писму из Француске“ Дучић говори о четири човека која су градила Париз. Последњи, четврти, јесте Луј XIV, чије се владање доводи у везу с темељима Декартових учења, и који је, пише Дучић, од Париза направио град „блеска и љубави“.

Историјски гледано, Париз је између 1835. и 1848. године постао највећи индустријски град у свету (Димитријевић Марковић 2017: 131). Међутим, путописац с краја тог и из прве половине следећег века сагледава свој Париз, који је поред Сене, где су „они који посматрају, размишљају, уче“. На околним улицама су грађани који се баве трговином, или, како писац каже, „обичан свет који продаје своју робу или своју сујету, и жури свет који то купује“ (Дучић 1989: 119) – свакодневни, приземни Париз који није тема и предмет пажње, али који временски позиционира онога који говори о Паризу. Дучић из своје слике Париза уклања елементе индустријског града у који је дошао, задржавујући за себе хуманистички политички град културе. Тако чува Париз који је изабрани духовни простор и категорија културе.

9 По Лефевру, „накалемљен на политички град“ продирањем пијаца и тржница у град (што утиче и на архитектуру града), настаје трговачки град који се даље развија у индустријски град. Крајем средњег века на западу Европе роба и трговци долазе као победници у град. Пијаца постаје средишње место града и замењује оно што је у античком контексту агора, форум. Индустрија је не-град или анти-град (Лефевр 1974: 18–27).

Кроз контрастивни принцип Дучић супротставља кључне ситуације које су у антагонизму: Французи – други народи (помиње и своје сународнике у Паризу), мноштво – индивидуалност, материјално – духовно и интелектуално, сујета – истински дух мислилаца. Париз полако постаје утопијско место где се категорије простора и времена сагледавају из позиције непролазног и узвишеног у духу. Тај Париз, као утопија или идеал, има своје утемељење у духовности свих француских мудрих владара, великих уметника, књижевника. Онај који мисли и који читаоцима говори у есеју „Писмо из Француске“ раздваја два Париза – дневни и пролазни (улице, булевари, обичан свет) и вечни Париз (поред Сене). Тиме се град уздиже до симбола, константе вредности и узвишене тачке сваког путника-мислиоца. То је и константна слика Париза Дучићеве прозе.

Упркос томе што Дучић каткад критикује поједине друштвене појаве или личности из француске историје и културе, па се чак и козерски подсмехне приватним аспектима живота значајних личности, тај слој не ремети основну слику Париза која се креира у „Писму из Француске“, али и у осталим, претходно тумаченим делима. Управо тај Париз – издвојен из свакодневног, ослобођен од пролазног и утемељен у култури и духу – стабилизује се као доминантна и константна слика у целини Дучићеве прозе.

### Закључак

Слика Француске и Париза показује конзистентност и стабилност кроз прозне књиге Јована Дучића, независно од њихове жанровске разноврсности. У путописним есејима, као и у есејима о савременицима, новинским чланцима о одређеним питањима књижевности и читања, па и у делима филозофско-аналитичког карактера, та слика интегрисана је као мера слике осталих народа, простора и феномена, али и кључних питања историје и људске судбине. Француска се профилише кроз синтезу класичног наслеђа и савремене културе, што одговара и ауторовим поетичким и интелектуалним мерилима. Античко наслеђе је приликом изградње те слике најважнији критеријум вредновања културе и цивилизацијског успона.

Проза Јована Дучића показује своју вредност, између осталог, као егземпларно место пишчевог позиционирања у традицији и култури, поље извесне ауторефлексије, где се, између осталог, директно и полемички, или посредно, кроз импликације, говори о традицијима на којима почива и траје књижевност којој он припада. Тада Дучић свој поглед недвосмислено усмерава ка западним обрасцима, а преко њих ка класичним античким. Испитивање слике Француске у делима српског књижевника уједно је и испитивање

граница и амбиција српске књижевности и актера књижевног живота, чије су најмлађе генерације тежиле Паризу какав је он у прози Јована Дучића.

Показује се да се слика Француске и Париза у Дучићевој прози темељи на репрезентацијском моделу културне хијерархије, у којем Париз функционише као нормативни простор културе, васпитања духа и цивилизацијског континуитета, насупротив свакодневном, индустријском и трговачком граду. Тако конструисан град-идеја представља једну од кључних вредносних тачака Дучићеве прозе и његовог разумевања европске културне традиције.

Избор Париза као наследника античке Атине и античког Рима дао је одговор на питање због чега град који је Дучић упознао у његовом индустријском и трговачком узлету није такав, свакодневни, и у пишећим делима. Дучићев Париз морао је остати хуманистички град идеја, концентрисан око основног природног елемента тога простора – реке Сене и оних грађевина и институција које показују континуитет историје, идеја и културе. То је Париз унутар писца, чвориште из кога се процењују историјске, друштвене и уметничке прилике.

### Извори

- Дучић, Јован. *Градови и химере: њујоркиски. Стиаза њоред њуја: есеји и чланци*. Прир. Меша Селимовић, Живорад Стојковић. Београд – Сарајево: БИГЗ – Просвета – Свјетлост, 1989.
- Дучић, Јован. *Стиаза њоред њуја: есеји и чланци*. Прир. Новица Петковић. Београд: Штампар Макарије – Блиц, 2008.
- Дучић, Јован. *Моји сајујиници: књижевна обличја*. Прир. Новица Петковић. Београд: Штампар Макарије – Октоих, 2007.
- Дучић, Јован. *Блајо цара Рагована. Јујира са Леујара*. Нови Сад – Београд: LІВ D.O.O. – Ars Libri, 2002.

### Литература

- Andrijašević, Marina. Odnos Rimljana prema Grcima i grčkoj kulturi u Ciceronovim delima: kontekstualna analiza etnonima Grk i pertinentnih termina. Doktorska disertacija <<https://phaidrabbg.bg.ac.rs/open/o:24306>> 21. 12. 2025.
- Батаковић, Душан. „Србија на Западу: о француским утицајима на политички развој модерне Србије“. У: *Сусрећили сукоб цивилизација на Балкану: Међународни научни скуј 10–12. децембар 1997*. Ур. Жан-Пол Блед, Славенко Терзић. Београд – Нови Сад: Историјски институт САНУ – Православна реч, 1998, 307–328.
- Bralić, Željko. Antička Atina kao društvo učenja <[https://www.researchgate.net/profile/Zeljko-Bralic/publication/358983576\\_Bralic\\_Z\\_2022\\_AN-](https://www.researchgate.net/profile/Zeljko-Bralic/publication/358983576_Bralic_Z_2022_AN-)

TICKA\_ATINA\_KAO\_DRUSTVO\_UCENJA/links/6220e93aadd-1b367ae1104e3/Bralic-Z-2022-ANTICKA-ATINA-KAO-DRUSTVO-UCENJA.pdf> 20. 12. 2025.

- Витановић, Слободан. *Јован Дучић у знаку Ајолона и Диониса: књижевни огледи и његовика*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1994.
- Vladišić, Slobodan. „Dučićev i Crnjanskov Pariz“. *Kultura*, 122/123 (2009), 237–253.
- Гаџиновић, Владимир. „Један српски модерниста“. У: *О Јовану Дучићу: 1900–1989*. Прир. Меша Селимовић, Живорад Стојковић. Београд – Сарајево: БИГЗ – Просвета – Свјетлост, 1990. 52–57.
- Gvozden, Vladimir. *Jovan Dučić putopisac: ogleđ iz imagologije*. Novi Sad: Svetovi, 2003.
- Гвозден, Владимир. *Српска њујоркиска култура 1914–1940*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Гвозден, Владимир. „Слика Европе у Градовима и химерама Јована Дучића“. У: *Јован Дучић њесник и дипломата: њоводом сѝо њедесет ѝодина од рођења*, зборник радова са научног скупа одржаног 9. и 10. децембра 2021. године. Ур. Зоран Кнежевић. Београд: САНУ, 2022, 437–452.
- Данојлић, Милован. „Дучић и Французи“. *Летњојис Мајице српске*, 186, 486 (2010), 906–911.
- Делић, Јован. *О њоезији и њоејици српске модерне*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит, 1983.
- Димитријевић Марковић, Светлана. „Форма града и урбанистичка регулација: Османов Париз и Јосимовићев Београд“. *Наслеђе*, 18 (2007), 129–147.
- Димић, Љубодраг. *Културна њолиѝика Краљевине Јуославије: 1918–1941: Део 3, Полиѝика и сѝваралаѝиѝво*. Београд: Стубови културе, 1997.
- Ђурић, Мина. „Сапутници на Сѝази њоред њуѝа: Дучићева сагледавања српске књижевности у контексту светске уметности и културе“. У: *Јован Дучић: живот, дело, време*. Ур. Љубодраг Димић, Јован Делић. Београд: САНУ, 2021, 151–173.
- Lefevr, Anri. *Urbana revolucija*. Prev. Mirjana Vukmirović Mihailović. Beograd: Nolit, 1974.
- Милошевић, Миладин. Предговор у: Јован Дучић. *Дипломатски сѝиси*. Београд: Просвета, 1991. 7–38.
- Новаковић, Јелена. „Француско симболистичко наслеђе у српској поезији XX века“. У: *Међународни научни скуп Српско-француски односи 1904–2004*. Ур. Михаило Павловић и Јелена Новаковић. Београд: Друштво за културну сарадњу Србија–Француска: Архив Србије, 2005, 105–122.
- Новаковић, Јелена. „Јован Дучић и француска књижевност“. У: *Поезија и њоеѝика Јована Дучића*, зборник радова. Ур. Јован Делић. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2009, 477–506.

- Палавестра, Предраг. *Историја модерне српске књижевности: златно доба 1892–1918*. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
- Петровић, Ненад В. „Један поглед на Јована Дучића“. У: *О Јовану Дучићу: зборник радова њоводом њедесетљодушњице смрти*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: Српска академија наука и уметности, 1996, 141–146.
- Поповић, Радован. *Књига о Дучићу*. Београд: БИГЗ, 1992.
- Росић, Татјана. „Фактографија естетског у путописној прози Јована Дучића“. У: *О Јовану Дучићу: зборник радова њоводом њедесетљодушњице смрти*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: Српска академија наука и уметности, 1996, 227–231.
- Слијепчевић, Перо. „Јован Дучић“. У: *О Јовану Дучићу: 1900–1989*. Прир. Меша Селимовић, Живорад Стојковић. Београд – Сарајево: БИГЗ – Просвета – Свјетлост, 1990, 99–172.
- Чолак, Бојан. „Стасаване песника – генеза Дучићеве поетике и мисли о њој“ (предговор). *Јован Дучић*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2013, 13–34.
- Шеатовић, Светлана. „Медитерански круг Јована Дучића – путописи и дипломатске мисије“. У: *Јован Дучић њесник и дџиломајта: њоводом стљодесетљодина од рођења*, зборник радова са научног скупа одржаног 9. и 10. децембра 2021. године. Ур. Зоран Кнежевић. Београд: САНУ, 2022, 95–104.

Željko Tešić

*The Image of France and Paris in Jovan Dučić's Prose*

*Summary*

The paper examines the way in which a particular image of France and Paris is created in Jovan Dučić's travelogue and essay prose. First, it tackles the historical and political context of the relationship between Serbian intellectual and cultural environment and France, i.e. the West. This research sheds light on the nature of that relationship during the period from the end of the 19<sup>th</sup> and the first decades of the 20<sup>th</sup> century following the significance of the French cultural and artistic area for Serbian writer and poet Jovan Dučić. The path of his culture and education represents an important perspective in this analysis, because Dučić proves himself to be an excellent connoisseur of the classical ancient heritage, as well as later eras of literary history and modern (Western) literary thought. The paper focuses on selected essays from Dučić's books *A Path By the Road* and *My Companions*, the travel essay "Letters from France" from the book *Cities and Chimeras*, as well as the places of reflection on France and Paris from the *Emperor Radovan's Treasure* book. Dučić creates a special image of France and Paris as an exceptional space of culture, spirituality and art. This image is in accordance with the socio-political relations of the two countries at that time, but also the literary and artistic pretensions of Serbian intellectuals. The essays in which Dučić speaks about his contemporaries and friends, and newspaper articles where he deals with the topics of literature, literary education and reading are proof of it. He demonstrates his pro-Western orientation

and the French cultural model by writing about the generational changes in Serbian literature, the relationship between contemporary generations and their predecessors, the personal libraries of Serbian intellectuals to which books arrive from Paris, etc. What France and Paris represent becomes a measure of taste, artistic quality and duration, according to which Serbian culture and art are also assessed. Dučić's France is a civilizational and cultural model, whereas according to him, Paris is the cultural center of humanity, the successor to ancient Athens and Rome. These are the foundations of modern identity – a special space of culture and education of the spirit. In such a picture, the objective and factual are reduced to a minimum and give way to reflection and lyrical expression, in order to develop a more suggestive and colorful representation of this space. The paper shows that the Paris from the travelogue is not equal to the real, everyday Paris Dučić visited. It is a city-symbol and a city-idea, in which the elements of the industrial city, the world of trade and the material are removed from the image, and a travelogue image of a humanized political city of culture and institutions that guarantee civilizational foundation and continuity is constructed. Therefore, this image is reduced to the Seine River, as the primary basis of the given space, and to some of the key buildings and institutions symbolizing duration and permanent, generally recognized values. Paris thus transitions into a spiritual point of space and time.

*Keywords:* Jovan Dučić, prose, France, Paris, cultural model, essay, travelogue

Примљено: 3. 11. 2025.

Прихваћено: 16. 1. 2026.



CREATIVE MULTIPLICITY AND  
NARRATIVE EPISTEMOLOGY  
IN GEORGE ELIOT'S  
*THE LIFTED VEIL*

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

**Abstract:** This article examines the epistemological status of literary criticism through the lens of scientific models of knowledge, proposing a convergence between the interpretive structures of criticism and the inferential logic of empirical science. Drawing on the logical empiricism of the twentieth century – from Carnap to the Vienna Circle – it argues that both scientific inquiry and hermeneutic interpretation construct hypothetical-deductive frameworks that mediate between theory and data, whether empirical or textual. The analysis then turns to George Eliot's *The Lifted Veil* (1859), read as a site where nineteenth-century scientific paradigms (determinism, evolutionism, thermodynamics) are displaced by an emergent vision of complex, self-organizing systems. In dialogue with Prigogine's theory of dissipative structures and Calvino's reflections on order and chaos, Eliot's narrative exemplifies an *autopoietic* creativity that transforms entropy into renewal. The essay concludes that literature, like science, participates in a creative multiverse where disorder generates form and interpretation becomes an act of cognitive genesis.

**Keywords:** George Eliot and Science; *The Lifted Veil*; Epistemological Fiction; Victorian Scientific Epistemology; Narrative Experimentation; Complexity and Emergence; Hermeneutics of the Novel; Physiology and Psychology in Victorian Fiction; Scientific Method and Narrative Form

This study begins with a central question about the epistemological status of literary criticism: is its mode of knowledge analogous to that of empirical science, or does it belong to a fundamentally different domain? At first sight, literary criticism appears to constitute a distinct interpretive practice, grounded in hermeneutic engagement with texts rather than the application of formal method. Yet, as Gadamer argues, such interpretation cannot be understood as the construction of a neutral mental model derived from an author's intended meaning. Written texts detach themselves from the contingency of their origin and address ever-new readers, so that understanding emerges through a historically effected dialogue in which the horizons of text and interpreter are fused, rather than reconstructed according to authorial intention alone.<sup>1</sup> Literary criticism thus exemplifies the broader structure of hermeneutic understanding that governs the human sciences, in which meaning is not recovered but realized

1 See Hans-Georg Gadamer. *Truth and Method*, 2nd rev. ed. Trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. New York: Continuum, 2004, pp. 424–425, 431.

anew in application.<sup>2</sup> In this sense, literary criticism is not best understood as an encounter between two discrete minds – the critic’s and the author’s – but as a dialogical process mediated by language, tradition, and historically effected consciousness. The critic interrogates the text not in order to reconstruct an interior authorial psychology, but to allow what is said to address the present horizon of understanding. Unlike empirical science, literary criticism does not test hypotheses against nature; instead, it assesses interpretive claims in relation to the text’s linguistic structure, rhetorical organization, and internal coherence.

Yet despite these differences, certain patterns of rational inquiry resonate with procedures traditionally associated with scientific reasoning. Both literary criticism and science involve the formulation, testing, and revision of interpretive frameworks, though they diverge decisively in the character of what counts as evidence. Where science appeals to empirical data,<sup>3</sup> criticism engages with textual articulation and meaning as it emerges in application – an event of understanding rather than the accumulation of facts. Nonetheless, both rely on a hypothetico-deductive structure that seeks explanatory adequacy within a selective and provisional system of interpretation.

Nineteenth-century literature already anticipated a productive dialogue with scientific epistemology. George Eliot’s *The Lifted Veil*<sup>4</sup> provides a particularly illuminating example. With its Gothic and speculative inflections, the tale operates as a literary analogue to the scientific thought experiment, probing concealed structures of human consciousness in ways reminiscent of a physicist positing invisible forces before their empirical confirmation. Latimer’s extraordinary sensory and cognitive capacities – his prophetic visions and intuitive apprehension of others’ interior states – function as narrative mechanisms that mirror the imaginative yet logically constrained reasoning characteristic of scientific inquiry. Eliot thereby demonstrates that literature, through its capacity to simulate alternative cognitive states and possible worlds, may itself perform forms of epistemic experimentation.

The Vienna Circle and the broader movement of logical empiricism provide a framework for understanding this parallel. Philosophers, mathematicians, and scientists such as Rudolf Carnap and Otto Neurath

2 Gadamer. *Truth and Method*, pp. 369–370, 400.

3 Rudolf Carnap. *The Logical Structure of the World*. Trans. Rolf A. George. University of California Press, 1967. See esp. pp. 1–6, 281–86, 318–21. Original title: *Der Logische Aufbau der Welt*. Leipzig: Felix Meiner Verlag, 1928. Carnap’s account of scientific knowledge in *The Logical Structure of the World* emphasizes the construction of formal frameworks governed by inference, deduction, and systematic revision. Although Carnap restricts these procedures to empirically grounded science and does not extend them to interpretive disciplines, later theorists have noted that such formal features can, at a high level of abstraction, be analogically compared with the intellectual procedures of literary criticism.

4 George Eliot. *The Lifted Veil and Brother Jacob*. Ed. S. Shuttleworth. London: Penguin, 2001.

emphasized formal logic as the core structure of scientific knowledge.<sup>5</sup> Scientific theories, in their view, attain validity insofar as they establish rigorous inferential chains linking hypotheses to observable phenomena; abstract logical structures generate predictions that can subsequently be corroborated – or dismissed – through experience.<sup>6</sup> The formal, structural emphasis of logical empiricism thus reveals an epistemic architecture that, stripped of its empirical commitments, bears a degree of resemblance to the systematic operations of literary criticism.

Indeed, a similar predictive logic emerges in *The Lifted Veil*. Eliot's narrative events, psychological configurations, and symbolic patterns can be treated as 'data', which the critic organizes into a coherent interpretive framework. Latimer's uncanny foresight and the examination of his cranial morphology operate as textual 'experiments' within the fiction, enabling the critic to infer underlying causal and conceptual structures. Just as Einstein's thought experiments expanded the theoretical boundaries of space and time, Eliot's narrative imagination extends the limits of human consciousness, producing explanatory insights that anticipate subsequent developments in the text.<sup>7</sup> The work thus stages, within imaginative form, a process of conceptual modeling analogous to that of the sciences.

Eliot's engagement with scientific ideas, particularly evolutionary theory and the investigation of consciousness, further underscores her sensitivity to the intellectual climate shaped by the rise of the natural sciences. In a letter commenting on the diffusion of Darwinian theory, she notes:

So the world gets on step by step towards brave clearness and honesty! But to me the development theory produces a feeble impression compared with the mystery that lies under the processes.<sup>8</sup>

This comment reveals an epistemological stance that parallels the logical-empiricist method: hypotheses – whether concerning biological evolution or psychological states – are tested against observable phenomena, and predictive coherence determines their degree of plausibility.

---

5 Otto Neurath. *Empiricism and Sociology*. Trans. Marie Neurath and Robert S. Cohen. Dordrecht: D. Reidel, 1973. The book contains essays and selections that reflect his broader logical empiricist orientation and the Vienna Circle's shared concern with the formal and logical foundations of scientific knowledge (e.g., logical analysis, protocol sentences, physicalism), especially in sections such as "The Scientific World-Conception", pp. 299–318 and "Empirical Sociology: The Scientific Content of History and Political Economy", pp. 319–421.

6 Arthur Eddington. *The Mathematical Theory of Relativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1923, pp. 38–40.

7 Albert Einstein. *Relativity: The Special and the General Theory*. New York: Crown, 1961, pp. 45–47.

8 George Eliot, letter to Barbara Bodichon (dated December 5, 1859), in: *The George Eliot Letters*. Ed. Gordon Haight. New Haven: Yale University Press, 1954, vol. 3, pp. 214–217.

The analogy between scientific inquiry and literary criticism extends more broadly. Both domains formulate hypotheses, construct arguments, articulate inferential networks, and select evidence consonant with their conceptual frameworks. Both engage in processes of verification – empirical in science, textual in criticism. Neither fully captures reality,<sup>9</sup> yet both operate within selective structures that remain open to revision. In this respect, literary criticism parallels theoretical physics and mathematical modeling in that it operates through abstraction, model construction, and internally regulated systems of explanation rather than direct empirical access to its object. Like abstract science, criticism employs conceptual frameworks – such as ideology, narrative structure, or subjectivity – that function heuristically to organize complexity and generate interpretive expectations. Its arguments are hypothesis-driven and implicitly predictive, enabling critics to anticipate formal patterns, semantic tensions, or ideological effects across a text or corpus. Epistemic validity in both domains depends less on immediacy than on coherence, explanatory power, and the capacity for revision in response to anomalies or counter-arguments. Thus, although their objects differ, the hermeneutic instruments of literary criticism rest on epistemic foundations structurally analogous to those of abstract, predictive scientific inquiry.

*The Lifted Veil* provides a particularly vivid demonstration of how literary texts may encode logical-empirical structures. Eliot's narrative explores complex causal, psychological, and moral systems, anticipating later theoretical understandings of literary form as a multilayered structure. Just as the empiricist deploys abstract logic to model the universe, Eliot employs imaginative rigor to construct a model of human perception and mental life that is simultaneously speculative and systematic. A passage that captures Eliot's speculative yet systematic modelling of perception and mental life occurs when Latimer describes the mechanics – and the cost – of his clairvoyant faculty:

There was an obtrusion on my mind of the mental process going forward in first one person and then another, with whom I happened to be in contact; and their thoughts forced themselves on my consciousness (Eliot 2001: 15–16).

Eliot here brings imaginative speculation – most notably the fantasy of clairvoyant access to other minds – into contact with a striking degree of conceptual discipline. Consciousness is represented not as a vaguely mystical faculty but as a structured field of impressions, invasions, and receptivity, governed by pressures that resemble quasi-mechanical processes. Latimer's mind is figured as exposed to crowds of impressions, subject to limits of regulation and saturation, and responsive to forces that are transmissible yet patterned rather than chaotic. In this sense, the

---

<sup>9</sup> See A. J. Ayer. *Language, Truth and Logic*. London: Gollancz, 1936, pp. 21–25.

passage exemplifies Eliot's effort to model human cognition in a mode that is simultaneously fictional and epistemological, speculative yet internally systematic.

Throughout *The Lifted Veil*, heightened perception is framed not as a form of epistemic mastery but as a condition of cognitive excess that compromises the coherence of the self. Latimer repeatedly represents consciousness as involuntarily permeable, describing himself as a mere receptacle for other men's thoughts, overwhelmed by a relentless crowd of impressions that presses upon his mental life. His mind is not an interpretive faculty capable of selection or judgment, but a site in which foreign mental processes must be followed rather than assessed: "people's consciousness continued to torment me [and] rushed upon me like a ringing in the ears not to be got rid of, though it allowed my own impulses and ideas to continue their uninterrupted course". (Eliot 2001: 16–18). In Gadamerian terms, Latimer's condition dramatizes the collapse of interpretive distance, replacing dialogical understanding with compulsive exposure and thereby rendering judgment impossible. Clairvoyance, accordingly, is experienced as compulsion rather than power, likened to the inescapable murmur of a crowd whose voices cannot be shut out, a metaphor that intensifies the sense of psychic overcrowding and loss of agency. The ethical consequences of such unfiltered access to interiority are equally corrosive. Latimer finds that the exposure of hidden motives does not deepen moral understanding but instead dissolves sympathy, revealing a meaner self beneath the appearance of virtue and rendering ethical judgment both unavoidable and unbearable "this superadded consciousness [...] showed all the intermediate frivolities, all the suppressed egoism, all the struggling chaos of puerilities, meanness" (Eliot 2001: 20). Knowledge in this configuration lacks interpretive mediation and choice: although Latimer can "see through all screens", he cannot determine what he sees, a condition in which perception is total yet indiscriminate, systematic yet destructive: "I was like a man possessed of a vision that sees through all screens, but cannot choose what it shall see" (Eliot 2001: 21). Read against Victorian scientific ideals of prediction and control – particularly those associated with empiricism and the Galilean aspiration to lawful foresight – Latimer's anticipatory vision of the future exposes the ethical limits of predictive knowledge. This excess of cognition extends into time itself, as his anticipatory vision of the future oppresses the present with the certainty of what must occur, collapsing lived experience under the shadow of foreknown outcomes rather than yielding understanding or control. Eliot thus constructs a speculative but coherent model of cognition in which informational excess, severed from interpretive mediation, produces alienation rather than insight, challenging any straightforward alignment of knowledge, prediction, and ethical progress. Taken together, these passages articulate Eliot's skepticism toward forms of knowledge that exceed the limits of interpretation and judgment, constructing a spe-

culative but coherent model of cognition in which informational excess produces alienation rather than insight and complicates any simple association between knowledge, prediction, and ethical clarity.

From this vantage point, parallels between literary criticism and scientific inquiry can be drawn only in a limited and heuristic sense. Both practices involve the disciplined linking of inference to observation and abstract reasoning to particular phenomena, yet they do so under fundamentally different epistemic conditions. While critics, like scientists, attend to patterns, relations, and internal consistency, the 'evidence' of literary analysis consists of historically situated and semantically open texts rather than empirically measurable data. Any shared 'predictive' dimension therefore lies not in formal verification but in the provisional anticipation of interpretive possibilities. The analogy, accordingly, illuminates similarities in intellectual posture rather than suggesting a convergence of methods, aims, or standards of validation.

This procedure anticipates modern concepts in complexity theory, entropy, and emergence, demonstrating that structured yet imaginative reasoning fosters insight across disciplinary boundaries.<sup>10</sup>

Historical examples are sometimes cited to clarify how scientific knowledge proceeds through the articulation and testing of abstract conceptual frameworks. Arthur Eddington's role in the 1919 solar-eclipse observations, designed to test a prediction derived from Einstein's general theory of relativity – that light would be deflected in the gravitational field of a massive body – has become a canonical illustration of theory-guided inquiry. The episode demonstrates that even highly counterintuitive models may yield empirically tractable consequences when observation is methodologically disciplined.

Neo-empiricist philosophers such as Rudolf Carnap and Otto Neurath articulated an explicitly Enlightenment conception of scientific knowledge grounded in rational construction, hypothesis formation, and logical coherence.<sup>11</sup> Their aim was to formalize the conditions under which empirical claims could be systematically justified within the natural sciences. Although the inferential rigor they championed offers a suggestive point of comparison for literary criticism, it does not provide a transferable methodological model. At most, it highlights a shared commitment to disciplined reasoning, without implying predictive symmetry or epistemic convergence between scientific explanation and literary interpretation.

---

<sup>10</sup> On complex systems as an analogue to literary structure, see Hayles, N. Katherine. *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

<sup>11</sup> Rudolf Carnap. *The Logical Structure of the World*. See "Preface to the second edition", pp. v–xi; Otto Neurath. *Empiricism and Sociology*. See "The Scientific World-Conception", pp. 299–318.

Any comparison between literary criticism and the natural sciences must be framed with careful attention to their divergent epistemic traditions. As Dilthey and Weber have argued, the human sciences are oriented toward *Verstehen* rather than causal explanation, privileging interpretive understanding over nomological prediction.<sup>12</sup> Literary criticism, in particular, does not operate through hypothesis testing in the Popperian sense, nor does it proceed under experimental or quantitatively measurable conditions.<sup>13</sup> Its objects – texts – are historically mediated and semantically inexhaustible, and its methods are shaped by contingent theoretical frameworks rather than by universal or pre-arranged protocols. While Kuhn's account of paradigm-dependent knowledge usefully underscores the theory-ladenness of all inquiry, this insight does not collapse the distinction between scientific modeling and literary interpretation.<sup>14</sup> At most, one may observe a loose analogy in the way both fields construct provisional, revisable accounts of complex phenomena. Such an analogy, however, remains heuristic rather than structural and should not be taken to imply an epistemic convergence between the explanatory models of the natural sciences and the interpretive practices of literary criticism.

The findings of complexity science – ranging from the thermodynamics of irreversible processes to the geometry of fractals – do not yield a single, unified conception of reality. Similarly, poetic invention evokes multiple, intricately articulated levels of reality, irreducible to a single schema or truth claim. As Calvino observed, literature operates within language by mobilizing multiple levels<sup>15</sup> of representation simultaneously. In this respect, literary reflection holds potential value for scientists and philosophers of science as well.

To substantiate these claims through a case study, one may examine the transcodification of textual 'materials' in George Eliot's fiction – Eliot being among the nineteenth century's authors most attuned to contemporary scientific developments and their epistemological implications. Her narratives exhibit a proliferation of perspectives, and it is no accident that in chapter XXVII of *Middlemarch* (1871–1876), Eliot recounts a parable – attributed to a philosopher friend – concerning a mirror covered with minute scratches that appear to form concentric circles when illuminated by a centrally placed candle. Moving the light alters the perceived pattern:

---

12 Wilhelm Dilthey. *Selected Works, Volume I: Introduction to the Human Sciences*. Ed. Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi. Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 82; Max Weber. *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. Ed. Guenther Roth and Claus Wittich. Berkeley: University of California Press, 1978, vol. 1, p. 4.

13 Karl R. Popper. *The Logic of Scientific Discovery*. London: Routledge, 1959, pp. 40–41.

14 Thomas S. Kuhn. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962, pp. 23–25.

15 Calvino, Italo. "I livelli della realtà in letteratura". *Saggi (1945–85)*. A cura di Mario Barenghi, vol. 1. Milan: Mondadori, 1995, p. 381.

An eminent philosopher among my friends, who can dignify even your ugly furniture by lifting it into the serene light of science, has shown me this little fact. Your pier-glass or extensive surface of polished steel made to be rubbed by a housemaid, will be minutely and multitudinously scratched in all directions; but place now against it a lighted candle as a centre of illumination, and lo! the scratches will seem to arrange themselves in a fine series of concentric circles round that little sun. It is demonstrable that the scratches are going everywhere impartially, and it is only your candle which produces the flattering illusion of a concentric arrangement, its light falling with an exclusive optical selection.<sup>16</sup>

The metaphor indicates that any representation of reality depends on the position of the interpretive 'light'. This reasoning, grounded in the dynamics of illumination, the candle's flame,<sup>17</sup> takes Eliot and Calvino beyond the constraints of a reductive scientism rooted in Cartesian dualism.

John Stuart Mill, concerned with the reciprocal relation between knowledge and critique, maintained that the proliferation of competing theories promotes scientific progress. Eliot reinterprets Mill's ambition to portray the multiplicity of actual and potential relations, echoing his claim that truth consists not in unilateral assertions but in the reconciliation of opposites.<sup>18</sup> This position resonates with a Victorian epistemology that acknowledged both the explanatory power and the intrinsic limits of scientific knowledge. For thinkers such as George Henry Lewes and John Stuart Mill, scientific inquiry advanced through imaginative generalization and hypothetical construction, yet its achievements remained confined to the coordination of phenomenal relations rather than the disclosure of ultimate causes. Eliot's response to evolutionary theory reflects this sensibility: developmental models may illuminate processes and connections, but they do not dissolve the fundamental opacity that underlies reality itself. Within this framework, imagination emerges as a shared cognitive resource across intellectual domains, though its epistemic functions diverge sharply. In the natural sciences, imaginative modeling supports constrained and revisable forms of prediction; in literary

---

16 Eliot, George. *Middlemarch*. Edited by W. J. Harvey. Harmondsworth: Penguin, 1987, p. 297.

17 In *Language and Learning*, Piattelli-Palmarini recalls Piaget's and Chomsky's use of the flame – not as a literal definition, but as a metaphorical figure, contrasted with the crystal, to illustrate a fundamental distinction between thermodynamic order and biological organization. The flame, characterized as exhibiting a “constancy of external form in spite of relentless internal agitation”, serves to evoke modes of stability grounded in dynamic processes rather than static structure. In this context, the image functions heuristically rather than taxonomically, offering a conceptual analogy that can be suggestive for thinking about patterns of persistence and transformation, including – by extension – within literary forms and expressive practices (Piattelli-Palmarini, Massimo. *Language and Learning: The Debate between Jean Piaget and Noam Chomsky*. London: Routledge and Kegan Paul, 1983, p. 6).

18 Mill, John Stuart. *On Liberty*. In: *Utilitarianism*. Edited by Mary Warnock. Glasgow: Collins/Fontana, 1974, p. 175.

criticism, it enables the interpretive apprehension of form, pattern, and significance without recourse to experimental validation. Any parallel between the two must therefore be understood as historical and heuristic, rather than as implying epistemic equivalence or methodological convergence.

Eliot's intellectual affinity with George Henry Lewes becomes clear in light of his synthesis of materialist and idealist currents, which leads him to affirm that human existence and cosmic harmony involve dimensions that transcend purely biological and physical determinants.

By the mid-nineteenth century, William Thomson's articulation of the second law of thermodynamics<sup>19</sup> – asserting the dissipation of energy as heat and the inexorable increase of entropy – sparked theological and cosmological speculation. Concerns about the ultimate “heat death” of the universe permeated Victorian culture, as evidenced in works such as Swinburne's “The Garden of Proserpine”.<sup>20</sup> Scientific discourse thus contributed to a conception of time as linear, irreversible, mechanical, and progressive. Eliot, however, anticipated an epistemic shift toward composite temporalities. Her early tale *The Lifted Veil*, with its mysterious atmosphere and transgressive charge, marks a departure from realism and reflects a reaction to the bleak implications of contemporary scientific inquiry. The tale has been described as “a cautionary narrative about positive science and the poverty of imagination”,<sup>21</sup> and Eliot's well-documented interest in mesmerism, somnambulism, and other borderline states of consciousness – later absorbed into psychoanalytic theory – further underscores her engagement with non-reductive models of the psyche. George Eliot's interest in phrenology<sup>22</sup> – a now-discredited discipline that sought to link intellectual and moral traits to cranial morphology – emer-

19 In the mid-nineteenth century, Robert Mayer, Hermann von Helmholtz, Rudolf Clausius, and William Thomson (Lord Kelvin) formulated the first law (the conservation of energy) and the second law (the spontaneous increase of entropy) of thermodynamics. Building on Sadi Carnot's 1824 study of the efficiency of steam engines and attempting to reconcile its conclusions with Joule's findings, Thomson extrapolated from the second law the deduction that the Earth's climate was proceeding from an intolerably hot past toward a future of destruction. See Brantlinger, Patrick. *Energy and Entropy: Science and Culture in Victorian Britain*. Bloomington: Indiana UP, 1989.

20 “Then star nor sun shall waken, / Nor any change of light: / Nor sound of waters shaken, / Nor any sound or sight: / Nor wintry leaves nor vernal; / Nor days nor things diurnal; / Only the sleep eternal/In an eternal night”. Swinburne, Algernon Charles. “The Garden of Proserpine”. In: *Poetry of the Transition, 1850–1914*. Edited by Thomas M. Parrott and Willard Thorp. Manchester: Ayer Publishing, 1972, pp. 148–50, p. 150.

21 As Tim Dolin observes, “*The Lifted Veil* dramatizes the dire consequences of the poet's power of insight being exchanged for the scientist's power” (*George Eliot*. New York: Oxford UP, 2005, p. 213). On the supreme value of artistic imagination in *The Lifted Veil*, see also my own article, “*The Lifted Veil*: George Eliot e il peso della realtà”. *Rivista di Studi Vittoriani*, I. Pescara: Tracce, 1996, pp. 111–120.

22 See also D. Postlethwaite. “George Eliot and Science”. In: *The Cambridge Companion to George Eliot*. Ed. G. Levine. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 98–119.

ges in her detailed description of Latimer's skull. While Eliot does not explicitly theorize this connection, the phrenological resonance implicitly gestures toward her broader concern with the contested boundary between physiology, psychology, and moral character, rather than constituting a sustained endorsement or systematic application of phrenological doctrine.

The metaphorical resonance of entropy grew even more complex in the twentieth century, expanding to encompass not only the irreversible temporality of classical thermodynamics but also the reversible, branching temporalities characteristic of nonlinear dynamics, complex systems, and catastrophe theory.<sup>23</sup> With the disintegration of linear conceptions of time emerged non-Euclidean geometries and pluriform representations of space. This epistemic transformation parallels the shift from classical thermodynamics to the study of dissipative structures, as articulated by Ilya Prigogine.<sup>24</sup> In such systems, situated at the threshold between order and chaos, multidimensional temporalities govern nature, history, and narrative. Narrative itself becomes labyrinthine, composite, and plural.

Calvino, reinterpreting the lessons of Prigogine and Stengers in *Order out of Chaos*, observes that even as the universe seems to drift toward thermal death, artistic forms arise – dynamic structures capable of organic growth and transformation. Poetry becomes the offspring of chance and necessity, a product of both randomness and structural constraint.<sup>25</sup>

Prigogine's account of dissipative systems, in which the breakdown of internal bonds under conditions of entropy may give rise to new forms of self-organization once a degree of order is introduced, has often been invoked as a suggestive framework for thinking about creativity. His re-configuration of classical mechanics into a vision of nature characterized by dynamic instability and "ordered chaos" – frequently illustrated through the image of the butterfly effect – invites analogical extension beyond the physical sciences. When applied to artistic production, however, such parallels remain heuristic rather than explanatory, merely intimating how seemingly minor biographical contingencies might coincide with, rather than determine, moments of significant artistic innovation.

---

23 R. Thom. *La teoria delle catastrofi*. Milan: Franco Angeli, 1985.

24 A scholar of Russian origin but Belgian nationality, and winner of the 1977 Nobel Prize in Chemistry for the significance of his research on irreversible processes and nonequilibrium thermodynamics, Ilya Prigogine authored not only specialized works – fundamental for understanding his thought is *Self-Organization in Non-Equilibrium Systems: From Dissipative Structures to Order through Fluctuations* (New York: Wiley, 1977) – but also works shaped by his bold attempt to apply to social systems and to history his theses on spontaneous self-organization: *From Being to Becoming*, 1979; *La nouvelle alliance*, 1979; *Exploring Complexity*, 1989. See also I. Prigogine and I. Stengers. *Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. New York: Bantam Books, 1984.

25 In *Lezioni americane*. Milan: Mondadori, 1993, p. 78, Italo Calvino similarly reflects on the primacy of imaginative vision.

Creativity arises from the emergence of new forms out of old or familiar elements within complex, nonlinear systems. Prigogine's model transformed conceptions of the universe by demonstrating its fundamentally organic character. Entropy (death) and negentropy (birth) occur simultaneously. Within the multiverse, teratogenesis (processes of dissolution) and morphogenesis (processes of emergence) intertwine, echoing Freud's *thanatos* and *eros*. Traditions, styles, and aesthetic forms die and regenerate, subject to organic historicity.

Seen from this perspective, Eliot – who in *Adam Bede* warns against the illusion of perfect mimesis<sup>26</sup> – produced *The Lifted Veil*, a narrative of ordinary life infused with a Gothic aura and centered on a hyper-aesthetic protagonist who anticipates the postmodern replicant. The elements preceding the tale might, if functioning mechanically, have produced a repetition of realism tending toward entropy; instead, they gave rise to emergence and innovation. Sartre termed such creative divergence *petit décalage*:<sup>27</sup> a minimal deviation that catalyzes autopoiesis. For Eliot, the precipitating factor lay in a convergence of philosophical-religious crisis<sup>28</sup> and traumatic biographical experience – specifically, six weeks before completing the tale, Eliot was struck by the sudden death of her sister Chrissey.

This, fundamentally, is creativity: Eliot, drawing on a rich array of cultural sources without privileging any single one, recombined them under the pressure of biographical crisis to produce the thematic and formal novelty of *The Lifted Veil*. Though the tale echoes earlier motifs, it diverges radically from her previous work. It represents a departure from entropy – an autopoietic act of artistic creation.

Literary criticism stands to gain from shifting from a Newtonian model of linear causality to a Prigoginian model of order and chaos at the threshold of emergence. Applying the conceptual framework of complex dynamic systems and autopoiesis to literary criticism requires one methodological principle: identify the author's sources, relate them to form an interdependent system, and seek the precise factor – the precipitant – that, amid disorder and entropy, catalyzed a new element of order. Often a seemingly minimal factor, a butterfly's wing-beat, precipitates the major emergence of literary innovation.

---

26 In chapter XVII of *Adam Bede*, although Eliot claims that her artistic purpose is “to give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind”, she nonetheless specifies that “[t]he mirror is doubtless defective; the outlines will sometimes be disturbed; the reflection faint or confused”. From this follows the philosophical impossibility of articulating any fixed principle of truth. Mill's well-known formula, “their truths are only half-truths,” is reworked by Eliot in the assertion that “it is a very hard thing to say the exact truth” (*Adam Bede*. Ed. Valentine Cunningham. Oxford: Oxford UP, 1996, p. 177).

27 Jean-Paul Sartre also touches on this issue in *Situations IX*. Paris: Gallimard, 1972, p. 102.

28 A letter written to Cara Bray by Sara Hennell in February 1846 records a comment from George Eliot expressing how “Strauss-sick... [from] dissecting the beautiful story of the Crucifixion” she felt, so much so that “only the sight of her Christ-image and picture made her endure it” (*The George Eliot Letters*, vol. 1, p. 206).

## Books and edited volumes

- Ayer, A. J. *Language, Truth and Logic*. London: Gollancz, 1936.
- Brantlinger, Patrick. *Energy and Entropy: Science and Culture in Victorian Britain*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane*. Milan: Mondadori, 1993.
- Calvino, Italo. "I livelli della realtà in letteratura". *Saggi (1945–85)*. A cura di Mario Barengi, vol. 1. Milan: Mondadori, 1995.
- Carnap, Rudolf. *The Logical Structure of the World*. Trans. Rolf A. George. University of California Press, 1967. Original title: *Der Logische Aufbau der Welt*. Leipzig: Felix Meiner Verlag, 1928.
- The Logical Structure of the World*. Trans. Rolf A. George. London: Routledge, 1928.
- Dilthey, Wilhelm. *Selected Works, Volume I: Introduction to the Human Sciences*. Ed. Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Dolin, Tim. *George Eliot*. New York: Oxford UP, 2005.
- Eliot, George. *The Lifted Veil and Brother Jacob*. Ed. S. Shuttleworth. London: Penguin, 2001.
- Eliot, George. *Adam Bede*. Edited by Valentine Cunningham (Oxford: Oxford UP, 1996).
- Eliot, George. *Middlemarch*. Edited by W. J. Harvey. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- Eddington, Arthur S. *The Internal Constitution of the Stars*. Cambridge: Cambridge UP, 1988. Originally published 1926.
- Eddington, Arthur S. *Stars and Atoms*. Alcester: Read Books, 2007. Originally published 1926.
- Eddington, Arthur S. *The Mathematical Theory of Relativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1923.
- Einstein, Albert. *Relativity: The Special and the General Theory*. New York: Crown, 1961.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*, 2nd rev. ed. Trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. New York: Continuum, 2004.
- Haight, Gordon S., editor. *The George Eliot Letters*. 9 vols. New Haven: Yale UP, 1954–1978.
- Hayles, N. Katherine. *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.
- Mill, John Stuart. *On Liberty*. In: *Utilitarianism*. Edited by Mary Warnock. Glasgow: Collins/Fontana, 1974.
- Neurath, Otto. *Empiricism and Sociology*. Trans. Marie Neurath. Dordrecht: D. Reidel, 1973.
- Piattelli-Palmarini, Massimo. *Language and Learning: The Debate between Jean Piaget and Noam Chomsky*. London: Routledge and Kegan Paul, 1983.

- Popper, Karl R. *The Logic of Scientific Discovery*. London: Routledge, 1959.
- Postlethwaite, Diana. "George Eliot and Science". In: *The Cambridge Companion to George Eliot*. Edited by George Levine. Cambridge: Cambridge UP, 2001, pp. 98–119.
- Prigogine, Ilya, and Stengers, Isabelle. *Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. New York: Bantam, 1984.
- Prigogine, Ilya. *Dall'essere al divenire. Tempo e complessità nelle scienze fisiche*. Edited by Gianluca Bocchi and Mauro Ceruti (Torino: Einaudi, 1986). Original title: *From Being to Becoming: Time and Complexity in the Physical Sciences*, 1979.
- Prigogine, Ilya. *La nascita del tempo* (Rome: Theoria, 1988). Original title: *Exploring Complexity: An Introduction*, 1989.
- Prigogine, Ilya. *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*. Turin: Einaudi, 1981. Original title: *La nouvelle alliance: Métamorphose de la science*, 1979.
- Prigogine, Ilya. *Self-Organization in Non-Equilibrium Systems: From Dissipative Structures to Order through Fluctuations*. New York: Wiley, 1977.
- Sartre, Jean-Paul. *Situations IX*. Paris: Gallimard, 1972.
- Sette, Miriam. "The Lifted Veil: George Eliot e il peso della realtà". *Rivista di Studi Vittoriani*, vol. 1. Pescara: Tracce, 1996, pp. 111–20.
- Swinburne, Algernon Charles. "The Garden of Proserpine". In: *Poetry of the Transition, 1850–1914*. Edited by Thomas M. Parrott and Willard Thorp. Manchester: Ayer Publishing, 1972, pp. 148–150.
- Thom, René. *La teoria delle catastrofi*. Milan: Franco Angeli, 1985.
- Weber, Max. *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. Ed. Guenther Roth and Claus Wittich. Berkeley: University of California Press, 1978.

Миријам Сете

*Креативна мултиплицираност и нарајивна еписемологија  
у Подигнутом велу Џорџ Елиот*

*Резиме*

Овај чланак испитује епистемолошки статус књижевне критике кроз призму научних модела знања, предлажући конвергенцију између интерпретативних структура критике и инференцијалне логике емпиријске науке. Ослањајући се на логички емпиризам 20. века – од Карнапа до Бечког круга – тврди се да и научно истраживање и херменеутичка интерпретација конструишу хипотетичко-дедуктивне оквире који посредују између теорије и података, било емпиријских било текстуалних. Анализа се затим окреће делу Џорџ Елиот *Подигнути вео* (1859), које се чита као место где се научне парадигме 19. века (детерминизам, еволуционизам, термодинамика) замењују новом визијом сложених, самоорганизујућих система. У дијалогу са Пригожиновом теоријом дисипативних структура и Калвиновим размишљањима о реду и хаосу, нарација Џорџ Елиот илуструје аутопоетску креативност која

трансформише ентропију у обнову. Есеј закључује да књижевност, као и наука, учествује у креативном мултиверзуму, где неред рађа форму, а интерпретација постаје чин когнитивне генезе.

*Кључне речи:* Џорџ Елиот и наука; *Подигнути вео*; епистемолошка фикција; викторијанска научна епистемологија; наративно експериментисање; сложеност и емергенција; херменеутика романа; физиологија и психологија у викторијанској фикцији; научни метод и наративни облик

Примљено: 7. 11. 2025.

Прихваћено: 12. 1. 2026.

IL REALE, LA FORZA, L'INDIVIDUO.  
NICOLA CHIAROMONTE E LA CRITICA  
DELLA MODERNITÀ DI MASSA

Università degli Studi "G.  
d'Annunzio" Chieti Pescara

**Abstract:** The essay reconstructs the intellectual and moral profile of Nicola Chiaromonte through the crucial nexus between the individual, history, and mass society, taking as its privileged axis his dialogue with Albert Camus, his engagement with Simone Weil, and his critical confrontation with Marxism and twentieth-century ideologies. Drawing on the correspondence with Camus and on Chiaromonte's notebooks, the article brings to light a conception of history as a contingent and irreducible event, marked by the constant presence of death and by the experience of the tragic, against any attempt at metaphysical or teleological reconciliation of the real.

The analysis traces the development of Chiaromonte's thought from the 1930s to the postwar period, focusing on his critique of modernist vitalism, the mythology of the masses, and totalitarian forms of domination, up to his disillusionment with the movements of 1968, interpreted as expressions of a "conformist revolt". Within this framework, Chiaromonte emerges as a radically anti-ideological thinker, committed to the verification of the real and hostile to the totalizing languages of "mystification".

In conclusion, the essay proposes a critical comparison between Chiaromonte's "imagination of nothingness" and contemporary forms of philosophical nihilism, particularly Ray Brassier's speculative realism, understood here as a negative polarity: whereas Brassier embraces extinction as a definitive rational outcome, Chiaromonte entrusts the possibility of meaning to the vitalization of the nexus between consciousness and world, preserving an ethical space for individual experience within historical catastrophe.

**Keywords:** Nicola Chiaromonte, Anti-ideological thought, History and contingency, Tragic experience, Mass society, Totalitarianism, Philosophical nihilism

In una lettera ad Albert Camus del maggio 1952, Nicola Chiaromonte scrive che con *l'Homme révolté*, da poco apparso da Gallimard, lo scrittore francese ha tentato di situare «il problema cruciale del nostro tempo, quello relativo al valore e al senso della vita umana in un mondo dal quale (quanto meno sul piano degli eventi pubblici) ogni convinzione autentica – e dunque del legame *libero* tra gli uomini per il conseguimento di fini *sensati* – sembra essere scomparsa».<sup>1</sup> Il carteggio con Camus

1 Si rimanda alla lettera di Nicola Chiaromonte ad Albert Camus, del 20 maggio 1952, in Camus-Chiaromonte 2021. Si veda anche l'importante carteggio con Andrea Caffi: «*Cosa sperare?*» (Chiaromonte 2012).

ha inizio nell'estate del 1945 e prosegue in anni critici per l'Europa e per gli equilibri globali – la bomba di Hiroshima, la difficile ripresa della vita democratica, le incertezze economiche del dopoguerra, la Guerra Fredda. Chiaromonte è un formidabile epistologo, questo aspetto della sua personalità viene alla luce a mano a mano che si rivela dagli archivi, in particolare dal fondo chiaromontiano conservato alla Beinecke Library (Yale University), un vasto universo di scritture finora difficilmente afferrabili nella loro interezza e complessità. Le lettere a Camus traducono intuizioni balenanti, incastonate in una prosa lieve e affabile, priva di increpature, che traspone sul piano colloquiale la meditazione sull'individuo e la storia che è al cuore dei suoi saggi letterari. Con l'autore dell'*Étranger* Chiaromonte trova molteplici sintonie e approfondisce svariati temi: la *malafede*, la posizione dell'individuo nella cosiddetta società di massa, la critica al marxismo come «struttura metafisica del materialismo» (Camus, Chiaromonte 2021: 48) in aperta polemica con le tesi di Sartre.

Non è azzardato ribadire, dunque, che il rapporto con Camus è uno dei momenti chiave della biografia letteraria e umana di Nicola Chiaromonte.<sup>2</sup> Alla morte dello scrittore francese, nel 1960, l'italiano compose un limpido ricordo che resta tra le sue pagine più belle ed emozionanti, dando prova di una vocazione narrativa troppo spesso dissimulata e di una qualità letteraria capace di larghi tagli descrittivi dentro una vasta materia tragica. «Albert Camus – scrive su «Tempo presente» nel gennaio 1960 – apparve nella mia vita nell'aprile del 1941, a Algeri, dove ero arrivato profugo di Francia» (Chiaromonte 2021: 932). Come lo ricorda Chiaromonte, Camus era il capo riconosciuto di un gruppo di giovani intellettuali, «giornalisti, aspiranti scrittori, studenti, amici degli arabi, nemici della borghesia locale e di Pétain, che facevano vita comune, passavano le giornate in riva al mare o in giro per le Colline, le serate a suonar dischi e a ballare, auguravano la vittoria dell'Inghilterra e sfogavano come potevano il disgusto che avevano per quel che era successo alla Francia e all'Europa» (Chiaromonte 2021: 933). Sono i giorni in cui Hitler occupa la Grecia e fa sventolare la svastica sull'Acropoli, un momento buio e privo di futuro nel quale il dono dell'amicizia assume particolare valore e la scoperta di affinità elettive profonde costituisce un pegno di salvezza e di umanità:

Salutai Camus e sua moglie sapendo che ci eravamo scambiati il dono dell'amicizia e che in fondo a quell'amicizia c'era qualcosa di assai prezioso, qualcosa di non personale che non fu detto, ma stava nel modo stesso in cui loro mi avevano accolto e io ero stato in loro compagnia: avevamo riconosciuto

---

<sup>2</sup> Per un profilo biografico di Chiaromonte si veda: Panizza 2017 e Bianco 1999. La più ampia raccolta antologica degli scritti chiaromontiani è in Chiaromonte 2021, cui si veda anche per la ricca bibliografia. Un'antologia degli scritti e una scelta dei *Taccuini* è anche consultabile in Chiaromonte 2013. Su «Tempo Presente» si rinvia in particolare: Donno 1978; Frosini (a cura di) 1998; Fofi, Giacomini, Nonno (a cura di) 2000; Carlucci 2006: 453–478; Mastrogregori 2007, 9–137.

l'uno nell'altro i segni della sorte; che credo fosse il senso antico dell'incontro fra lo straniero e l'ospite (Chiaromonte 2021: 934).

La «storia di un uomo», scrive Chiaromonte, «è sempre incompiuta», frammentaria, incerta, ricca di contraddizioni, mentre la «verità era nella presenza viva, e questa niente può sostituirla» (Chiaromonte 2021: 932). Forse è da leggere ancora nell'onda delle emozioni per la scomparsa di un amico, e certamente sul filo della precarietà che ogni evento luttuoso riaccende, quella pagina dei taccuini in cui insiste sul legame tra il reale e la morte: «Se non esiste che il reale, ossia l'insieme degli oggetti e il seguito dei giorni, la morte – il fatto della morte inerente in ogni momento e permanente in ogni pensiero – la morte, dunque, regna sì tutto come il solo fatto irrefragabilmente reale e non c'è alcuna cosa reale, alcuna momento reale, alcuna realtà la più corposa che non sia resa dalla morte equivalente al sogno, al ricordo, all'illusione» (Chiaromonte 2021: 449).

Esercizi mentali, magazzino, laboratorio di pensieri e segni incisi per una lettura complice e intima, mai corriva, piuttosto scarnificata nei suoi punti di appoggio o di caduta, i taccuini sono il luogo di una resa dei conti con l'io e di una chiarificazione della materia di cui è fatta la coscienza. È del tutto evidenti l'insofferenza di Chiaromonte verso la psicoanalisi e il marxismo, cioè verso quelle teorie che inscrivono l'individuo in un diagramma di forze che lo determinano. La fede nella contingenza, paradossale per un platonico, è per lui assoluta: «Il Fato è questo: l'impossibilità di sapere in anticipo quali saranno le conseguenze di un atto, la possibilità fino all'ultimo minuto che qualcosa di diverso da ciò che sembrava inevitabile accada e, con questo, il carattere assolutamente decisivo dell'evento» (Chiaromonte 2021: 640). L'individuo è il perno su cui ruotano la contingenza e il Fato; forma instabile, coagulo o «groviglio di desideri di pensieri di volontà e velleità contraddittorie e casuali dalle quali sembra che solo il caso l'arbitrio l'occasione l'impulso momentaneo scelgano» (Chiaromonte 2021: 512). Questa intensa immaginazione del nulla, che lambisce e insidia da ogni lato la stabilità dell'essere, sembra suggerire qualche analogia con il discorso di Ray Brassier, esponente di punta del realismo speculativo, da intendere però come polarità negative e assoluta di un discorso che, nel caso di Chiaromonte, affida ogni sua possibilità di riuscita nella vitalizzazione del nesso tra la coscienza e il mondo.

Ed è proprio in questa prospettiva che si rivela cruciale la lettura di Simone Weil, nel riconoscimento della cultura greca e dei suoi miti fondativi: il senso della misura umana, il destino, il cosmo, il senso del tragico, il mito. Nell'aprile del 1956, sul primo numero di «Tempo presente» – il mensile fondato e diretto con Ignazio Silone che fu il punto di ricordo di un'intensa stagione culturale e politica fino al '68<sup>3</sup> – lo scrittore firma un articolo basato sul confronto tra la prospettiva della salvezza in Platone e in Marx nel quale sono ripresi e attualizzati gli argomenti di

3 Per un'analisi puntuale della situazione francese si veda Panizza 2016: 203–217.

una riflessione avviata tra le due Guerre su potere e democrazia. Con *La situazione di massa e i valori nobili* (Chiaromonte 1956), Chiaromonte interroga la condizione di privazione morale e politica delle libertà individuali nel contesto della modernità tecnocratica e della governance mediatica globale. L'allegoria della caverna indica, in queste pagine, la crisi dei "valori nobili", i fondamenti umanistici del sapere e della cultura, che aveva paralizzato gli intellettuali europei nell'*entre-deux-guerres* e aperto la strada alle degenerazioni totalitarie.

Il vitalismo, in contrapposizione al nichilismo, poteva avere radici tanto antiche quanto spontanee e irriflesse. Negli anni Trenta la formazione di Chiaromonte è stata segnata dalla ricerca inquieta di paradigmi capaci di legare la dimensione estetica alla testimonianza di valori morali e civili. C'è un primo Chiaromonte, poco più che adolescente, per il quale il mito della passività creatrice si sublima nell'ascesi e negazione dell'Io: «diventare fenomeno, apparizione, parvenza, rinunciando a ogni categorica affermazione» (Chiaromonte 2001: 59). L'euforia modernista, che nella provincia italiana si gonfia di tardi umori nietzschiani, poteva suggerire un'adesione smemorante al «puro vivere», una sorta di lieto naufragio «nell'infinita fantasmagoria degli eventi» (Chiaromonte 2001: 59). La liquidazione della responsabilità storica del soggetto nell'ipnosi dei miti moderni (la città, il cinematografo) procede, nel suo breve apprendistato, in sintonia con l'affermazione di «sentimenti nuovi e unanimi». La società di massa esprime la «formidabile pressione spirituale di un mondo in formazione»: «Tutte le nuove forme d'arte e di vita, dal cinematografo alle invenzioni meccaniche e alla moda – si legge in un intervento su «Conscientia» – hanno un senso di unanimità, di assorbimento del singolo nella folla che non sfugge a chi segue con quieto senso le vibrazioni più sottili della vita attuale: ogni nuovo sentimento, ogni cosa nuova, appena apparsa, diventa subito di tutti, viene istantaneamente inghiottita, sacrificata, dispersa e infine svalutata nella grande marea» (Chiaromonte 2001: 60–61). Nel «puro vivere» è per il momento inscritta una connotazione positiva, di accrescimento o superamento della singolarità individuale, immersa in una materia più vasta, fluida, molteplice. In «questa fusione», annotava ancora lo scrittore, «non si perde nulla di se stessi»: ciò che si va distruggendo non è «la natura essenziale dell'individuo, quello che vi è in lui di assoluto e di indivisibile, ma ogni differenziazione accessoria e accidentale». L'euforia dei toni rivela un consenso ai motivi ideologici del modernismo («l'inevitabilità della lotta, la forza spietata della corrente vitale»), bilanciato da una vena moralizzante e platonica («il senso della vita come grande immobile tragedia, il valore assoluto dell'anima») (Chiaromonte 2001: 61, 62).

Ma il fervore intriso di motivi irrazionalistici è solo il residuo, la parte più esterna e volatile di un processo che giunge a maturazione sul terreno letterario e politico. I saggi su Malraux, apparsi su «Solaria» nel 1933, riconducono quell'accezione vitalistica all'interno di una cornice inter-

pretativa più chiaramente articolata. Inizia a prendere forma una visione solenne della storia e in essa sono poste le basi per la critica al marxismo come movimento di azione e di pensiero che si pone sullo stesso piano – quello dello stato di necessità e della forza – dei nemici che intende combattere. Nelle pagine solariane, che precedono l'incontro con lo scrittore francese sul fronte della guerra civile spagnola,<sup>4</sup> Chiaromonte annota che romanzi come *Les conquérants* (1928) e *La voie royale* (1930) acquistano pieno rilievo «dal punto di vista della critica dell'individualismo e della sua forma acuta, la volontà di potenza» (Chiaromonte 1933b: 16–24). Nei *Conquérants* lo scacco cui è destinata la volontà di potenza si riflette nel destino del rivoluzionario Garine, le cui ragioni «non sono politiche, ma metafisiche: è una specie di marxismo intellettuale, quello che lo spinge [...]. Non è la considerazione dell'ingiustizia da sanare, ma quella dell'assurdità da cui bisogna scampare, a reggere la sua azione, a comandargli l'energia organizzatrice, la maligna violenza sovversiva». Al suo opposto sta l'utopista, «l'uomo che ha fiducia nei moventi morali, contro quello per cui la morale è un sottoprodotto inerme o un puro strumento» (Chiaromonte 1933: 20). I personaggi di Malraux portano alle estreme conseguenze la fedeltà alla contingenza come unico luogo della verità: sono «gli epigoni del superuomo», danno forma all'«assurdità di quel mito, rappresentandolo pienamente vissuto nella sua natura d'astrazione intellettualistica». Chiaromonte osserva che per il rigore logico con cui mette in scena le aporie della condizione umana *Les conquérants* può essere comparato con il romanzo di Moravia, *Gli indifferenti*, che è del 1929, al quale lo accomuna un medesimo complesso di motivi morali, sebbene condotti a esiti diversi. «Gli indifferenti», annota in quelle pagine, «sono esseri che non riescono a provarsi la propria realtà, i “conquistatori” individui ai quali la dimostrazione, tentata con la forza dell'estremo terrore, fallisce» (Chiaromonte 1933: 21, 22–23). In entrambi i casi si tratta di sperimentare il senso di una partecipazione agli eventi, una realtà morale *more geometrico demonstrata*, e in entrambi i casi la dimostrazione fallisce. Il medesimo sentimento del reale è al centro del pensiero di Simone Weil e si ritrova, con folgorante lucidità, nella corrispondenza con il poeta Joë Bousquet. Colpito da un proiettile alla spina dorsale, a Vailly, durante gli ultimi scontri della Grande Guerra, Bousquet visse per oltre venti anni inchiodato al letto in un'ala del palazzo paterno di Carcassonne. «La sua camera, come quella di Proust» – annota Adriano Marchetti – «è l'immagine del luogo ritirato in cui lo scrittore veglia attento a ciò che accade apparentemente a prescindere da se stesso, come se una coscienza impersonale ne assumesse, in un realismo immaginario, la regia» (Marchetti 2016: 42). Questa condizione di tesa immobilità incornicia l'incontro con Simone Weil, nel marzo del 1942. Tra i due esistevano sottili affinità; la

4 «Quando scoppiò la guerra civile spagnola Chiaromonte si arruolò nella squadriglia aerea di Malraux, e della sua presenza in quella squadriglia è rimasta un'eco nel personaggio di Scali nel grande romanzo *Espoir* del celebre scrittore francese» (Bianco 1999: 43).

filosofa ritrovò nel poeta, cui scrisse una lunga lettera a caldo, una disposizione che le era congeniale:<sup>5</sup> «Lei, quando sarà fuori dall'uovo, proprio lei conoscerà la realtà della guerra, la realtà più preziosa da conoscere, poiché la guerra è l'irrealtà stessa. Conoscere la realtà della guerra è armonia pitagorica, unità dei contrari, è la pienezza della conoscenza del reale. Lei ha un immenso privilegio: la guerra dimora nel suo corpo, che da anni attende fedelmente che lei sia maturo per conoscerla» (Weil, Bousquet 1994: 32).

Chiaromonte secolarizza la mistica della pienezza reale riportando il *pathei mathos* (la conoscenza attraverso il dolore enunciata dal coro dell'*Agamennone* di Eschilo) alle sue radici greche, misurandone l'efficacia nella narrazione tragico-politica della modernità. L'autore della *Condizione umana* e dell'*Espoir* appare come un testimone privilegiato per «il totale disincanto» della sua visione e per il «“demone dell'azione” che sembrava animarlo», molto prima «che il maggiore biografo di Malraux, il teorico della post-modernità François Lyotard, indicasse proprio in questo demone la “cifra” dell'enigma Malraux» (Bianco 1999: 64).

«L'azione, il fatto, taglia corto al pensiero», annota seccamente Chiaromonte; nei *Conquérants* Garine ha dubbi profondi sulla tattica del Komintern ma opera al fine di «eliminare ogni ostacolo a un trionfo comunista di cui peraltro sa che è messo in forse dalla politica stessa di cui egli si fa esecutore»: «La sua coscienza è infetta di pensieri “trozkisti” ma i suoi atti già annunciano i maniaci commissari di Stalin che, in Spagna, avrebbero fatto del massacro dei loro avversari politici un dogma al quale ogni altro criterio, e soprattutto la ragione pratica, doveva cedere» (Chiaromonte 1933b: 18).<sup>6</sup> Chiaromonte riconosce allo scrittore francese l'intuizione sicura della Storia come “evento”, “occasione” che trascende ogni verità e in cui si rivela il «fondo antiumano e violento del cosmo». «Il volto della Forza», scrive, è «semplicemente il volto del nostro tempo».<sup>7</sup>

---

5 «Le dico queste cose perché so che può comprenderle; nel suo ultimo libro c'è una frase in cui mi sono riconosciuta, sull'errore in cui cadono i suoi amici quando credono che lei esista. È, questa, una disposizione della sensibilità comprensibile solamente a coloro per i quali l'esistenza è direttamente e continuamente sentita come un male» (Weil, Bousquet 1994: 39–40).

6 Si veda anche Chiaromonte 1933a: 80–85; ora, con il titolo definitivo, Chiaromonte 2021: 840.

7 «La Storia, l'evento, l'occasione, trascendono ogni verità: sono l'aspetto in cui si rivela a noi quel “sacro” innominabile e terribile – il fondo antiumano e violento del cosmo – che Malraux storico dell'arte vedrà agitarsi nei feticci e nelle maschere primitive, nella scultura sumerica e babilonese, nell'arte dell'alto Medioevo, per riapparire nell'arte contemporanea. Il volto della Forza. La rivelazione del suo orrore, sopravvenuta in un orizzonte di ragione e di fiducia, aveva condotto l'Antoine dei Thibault di Martin du Gard alla disperazione. Per Malraux, è semplicemente il volto del nostro tempo. Da una parte lo accetta, dall'altra guarda oltre, al momento in cui “un appello collettivo dell'anima” venga a metter fine al terrore» (*Ivi*: 140–141).

Tra il 1935 e il 1936 in diversi interventi apparsi su «Europe», su «Solaria» e nei «Quaderni di Giustizia e Libertà» Chiaromonte produce un'analisi estremamente avanzata del fascismo, descritto come «crisi di paura e dissoluzione della civiltà occidentale» e volto a instaurare, con la paralisi civile e la distruzione di ogni libera attività vitale, un clima tenebroso e nichilista.<sup>8</sup> Il vitalismo estetizzante di «Conscientia» viene ora letteralmente rovesciato, l'effervescenza spontanea della massa costituisce il nucleo generativo del totalitarismo:

La profondità del *fenomeno* che prende il nome politico di fascismo è data dalla presenza delle masse. La superficialità dell'*ordine* fascista consiste nel dare a un enorme fatto *sociale* una soluzione di *tecnica politica*. Partiti da un fermento, se non rivoluzionario, dissolutore: l'insofferenza dei vecchi *metodi* e del vecchio *personale* di governo e di partiti, e con questo in posizione tale da sfruttare a proprio vantaggio l'inadattabilità delle masse al vecchio ordine statale, i duci e i loro stati maggiori finiscono nell'avventura politica. Finiscono cioè con il risolvere il seguente problema: «Come, dal punto di vista del potere statale centralizzato (esercito permanente, polizia, burocrazia, clero, magistratura, organi costituiti secondo un piano sistematico e gerarchico di divisione del lavoro – corporativismo –), assoggettare le masse?». La soluzione di un tal problema non ha nulla di geniale, poiché i mezzi non hanno da essere inventati; sono là pronti. Quello che i dittatori devono inventare ogni giorno è l'espedito demagogico e la misura del momento. Quello che devono perseguire con assoluta decisione e brutalità è lo sterminio, non solo di ogni residuo «democratico», ma di ogni indipendenza, di ogni funzione autonoma, di ogni libertà pratica, quindi di ogni reale produttività; ridurre ogni rapporto sociale a rapporto diretto con lo Stato. Questa è faccenda di vita o di morte, per essi; e i dittatori mostrano di saperlo molto bene. I paesi fascisti sono i paesi della stasi, della miseria e della noia (Chiaromonte 1976: 37–76).

Il senso complessivo della mitologia fascista, l'uso politico dell'irrazionale come matrice comune ad altre forme di dominio, denuncia la presa dell'istinto di morte sulle masse.<sup>9</sup> La miseria europea «ha fatto del fascismo una formula di salvazione»; sebbene abbia «piuttosto i caratteri della psicosi che quelli della ragion veduta», sarebbe un gravissimo errore «sottovalutarne la forza elementare» (Chiaromonte 1976: 119). La cornice lessicale – la psicosi, la pulsione di morte, il rilievo della attività spontanea elementare delle masse: «senza spontaneità non c'è fascismo» (Chiaro-

8 «Se si isolano le componenti essenziali del fascismo: violenza, pragmatismo, risentimenti (che si esprimono nell'orgia degli anti: anti-liberalismo, anti-democrazia, anti-socialismo) e infine il totalitarismo, non si ha una filosofia bensì il momento in cui, senza una filosofia, cioè senza un senso assoluto del proprio destino, l'uomo cessa di esistere per far posto al più spaventoso dei nichilismi: quello dell'inutilità» (Chiaromonte 1976: 102).

9 Per designare la natura del totalitarismo Chiaromonte fa esplicito riferimento alla teoria freudiana della pulsione di morte: «Un pensiero, come ogni vita, tanto ha di male quanto ha di negazione; di quella negazione, ben più intima di ogni logica, che è rifiuto dell'essere a ciò che esiste, e si può giustamente chiamare, estendendo il senso che Freud ha dato al termine, "istinto di morte"» (Chiaromonte 1976: 78–79).

monte 1976: 123) – sottintende una chiave di lettura capace di scardinare i fondamenti della dialettica materialista e marxista. Il fascismo rappresenta una declinazione della società massificata, non se ne comprenderebbe il meccanismo se non si tenesse conto del fatto che «Con la guerra il sottosuolo si è rovesciato all’aperto, acquistando una figura e una importanza che prima non aveva: impossibile far rientrare tranquillamente nella vita di prima le masse chiamate a raccolta» (Chiaromonte 1976: 121).

Al cuore della riflessione chiaromontiana «si poneva la “crisi della modernità” che, fin da allora, tendeva ad astrarsi dallo specifico contesto storico e ad intrecciarsi con la sua affermazione dell’irriducibile libertà [...] dell’individuo» (Bresciani, ed. 2012: 21). Mutando tutto ciò che occorre mutare, esiste un forte senso di continuità tra gli scritti degli anni Trenta e le analisi saggistiche degli anni Cinquanta, dal momento che il fascismo aveva determinato l’acceleramento sfrenato di tutti i meccanismi che producono massa, non più limitati, distinti e controllati da un certo margine di democrazia» (Chiaromonte 1976: 65).

Quando scoppiò la guerra civile spagnola Chiaromonte «si arruolò nella squadriglia di Malraux e della sua presenza in quella squadriglia è rimasta un’eco nel personaggio di Scali», nel romanzo *L’espoir* (Bianco 1999: 43). In quella circostanza lo scrittore italiano può forse essere accostato al personaggio di Fabrizio, il protagonista stendhaliano de *La Chartreuse de Parme*, nella battaglia di Waterloo: preso nel labirinto eventuale, investito dal «paradosso della storia vissuta».<sup>10</sup>

L’omicidio dei fratelli Rosselli rese più cupa e imminente la percezione della catastrofe, come si ricava da una lettera a Caffi del 16 giugno 1937: «L’Europa è diventata una tale “morgue” che il valore personale quasi non ha più luogo. Si resta nudi, soli e angosciati, con il fantasma dell’Uomo per compagno. Quanto ai morti, credo che andandosene scuotano la polvere dai calzoni e basta». Mentre tutto «sembra andare alla deriva senza alcuno scampo» (Bresciani, ed. 2012: 142), il sentimento della sconfitta si fa più severo.

La ricezione chiaromontiana di Malraux e Simone Weil, modelli esattamente antitetici ma posti sullo stesso reticolo concettuale, apre una prospettiva complementare ad altre (Caffi, Tolstoj, Martin du Gard), che presenta però il privilegio ermeneutico di una concentrazione esclusiva sull’enigma della forza operante nei paradossi della storia. Nelle note che aprono la stagione di «Tempo presente», come si è visto, Chiaromonte si misurava con un nuovo scenario rispetto a quello sperimentato nell’Europa degli anni Trenta – lo scenario della Guerra Fredda, del totalitarismo

---

10 «Nel descrivere Fabrizio che vaga per i campi alla ricerca della battaglia di Waterloo senza riuscire a trovarla, Stendhal diede forma a una delle grandi intuizioni dei tempi moderni. Era un lampo di pura meraviglia dinanzi al paradosso della storia vissuta. Quell’immagine racchiude un mito il cui senso pregnante nessuna filosofia della storia, nessun Hegel e nessun Marx riusciranno a obliterare. [...] Ci dice che la storia è un miraggio, che agli occhi di un individuo coinvolto in un evento collettivo l’evento stesso, invece di prender forma, si dissolve e sparisce» (Chiaromonte 2021: 832).

sovietico e dell'egemonia planetaria del mercato, ma tra i due momenti si instaura un forte elemento di continuità. «Vivere in una società di massa» scrive «significa compiere automaticamente, e per la maggior parte del tempo, degli atti non liberi, facendo quel che si fa non perché sia naturale, e neppure perché lo si ritenga positivamente utile, ma piuttosto per evitare le complicazioni e i mali che verrebbero (a sé e agli altri) dall'agire diversamente» (Chiaromonte 1956: 32). Lo “stato di necessità” in cui si trova il singolo «nell'era dell'industrialismo e dell'organizzazione» (Chiaromonte 1956: 26) rende obsoleti i “valori nobili” posti a fondamento della tradizione umanistica. Gli atteggiamenti e le scelte di Chiaromonte sono rivelatori di un'insofferenza crescente verso i comportamenti collettivi incentivati dal boom economico. Nelle lettere a Muska (Chiaromonte 2013) – suor Jerome, al secolo Melanie von Nagel Mussayassul, ritiratasi dopo la morte del marito nell'abbazia Regina Laudis a Bethlehem (Connecticut) – la crisi di «Tempo presente», duramente colpito dallo scandalo dei finanziamenti della CIA al *Congress for Cultural Freedom*,<sup>11</sup> è soprattutto una crisi personale aggravata dall'esaurirsi di un metodo di lavoro intellettuale studiatamente minoritario, estraneo ai rituali della comunicazione di massa e alternativo rispetto alle culture politiche egemoni.

Nell'autunno del 1968 i motivi di amarezza («Ho un sentimento soverchiante d'inutilità. Lo combatto non pensandoci», Chiaromonte 2013: 149) sembrano riflettere una perdita di centro e forse più in generale un movimento di rifiuto davanti alla mutazione della realtà italiana: «L'ho detto tante volte: io, per conto mio, non mi sento vecchio, ma incapace ormai di fare quello che non ho potuto finora fare, di mutare, cioè, il corso della mia vita. Sì, lo sento molto bene in questi giorni, pensando al tempo che ha durato T. P., a quello che ho fatto e a quello che non ho fatto. Forse uno sforzo di salvataggio dell'impresa, se avessi dieci anni di meno, potrei ancora farlo – ma così come sono, no: non saprei, per esempio, interessarmi a una quantità di argomenti che sono oggi, in Italia, d'“attualità” e che a me sembrano secondari o frivoli» (Chiaromonte 2013: 153). Chiaromonte trovava una precisa correlazione tra il naufragio della rivista e quello che intuì essere – con l'esplosione internazionale del Sessantotto – il punto di rottura di un modello economico e politico che aveva garantito pace sociale e benessere (salari crescenti e welfare universale) a partire dal secondo dopoguerra.

Sul piano personale il Sessantotto coincise con la fine di «Tempo presente» e di quella prospettiva terzista che la rivista aveva rappresentato. Lo scrittore visse un momento di scoraggiamento e di avvillimento in parte com-

---

11 Il *Congress for Cultural Freedom*, indirettamente finanziato dalla CIA, fu fondato nel 1950 a Berlino. Fino al 1967 il CCF promosse e sostenne finanziariamente riviste come «Preuves» «Cuadernos», «Encounter», «Forum» e «Tempo presente». Per un quadro generale si rimanda al classico lavoro di Coleman, 1989. Sull'anticomunismo e la Guerra Fredda: Scott-Smith-Krabbendam (eds), 2003. Sulle attività del CCF in Francia: Grémion 1995. Per un approfondimento del quadro strategico della Guerra Fredda si rimanda a: Van Dongen, Roulin, Scott-Smith (eds) 2014; Scott-Smith 2012; Saunders 2004.

pensato dall'inizio della collaborazione con «L'Espresso», dove Chiaromonte rilevò la rubrica teatrale che era stata di Sandro De Feo. Sul piano dei fenomeni sociali i movimenti di contestazione gli sembravano incanalati nella direzione di un adeguamento del costume e della cultura a nuovi comportamenti omologanti di massa. «Nel parlare del ribellismo dei giovani e della loro “anarchia morale”» annota «può darsi dunque che si sia portati a constatare che, lungi dall'essere ribelle, la gioventù contemporanea è troppo rispettosa delle idee e dei modi d'essere che si trova belli e fatti dinnanzi» (Chiaromonte 2009: 52). Dopo la rivolta di Berkeley, inizialmente accolta con favore, Chiaromonte aveva maturato la convinzione che il protagonismo giovanile fosse omologo all'affermazione della nuova figura del consumatore globale: «Il fenomeno, così nuovo e così significativo, dell'enorme importanza che ha assunto la clientela dei giovani per il mercato dei prodotti industriali (dischi, indumenti più o meno bizzarri, macchine e macchinette varie, film) indica abbastanza bene che, per cominciare, questi giovani ribelli sono le vittime inermi dell'organizzazione economica attuale e dei suoi mezzi di persuasione occulta» (Chiaromonte 2009: 51). Lo stridente ossimoro di “rivolta conformista” sottintende un giudizio sul Sessantotto in linea con formule limitative, in genere legate all'analisi di classe (il Sessantotto come rivolta della borghesia), sebbene Chiaromonte avesse guardato con favore ai fermenti libertari registrati nel corso degli anni Sessanta. Le agitazioni del luglio del '60 contro il governo Tambroni, i movimenti francesi contro la guerra d'Algeria, lo sciopero dei minatori delle Asturie, la rivolta dell'università californiana di Berkeley «contro l'ordine del rettore che voleva proibire agli studenti di discutere di politica, e più precisamente di far propaganda per l'eguaglianza razziale e contro la guerra in Vietnam»: episodi che si legavano per una comune spinta di rigetto del «conformismo “realista” che sembrava diffondersi tra i giovani nell'immediato dopoguerra» (Chiaromonte 2009: 27, 28). Chiaromonte sperava che quel movimento potesse «rivelarsi un fattore importante di secolarizzazione della società e della politica, in grado in prospettiva di esaurire una volta per tutte la presa su di essa esercitata dalle grandi narrazioni ideologiche novecentesche» (Panizza 2017: 12). Ma questa illusione si venne progressivamente modificando, dopo il 1965, come testimoniano alcuni lucidissimi articoli su «Tempo presente» nei quali il ribellismo della nuova sinistra e le sue parole d'ordine (l'antiamericanismo «considerato sinonimo di anticapitalismo»; il rifiuto della società dei consumi «considerata come ultimo stadio della degradazione della società borghese») sono ormai visti come «una mera operazione cerebrale» incapace di «uscire dall'irrealtà» e destinata a rimanere «un fatto verbale e un sogno rabbioso» (Chiaromonte 2009: 56, 57).

La fisionomia della “rivolta conformista” non deve essere confusa con quella della “rivoluzione conservatrice”, dal momento che, pur veicolando significativi apporti di modernizzazione e secolarizzazione, la prima delle due configura il dinamismo fondamentale del tempo della malafede. La contraddizione insiste sul piano del discorso, nella discrepanza tra la libertà eversiva dei segni e il realismo disincantato delle condotte.

In un intervento sulla contestazione universitaria (Chiaromonte 1968) apparso su «Tempo presente» nel numero di marzo–aprile del 1968 Chiaromonte, che sembra favorevole a un sistema universitario non statale, polemizza con Guido Viale, leader del Sessantotto torinese e futuro fondatore di Lotta Continua. L'articolo prende le mosse da un celebre scritto di Viale, *Contro l'università*, stampato sul fascicolo 33 dei «Quaderni piacentini», che analizza il ruolo dell'istituzione universitaria nella riproduzione dei rapporti di potere. Chiaromonte sottolinea con quasi con fastidio l'astrattezza del linguaggio, che soffoca la chiarezza del pensiero. Parole come “mistificazione”, “mistificatorio”, “demistificazione”, di cui i movimenti di contestazione fanno largo uso, contribuiscono ad evitare la verifica, sostituendosi all'esatta nozione di vero e di falso: «[...] quel che un tal gergo intende evitare – sottolinea polemicamente – è la verifica. Il vero e il falso sono fatti specifici e limitati per natura, e riguardano determinate situazioni di fatto espresse per mezzo di proposizioni egualmente determinate. La “mistificazione”, invece, è un fatto globale, totalitario. Se, per esempio, uno stato di cose non è giusto in assoluto (cioè in astratto, giacché solo in astratto può uno stato di cose coincidere assolutamente con la giustizia), esso è assolutamente ingiusto, dunque totalmente “mistificatorio”, con le relative “stratificazioni” e “subordinazioni”. Quindi va “demistificato” senza pietà, contestato “globalmente” e immediatamente».

La crisi dilata la frattura tra le parole e le cose e impone un meticoloso *screening* dei segni linguistici. Secondo Chiaromonte una logica che subisce il “ricatto dell'assoluto” («quando non c'è tutto, non c'è niente») è oggettivamente e storicamente alla radice di quei linguaggi massificati che, con varie gradazioni di impegno o di astrattezza, e infine anche di violenza, saranno la moneta corrente nelle varie fasi della ribellione degli anni Settanta e daranno voce all'estremismo ideologico e al distacco “desiderante” dalla realtà.

### Works Cited

- Bianco, Gino. *Nicola Chiaromonte e il tempo della malafede*. Manduria – Bari – Roma: Lacaïta, 1999.
- Camus, Albert; Chiaromonte, Nicola. *In lotta contro il destino: Lettere 1945–1959*. A cura di Samantha Novello, traduzione dal francese di Albert Folin. Vicenza: Neri Pozza, 2021.
- Carlucci, Paolo. “«Tempo Presente» (1956–1968) e il Congress for Cultural Freedom: alcuni appunti per la storia di una rivista”. In: *Culture e libertà. Studi di storia in onore di Roberto Vivarelli*. A cura di Daniele Menozzi, Massimo Moretti, and Roberto Pertici. Pisa: Edizioni della Normale, 2006, pp. 453–478.
- Chiaromonte, Nicola. *Albert Camus*. In: *Lo spettatore critico. Politica, filosofia, letteratura*. A cura di Raffaele Manica. Milano: Mondadori, 2021, pp. 932–939.

- Chiaromonte, Nicola. *A lume di ragione*. «Tempo presente», marzo–aprile 1968.
- Chiaromonte, Nicola. *André Malraux e la “Condition humaine”*. «Solaria», a. VIII, n. 11–12, novembre–dicembre 1933a, pp. 80–85.
- Chiaromonte, Nicola. “Idee e figure di André Malraux”. *Solaria*, vol. 8, no. 1, gennaio 1933b, pp. 16–24.
- Chiaromonte, Nicola; Caffi Andrea. «Cosa sperare?». *Il carteggio tra Andrea Caffi e Nicola Chiaromonte: un dialogo sulla rivoluzione (1932–1955)*. A cura di Marco Bresciani, prefazione di Michele Battini. Napoli: ESI, 2012.
- Chiaromonte, Nicola. *Che cosa rimane*. In: *Lo spettatore critico. Politica, filosofia, letteratura*. A cura di Raffaele Manica. Milano: Mondadori, 2021, pp. 445–696.
- Chiaromonte, Nicola. “Crisi e soluzione della modernità”. *Conscientia*, 19 giugno 1926. Successivamente in *Le verità inutili*. A cura di S. Fedele. Napoli: L’Ancora del Mediterraneo, 2001, pp. 59–62.
- Chiaromonte, Nicola. *Fra me e te la verità. Lettere a Muska*. A cura di Wojciech Karpinski e Cesare Panizza. Forlì: Una Città, 2013.
- Chiaromonte, Nicola. “Gioventù indocile”. *Tempo presente*, Apr. 1965. Successivamente in *La rivolta conformista*. A cura di Cesare Panizza. Forlì: Una Città, 2009, pp. 25–33.
- Chiaromonte, Nicola. “I giovani e la politica”. *Tempo presente*, febbraio 1967. Successivamente in *La rivolta conformista. Scritti sui giovani e il 68*. A cura di Cesare Panizza. Forlì: Una Città, 2009, pp. 50–54.
- Chiaromonte, Nicola. *Il tempo della malafede e altri scritti*. A cura di Vittorio Giacomini. Roma: Edizioni dell’Asino, 2013.
- Chiaromonte, Nicola. *La morte si chiama fascismo*. «Quaderni di Giustizia e Libertà», gennaio 1935. Successivamente in *Scritti politici e civili*, introduzione di Leo Valiani, con una testimonianza di Ignazio Silone. Milano: Bompiani, 1976, pp. 37–76.
- Chiaromonte, Nicola. *Sul fascismo* («Europe», 1936). In: *Scritti politici e civili*. Introduzione di Leo Valiani, con una testimonianza di Ignazio Silone. Milano: Bompiani, 1976, pp. 89–103.
- Chiaromonte, Nicola. “La nuova sinistra”. *Tempo presente*, settembre–ottobre 1967. In: *La rivolta conformista*. A cura di Cesare Panizza. Forlì: Una Città, 2009.
- Chiaromonte, Nicola. “La situazione di massa e i valori nobili”. *Tempo presente*, vol. 1, no. 1, aprile 1956, pp. 23–36.
- Chiaromonte, Nicola. *Malraux e il demone dell’azione*.
- Chiaromonte, Nicola. “Nota sulla civiltà e le utopie”. *Solaria*, 1935. In: *Scritti politici e civili*. Introduzione di Leo Valiani, con una testimonianza di Ignazio Silone. Milano: Bompiani, 1976, pp. 78–88.
- Coleman, Peter. *The Liberal Conspiracy: The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe*. New York: The Free Press, 1989.
- Donno, Antonio. *La cultura americana nelle riviste italiane del dopoguerra: «Tempo Presente» (1956–1968)*. Lecce: Milella, 1978.

- Fofi, Goffredo; Vittorio Giacomini; Monica Nonno (a cura di). *Nicola Chiaromonte, Ignazio Silone, L'eredità di «Tempo Presente»*. Roma: Fahrenheit, 2000.
- Frosini, Tommaso Edoardo (a cura di). «Tempo Presente». *Antologia 1956–1968*. Firenze: Liberlibri, 1998.
- Grémion, Pierre. *Intelligence de l'anticommunisme: Le Congrès pour la liberté de la culture à Paris*. Paris: Fayard, 1995.
- Marchetti, Adriano. “Anamorfoosi di un corpo di parole. Postilla a Joë Bousquet”. *Anterem*, n. 87, VI serie, A. 38, 2016, pp. 42–44.
- Mastrogregori, Massimo. *Libertà della cultura e “guerra fredda culturale”. Bobbio, gli intellettuali “atlantici” e i comunisti: alle origini di «Politica e Cultura» (1955)*. «Storiografia», XI, 11, 2007, pp. 9–137.
- Panizza, Cesare. *Nicola Chiaromonte*. Roma: Donzelli, 2017.
- Panizza, Cesare. “Nicola Chiaromonte, «Tempo Presente» e la ‘crisi’ della Francia”. *Cahiers d'études italiennes*, n. 22, 2016, *France et Italie (1955–1957): politique, société et économie*. Études réunies par Alessandro Giaccone et Marco Maffioletti. Grenoble: Ellug, 2016, pp. 203–217.
- Saunders, Frances Stonor. *La guerra fredda culturale: La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*. Traduzione di Silvio Calzavarini. Roma: Fazi, 2004.
- Scott-Smith, Giles. *Western Anti-Communism and the Interdoc Network. The Cold War Internationale*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- Scott-Smith, Giles; Hans Krabbendam (eds). *The Cultural Cold War in Western Europe 1945–1960*. London: Frank Cass, 2003.
- Van Dongen, Luc; Roulin, Stéphanie; Scott-Smith, Giles (eds). *Transnational Anti-Communism and the Cold War: Agents, Activities, and Networks*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- Weil, Simone; Bousquet, Joë. *Corrispondenza*. A cura di Adriano Marchetti. Milano: SE, 1994.

Уго Перолино

*Сйварносїи, сила, њојединац, Никола Кјаромонїе  
и кришїика масовне модерносїи*

*Резиме*

Есеј реконструише интелектуални и морални профил Николе Кјаромонтеа кроз одлучујући чвор односа између појединца, историје и друштва масе, узимајући као привилеговану осу дијалог са Албером Камијем, читање Симон Вејл и критичко суочавање са марксизмом и идеологијама двадесетог века. Полазећи од преписке са Камијем и бележница, рад осветљава схватање историје као контингентног и несводивог догађаја, обележеног сталним присуством смрти и искуством трагичног, насупрот сваком покушају метафизичког или телеолошког помирења стварности.

Анализа прати развој Кјаромонтеовог мишљења од тридесетих година до послератног периода, задржавајући се на критици модерничког вита-

лизма, митологије маса и тоталитарних облика доминације, све до разочарања у покрете шездесет осме, тумачене као израз „конформистичке побуне“. У томе оквиру Кјаромонте се појављује као радикално антиидеолошки мислилац, усмерен на проверу стварног, и непријатељски настројен према тотализујућим језицима „мистификације“.

Чланак предлаже упоредно, у контрапункту, разматрање његове „имагинације ништавила“ и неких савремених варијанти филозофског нихилизма, нарочито спекулативног реализма Реја Брасијеа, схваћеног, међутим, као негативна поларност: док Брасије прихвата истребљење као коначан рационални исход, Кјаромонте могућност смисла поверава оживљавању везе између свести и света, чувајући етички простор индивидуалног искуства унутар историјске катастрофе.

*Кључне речи:* Никола Кјаромонте, антиидеолошко мишљење, историја и контингенција, трагично искуство, друштво масе, тоталитаризам, филозофски нихилизам

Примљено: 6. 11. 2025.

Прихваћено: 13. 1. 2026.

Контексти

A decorative horizontal line is positioned at the bottom of the page. It starts as a straight line on the left, then has a short segment that slopes upwards to the right, and finally continues as a horizontal line on the right side.



ИЗМЕЂУ ДВЕ СЕОБЕ – РУСКИ  
АМПИР НА СРПСКОМ ТЛУУниверзитет уметности  
Факултет примењених  
уметности

**Апстракт:** Појава ампира стила у српској архитектури не представља директну рефлексију западног или средњоевропског утицаја, како би се по природи других архитектонских упутица на развој српског градитељства могло претпоставити, већ каснији, посредан одјек руске варијанте овога стила, који су у наш уметнички простор донели руски архитекти емигранти. Ограничен на период између 1920. и 1940, представља симболички поједностављен уметнички феномен који носи снажан слој културне меморије везан за емигрантску заједницу. Руски амбир на српском тлу представља снажан печат руског идентитета који су у нашем окружењу оставили избегли Руси између два егзодуса. Углавном неистражен, често поистовећен са средњоевропским класицизмом, руски амбир представља уметнички ексцес, екстериторијални одјек величанствене епохе тада већ непостојећег царства, одакле је пристигло 43.000 избеглих и настанило се у Краљевини Југославији, претежно у Београду где су, двадесетих година, чинили четвртину становништва. Прихваћени и уполсани у свим областима јавног живота, декласирани и материјално осиромашени, но богати духом, они су тај дух пренели у све сегменте нашег друштва, и ту остали све до нове недаће која их је покренула да иду даље, и да свој дом траже далеко од отаџбине коју су тад по други пут изгубили.

**Кључне речи:** емиграција, визуелни идентитет, архитектура ампира стила, српско градитељство међуратног периода, уметност руске емиграције

Појава руског ампира у Србији представља својеврсни уметнички куриозитет. Изолован уметнички ексцес настао је и нестао под специфичним околностима које су омеђила два светска рата. Заправо, изузимајући Хотел Москву, подигнуту 1905–1907. године, где се стил руског ампира први пут појављује и преплиће са доминантном линијом мађарске сецесије, целокупан се корпус руског неоампира може сместити у период између 1920. и 1940. године. Овај стил, присутан понајвише у Београду, али и у другим крајевима некадашњег југословенског краљевства, дао је снажан печат који је означио присуство руске емиграције која је, између два егзодуса, своје гнездо свила на српском тлу.

Амбир стил или „стил царства“ јавио се у време крунисања Наполеона I, 1804. године, као завршна монументална фаза развоја класицизма, и трајао кратко – до 1815. године. Настао је као ими-

тација антике, инспирисан грчком, етрурском и понајвише империјалном римском и египатском уметношћу, и новим археолошким сазнањима и открићима у вези с овим културама.

Међутим, ово угледање на антику није изведено на начин како је то радила ренесанса, већ са наглашеним милитарним карактером, који својом помпезношћу и монументалношћу треба да симболизује снагу царства (Voime 1990; Baudot 1999). Амбир стил је био хладнији и уздржанији у односу на рани класицизам, и представља претечу академизма и историцизма. За разлику од бидермајера, који је обележио постнаполеоновску епоху унутар грађанске класе, и био наглашено аполитичан, амбир стил остао је везан за државну идеологију и визуелну реторику царства, посебно руског, које је из наполеоновских ратова изашло као победник, преузимајући архитектонску иконографију славе, победе и ауторитета.

Формирајући царски култ и његову визуелну репрезентацију, император Бонапарта ангажовао је два уметника Шарла Персијеа (Charles Percier, 1764–1838) и Пјера Леонарда Фонтена (Pierre François Léonard Fontaine, 1762–1853) као своје званичне архитекте и декоратере. Они су објавили *Колекцију декорације ентеријера (Recueil de décoration intérieure)*, 1801. и 1812, књигу шаблона која је постала библија амбир стила. Персије и Фонтен били су аутори Тријумфалне капије Карусел испред дворца Тиљери у Паризу 1806–1808, коју су обликовали по узору на Константинов славолук у Риму, украсивши је рељефима који приказују Наполеонова освајања, као и оригиналним Лисиповим коњима, тада донетим из Венеције. Овај славолук биће директна инспирација Марбл Арча у Лондону архитекте Џона Неша (John Nash) из 1827, као што ће и риценси стил бити одјек француског ампира, док ће у Русији своју рефлексију добити у тријумфалној капији на тргу Нарва у Санкт Петербургу, која је оригинално подигнута 1814. године од дрвета и папермашеа, према пројекту Ђакома Кваренгија (Giuseppe Quarenghi), а потом изведена у камену 1827–1834. према плановима архитекте Василија Стасова. Кнез Василиј Петрович Стасов (1769–1848) био је професор на академији Светог Луке у Риму, а потом члан санктпетербуршке царске уметничке академије, и један од главних пропагатора новог царског стила, који ће се у Русији неговати током 19. века.

Монументалне тешке, симетричне архитектонске форме епохе императора Александра I, Николаја I и њихових наследника, заоденуте су декором чији су елементи носили значајан симболички слој (Алешина 1980; Кириков 2006). Као препознатљиви мотиви амбир стила јављају се орлови као симбол царства, лаворов венац који представља славу и победу, стубови украшени оружјем, оклопима и заставама, као и снопови штапова – фаши (фасцес), уз које је везана ликторска секира, што је симбол снаге, јединства и дисциплине. У амбир стилу појављују се и мотиви египатског порекла, попут

сфинги, обелиска или лотуса. Тријумфални лук је најпрепознатљивији мотив у архитектури, који се парафразира кроз касетирани свод, стубове и декорацију, а понајвише је сам лук са истакнутим теменим украсом.

Појава ампир стила у српској архитектури не представља директну рефлексију западног или средњоевропског утицаја, као што би се по природи других архитектонских упутица у развој српског градитељства могло претпоставити, већ представља каснији, посредни одјек руске варијанте овога стила, који су у наш уметнички простор донели руски архитекти емигранти. Руски ампир се у српској архитектури не јавља као аутентичан историјски стил у 19. веку, већ посредно, кроз евокације, у 20. веку, што ову појаву чини веома специфичном, а њено трајање ограниченим на уметничку делатност руске емиграције у међуратном периоду (Prosen 2018). Адаптацијом руског ампира он је пренет у нов контекст, лишен империјалне симболике попут орлова и фаши, већ пре фокусиран на парафразе архитектонских сегмената, пре свега лука са теменим украсом, често у форми акантусовог листа, или сегментираног теменог камена који носи снажан елемент културе сећања будући да је изведен из стила који је обележио градитељство Руске империје у 19. веку. Појава неоампира у српском градитељству није одраз стилског континуитета средњоевропске и западноевропске провенијенције, какав је био изражен кроз академизам, већ, за разлику од академизма и класицизма, представља симболички поједностављен уметнички феномен који носи снажан слој културне меморије везан за емигрантску заједницу (Просен 2013).

Реминисценције руског ампира се, по мишљењу Александра Кадијевића, јављају у међуратном периоду у оквирима академизма као државног унитарног стила, који је снажно присутан у српској архитектури, пре свега на јавним објектима у еклектичким мешавинама, које су укључивале и ренесансу, барок и неокласицизам (Кадијевић 2005: 350–353). О ампиру је у оквиру своје дисертације писао Горан Половина, посматрајући га као део шире схваћеног класицизма, који је у нашу средину стигао из Русије (Половина 2012: 59, 172–173).

На ампир је први указао архитекта Петар Поповић, професор и истакнути протагониста српске међуратне градитељске сцене (Милошевић 2019), у краткој белешци „Два ампира у Београду“ у *Српском књижевном гласнику*, 1929. године, где указује на његова два појављивања у размаку од сто година „како се појавио и откуда је дошао, мени није познато, као што ми нису познати ни творци његови“ (Поповић 1929: 634).

Сама архитектура је мирна, отмена, без много скулптуре и лепо [је] стилски све пројектовано: не само архитектура, већ и капије, гвоздене ограде и др. (Поповић 1929: 635).

Поповић набраја преостале зграде ампир стила из времена кад се та мода у оквиру класицизма тек стварала, а препознаје га у старом Хотелу Гранд (Гостионица код Два јелена – старо здање), згради Железничке дирекције код Саборне цркве, Министарству финансија – Кнез Милошева зграда, у кући у Јевремовој улици бр. 22, старој згради женске гимназије, касније згради Совјета у улици Краљице Наталије. У Бранковој, некадашњој Господској улици, Поповић препознаје ампир у зградама на броју 32, 21 и 22, потом ту сврстава стару зграду Општине београдске, где је била Гостионица Круна, Ресавчеву кућу у Васиној улици, Државну штампарију и многе друге. Поповић напомиње како је овај први ампир (заправо средњоевропски класицизам, прим. аут.), чије одлике су се могле видети на поменутих кућама, постепено изашао из моде

или су изумрли његови творци и место њих је дошао утицај, углавном ренесанса, и то ренесанса аустријско-немачких архитеката, а што је негодно и инжењера. [...] Одједном после ослобођења и уједињења с рапидним подизањем престонице јавља се поново, и релативно много, ампир. Но овај ампир одступа од ранијег: он је крупније схваћен; то је ампир пренесен великим уметницима (Французи и Италијани) у Русију, те је у тој великој северној земљи шире схваћен у дименсијама и простоти. Тај мирни, широки и без многе скулптуре ампир у Русији који нам Грабор описује, донели су нам Русе избеглице, архитекти (Поповић 1929: 635).

Од два милиона поданика Руске империје који су напустили земљу у време и непосредно након грађанског рата, око 43.000 избеглица настанило се у Краљевини СХС, понајвише у Србији (Јовановић 1996: 186), где су придобили руски емигранти били топло прихватани и срдечно поздрављани. У извештају владином опуномоћенику за смештај руских избеглица Сергију Николајевичу Палелогу, крајем 1920. године, наводи се:

Пре свега потребно је приметити необично топао, чак одушевљен однос Срба према Русима без разлике. Првим групама руских избеглица које су дошле из Одесе приређивани су тријумфални сусрети током читавог пута којим су ишли, са учешћем војних и грађанских власти и мноштвом народа који је радосно поздрављао Русе (Јовановић 2006: 244).

Поједностављено називани Русима, односно Белим Русима, емигранти из Руског царства били су етнички шароликог састава: Руси, Украјинци, Белоруси, Татари, Пољаци, Јевреји, Грузини, Јермени, Калмици... (Кадиевић, 2023: 74). На емигрантским стазама које су водиле из клонулог царства, Србија је била главна станица.

У години страшнoг бољшевичког вихора, који је опустошио и разорио руску земљу, оскрнавио руске светиње и срушио гордог руског орла, најбољи синови руског народа прогнани су из своје отаџбине и остављени злој судбини. Они су препуштени свим ужасима скиталачког

живота у туђини, патњи, глади, увредама и понижењима. [...] И ето, у та страшна времена измучене и једва живе руске људе, прихватио је широкогрудни Југословенски народ, да их утешу у свом топлом загрљају (*Грамаџа*, према Просен 2008, 211–212).

Победница у Великом рату и окосница новоформиране Краљевине СХС, Србија је у односу на друге области краљевства била најотворенија за прихватање избеглица. Становништво Србије, које је претрпело страхоте рата и повлачење преко Албаније, памтило је подршку и помоћ руског императора и руског народа. Колективној емпатији Срба допринело је и то што је:

[Србија] једина од свих европских држава упознала горчину изгнанства, тежину „туђег неба“, и још јој је у грлу стајала горка гваља милостиње, и не само осећаја понижености на туђим друмовима него и обавезности и захвалности за „топла људска осећања“ која су јој у туђем свету указивана. Она је зато била оаза бољег разумевања од свих других прибежишта која су руској емиграцији дотле била и познатија и ближа. Разумела их је боље од Бугарске и Грчке [...] и од Италије и од Француске (Стојнић 1994: 12).

Власти у Београду биле су веома склоне Русима, што је свакако произлазило из бројних веза Срба и Руса током 19. века, и у време пред Први светски рат, те из директне повезаности краљевског дома Карађорђевића са царским домом Романова – након удаје принцезе Јелене Карађорђевић за великог кнеза Јоана Константиновича Романова. Сам краљ Александар био је школован у Пажевском корпусу у царској престоници, а краљица Марија била је прауника цара Александра II. Прихватању руских емиграната допринео је и снажан антибољшевички став који је имала Краљевина Југославија, једна од последњих земаља која ће званично признати Совјетски Савез – тек током 1940, након почетка Другог светског рата.

Не само да је Југославија била једина земља која је прихватила руске официре и уврстила их у своју армију, и једина која је државно-правно институционализовала прихватање руских избеглица формирајући, 1920. године, Државну комисију за прихватања руских избеглица, већ је државном бригом и помоћи омогућено подизање руских образовних институција, од којих је Руско-српска гимназија у Београду сматрана највећом руском образовном институцијом у емиграцији (Стојнић 1994: 13–14).

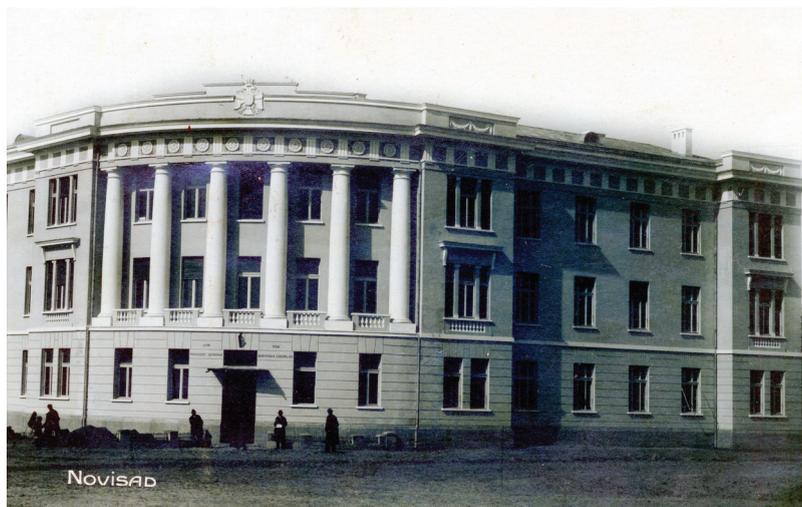
Улога руске емиграције у развоју Београда, Србије и, шире гледано, простора некадашње Југославије, била је изузетна, имајући у виду да су само у престоници Руси чинили једну четвртину становништва, те да скоро да није било куће у којој није становала бар по једна руска породица (Стојнић 1994: 15). Снажно успостављене везе у области науке, уметности, културе, довеле су до тесних веза и са судбином локалних институција, тако да је данас немогуће посма-

трати њихов развитак без разматрања значаја руске емиграције. Међу придошлима се наине налазило 1.200 инжењера, међу којима је било, како се процењује, преко 150 грађевинских инжењера и архитеката (Миленковић 1995; Milenković 2012), чије се ангажовање у новој средини снажно испојило (Стојановић 1928; Јовановић 1994; Кадијевић 1994; Кадијевић 2008; Боровњак 2017; Кадијевић 2023: 73–109).

У нашој средини [ова емиграција] је за себе могла видети могућност остварења велике мисије за коју, на жалост, није било ни материјалних средстава ни претходно обављених грандиозних послова. Њима је овде недостајало ширине да сместе своје интелектуалне потенцијале (Стојнић 1994: 10).

Здања која су у Санкт Петербургу и Москви подизали руски, италијански и француски градитељи Жан Франсоа Томас де Томон (Jean-Francois Thomas de Thomon), Карло Роси (Carlo Rossi), Огист Рикар де Монферан (Auguste Ricard de Montferrand), Андреан Захаров (Andrean Zakharov), Андреј Воронихин (Andrey Voronikhin), Василиј Стасов (Vasily Stasov), Осип Бове (Osip Bove) и други, носила су снажан израз грандиозности и монументализма, какав се у нашем градитељству међуратног периода ретко јављао. Та снажна архитектура, какву представљају здања Адмиралитета, Берзе, Генералштаба, Палате Михајловски, Палате Сената и Синода у Петербургу, све из средине 19. века, те касније подигнута здања Етнографског музеја у Санкт Петербургу (1911) и Дома Второва у Москви (1913), којима се стил евоцира у време Николаја II, имала су одјек који можемо препознати у архитектури Дома народног здравља у Новом Саду, подигнутом 1923. према пројекту Јурија Николајевича Шретера (Юрий Николаевич Шретер), чија архитектура представља најексплицитнију евокацију руског ампира (Prosen 2018). Школован у престоници и инспирисан здањима попут Палате Сената и Синода, Шретер у обликовање уводи решење угла са монументалном колонадом која носи декоративну неокласичну ентаблатуру, над којом се на углу истиче скулптура двоглавог орла, грб Краљевине Југославије. Ово здање, завршено свега две године након досељавања избеглица, морало их је подсећати на палате Санкт Петербурга и Москве, које су морали да напусте. Шретер је у Новом Саду подигао више стамбених објеката, на којима се могу осетити евокације ампира стила али и других обликовних тенденција које су се развијале у Русији пре емиграције.

Пример Шретеровог дела у Новом Саду наводи на закључак да је међу руским ауторима постојала потреба да своја носталгична сећања на урбане просторе из којих су невољно били отргнути, пренесу у нову средину. На овако опипљив и трајан начин, [...] удовољавали су свом осетљивом словенском сентименту (Станчић 2005: 358).



Јуриј Николајевић Шретер. Дом јавног здравља у Новом Саду.  
Колекција Милоша Јуришића

На здању Офицерског дома у Новом Саду 1923–1926, који су пројектовали архитекта Шретер и Константин Петровић Парис де ла Валет (Konstantin Petrovich Parizo de la Valette) примећујемо класицистички дух аристократских летњиковаца (Арсењев 2008; Брдар 2003; Prosen 2018): улазни трем подупрт снажним дорским стубовима носи терасу повезану са балском салом, над којом четири витка јонска стуба носе тимпанон у чији је центар постављен грб Краљевине СХС. Снажни печат класицизма наглашен је бојењем у две нијансе.

Најећи број здања у стилу неоампира настао је у Београду, те се ту могу уочити јавни и приватни објекти које је подигла старија генерација, попут Јурија Шретера и Парис де ла Валета, којој припадају архитекти Николај Васиљевич Васиљев, Роман Николајевић Верховски, Николај Петровић Краснов, Јуриј (Ђорђе) Павлович Коваљевски, Василиј Федоровић фон Баумгартен.

Један од најранијих репрезентативних примера појављивања реминисценције ампира налазимо на фасади зграде Саве Миленковића у улици Светозара Марковића 65, која је подигнута према пројектима санктпетербуршког архитекте Николаја Васиљева 1921–1922,<sup>1</sup> који је био веома афирмисан градитељ у царској престоници, а у Београду се задржао свега две године, и за собом оставио више значајних дела (Јахонтов, Просен 2013: 119, 120). Васиљев је за своје прво остварење, зграду Саве Миленковића, добио престижну награду за најлепшу фасаду у Београду, која је тада додељена први пут.

<sup>1</sup> ИАБ ТД Ф-11-8-1921.

Оцењивачки суд је нашао да награду г. Томића заслужује фасада зграде у Студеничкој улици број 67, коју је пројектовао г. Никола Васиљев, архитект. Фасада ове зграде, по мишљењу оцењивачког суда, одликује се „јасном етиком самосталне композиције, хармоничним распоредом маса и површина у лепим односима, и отменом и дискретном орнаментиком“ (Најлепша фасада у Београду 1924).

Над три снажно обликоване лучне лође, којима је Васиљев завршио балтичком модерном инспирисану фасаду, постављени су у форми теменог камена снажни листови акантуса – лајтмотив руског ампира. На неизведеном пројекту Ђорђа Коваљевског и Владимира Билинског, за доградњу зграде у Битољској улици 79а, из 1922, видимо фасаду решену у стилу ампира (Вуксановић Мацура 2016: 22).

Године 1922. настао је пројекат архитекте Романа Николајевича Верховског за зграду Љубице Авакумовић у Кнез Михаиловој 34. За разлику од здања у окружењу, која су била подигнута у превлађујућим стиливима бечког академизма и париског бозара са елементима сецесије, фасада зграде Љубице Авакумовић снажно се издвојила по необичности свог визуелног идентитета. Уобличена је у стилу који евоцира ампир, са мотивом забата на коме је истакнут снажни лук украшен теменим каменом са моћним листом акантуса, од кога се са рокајном префињеношћу спушта непрекинута гирланда. Кров забата красе декоративне вазе и на углове постављене волуте. Високо витко фасадно платно четвороспратнице подељено је у три сегмента који образују средишње позициониран шири сегмент са троделним прозорима и балконима на првом и другом спрату, те два плитка бочна ризалита које фланкирају плитки, широки, канелирани пиластри без капитела, над којима су, у завршном сегменту, као пандани са средишњим луком, постављена по два мања лука фланкирана декоративним вазама какве срећемо и на врху забата у форми акротерија (Кадиевић 1999: 34; Просен 2018: 405).

Оригинално једноспратна, зграда у Краља Милана 6, из 1923. године,<sup>2</sup> након надоградње непознатог архитекте добија нову фасаду, која је укључила оригиналну декорацију портала, са неоренесансним луком фланкираним удвојеним стубовима, и декоративним рељефима крилатих генија. Над дозиданим трећим спратом, у надоградњи, појављује се троугаони забат чији доњи, гирландама украшен неокласични венац пресеца увучена лођа надвишена луком. Док су на странама тимпанона изведени рељефи са представама дечака са гирландама, над луком стоји снажни лист акантуса на степенасто обликованој позадини која наглашава темени камен. Зоран Јаковљевић је први указао на следећу чињеницу:

2 ИАБ ТД Ф-20-31-1923.

Тимпанон са аркадном лођом као завршни мотив фасаде, који у архитектуру Београда уносе руски архитекти, својеврстан је манир и потпис пројектаната (Јаковљевић 1997: 104).

Овај мотив срећемо на згради Чарлса Мекденијела у улици Кнеза Милоша бр. 14,<sup>3</sup> коју је пројектовао Николај Краснов 1925. године (Кипроски 2024: 133–138), као и на Красновљевом конкурсном пројекту за палату Министарства финансија из 1924,<sup>4</sup> што је у каснијој изведби здања изостављено. На поменутом награђеном конкурсном пројекту, где је наступио под мотом „Feci quod potui“, можемо приметити да је Краснов и у ентеријер унео елементе ампир стила, који ће се у његовом каснијем раду изгубити (Кипроски 2024: 84–105).

Први ентеријер у стилу руског ампира Београд је добио 1923. године реконструкцијом Официрског дома, здања које су 1895. године подигли архитекти Јован Илкић и Милорад Рувидић. По наредби министра војног, велики део старе зграде био је порушен у јулу, те су изведени нови темељи од армираног бетона, и зграда изнова сазирана за четири месеца. Том приликом је Свечана сала проширена са 16 на 26 метара дужине, висине 12, ширине 10 метара, са бочним галеријама у партеру и на спрату, и украшена по пројекту руског архитекта емигранта Владимира Димитријевића Седељникова (Поправка Официрског дома у Београду 1924). Балски простор од галерија деле монументални коринтски стубови, који у нивоу спрата носе снажне аркаде што подупиру масивни завршни венац на коме почива касетирана таваница. На ужим странама Свечане сале, с једне стране налази се простор за музику, на балкону, који носе два пара удвојених јонских стубова, док се над балконом извија снажна архиволта чије теме краси степеновани темени камен на коме је истакнут лист акантуса и скупљене драперије са кићанкама, све изведено у лико-резаној пластици. Темена декорација са листом акантуса налази се и над сваким луком поменутих аркада. На супротној страни сале налазила се почасна ложа, чију је балустраду красио богато украшен грб Краљевине ношен врежом акантуса, док је у луку над ложом стајала монументална скулптура двоглавог орла, крила раширених над заставама и оружјем. И грб и орао уклоњени су након 1945, када су се у ентеријеру појавиле звезде петокраке и грбови Федеративне Народне Републике Југославије, који и данас красе међулучне просторе некадашње балске дворане. Ограде балкона украшене су декоративним балустрадама на којима су маске са шлемом на штиту са два мача, док се веће и елабориране маске са ликом медузе на штиту са два мача, један од лајтмотива ампир стила, налазе у средњој зони бочних зидова. Над њима су, у нивоу оба поменута лука, рељефи са представама оклопа оружја и штитова.

3 ИАБ ТД Ф-8-52-1921.

4 АЈ МГ КЈ 62 Ф 1386.



Владимир Димитријевић Седељников. Ентеријер Официрског дома у Београду. Колекција Милоша Јуришића

Дворана и галерије су бојени у три тона. Може се слободно рећи да у Београду, па и у свој нашој држави, нема тако лепе и простране дворане (Поправка Официрског дома у Београду 1924).

Војна хералдика и декорација амбир стила може се видети на војним објектима какве је пројектовао архитекта Василиј Федорович фон Баумгартен, како у фасадној скулптури, тако и у ентеријеру његовог најзначајнијег објекта, Палати Генералштаба војске и морнарице Краљевине СХС (Стефановић 2009: 291; Просен 2025: 267–271). Шире посматрано, цео комплекс зграда министарстава Краљевине СХС, који је подигнут током двадесетих година у престоничкој улици Кнеза Милоша, одражавао је „снажне и постојане линије карактера руског академизма у српској архитектури“ (Стефановић 2022: 361). У томе простору Палата Генералштаба добила је истакнуту визуелну позицију, те доминира складном а снажном архитектуром, па је палата, у време настанка, сматрана најмонументалнијом државном грађевином у Београду, каква би се могла наћи у било којој европској престоници (Палата Главног генералштаба 1928), „величанствена и монументална палата, широког замаха, грандиозне композиције и перфектних пропорција и детаља. То је класично дело београдске архитектуре и понос Београда“ (Борисављевић 1928).

Декор амбир стила подједнако је изражен и у фасадној скулптури, коју је обликовао Иван Афанасијевић Рик скупа са вајаром

Константином Николајевичем Амосовим (Стојановић 1928: 76), као и у ентеријеру, где су по својој грандиозности истакнути свечано степениште које краси скулптура *Херакле и Немејски лав*, рад вајара и сценографа Владимира Павловича Загородњука (Prosen 2022: 496), те у Свечаној сали, где се дух ампира очитује у богатој хералдичкој декорацији и за амфир типичним оклопима и маскама, и другом ситном пластиком.

Одмах након завршетка радова на подизању Генералштаба, Баумгартен се посветио подизању Официрског дома у Скопљу, који је пројектовао 1925. године. Официрски дом у Скопљу завршен је 1929. године; има различите стилско-семантичке слојеве, али је његов ентеријер био изведен у амфир стилу, о чему сведоче сачуване фотографије (Стефановић 2009: 291–293; Просен 2025: 270–272). Као и Генералштаб, обновљен је након Другог светског рата по пројекту архитекте Григорија Самојлова, који се потрудио да се што више сачува аутентични облик Баумгартеновог израза (Просен 2005: 46–48); Официрски дом у Скопљу имао је, међутим, трагичну судбину – порушен је у земљотресу 1963. и упркос плановима за обнову, остао присутан само у колективном сећању.

Један од најимпозантнијих објеката у стилу руског ампира је Студентски дом „Краљ Александар“; подигао га је архитекта Ђорђе Коваљевски 1926–1928. Коваљевски је, уз то, направио Генерални урбанистички план Београда 1923, осмислио урбанистичко уређење Вождовца, Калемегдана, Теразијске терасе (Ђурђевић 2002), али се овом монументалном палатом значајно истакао међу својим савре-



Јуриј Павлович Коваљевски. Студентски дом „Краљ Александар“ у Београду. Колекција Милоша Јуришића

меницима. Конципирана је као монументални блок, рашчлањен са по два ризалита на дужим и по једним централно позиционираним ризалитом на ужим странама, и две у основи кружне угаоне куле на фасади ка парку. Централни мотив истакнут на здању је полукружна увучена лођа са наглашеним теменим украсом у виду акантусовог листа, изведеним на касетираној волути (Просен 2013: 225–226). Коваљевски је био аутор и дечјег обданишта у улици Цара Душана, које је подигнуто 1930. године такође у амбир стилу, на шта указује централно позиционирани мотив над улазом у објекат.

Најзначајније дело руског неоампира представља Руски дом императора Николаја, који је подигнут 1933. године по пројекту архитекте Василија Федоровича фон Баумгартена (Ђурић 1994; Просен 2008; Антанасијевић 2023). Својом формом он подсећа на петроградске палате, евоцирајући руски амбир са низом класичних дорских стубова који су обележили приземље, као и са низом широких лукова у амбир стилу, истакнутих на вишим зонама, фином пластичном декорацијом која је децентно пласирана на врхове забата бочне фасаде, као и оградама од кованог гвожђа које парафразирају амбир руског 19. века. Посебну пажњу архитекта је посветио обликовању делова ентеријера попут салона познатог као Мермерна сала, и уређењу концертне дворане са позорницом, изнад које се извија монументални лук завршен теменим украсом на који је оригинално била постављена скулптура, док је бочне зидове сале красио суптилно обликован ар деко рељеф, који је уклоњен у некој од каснијих адаптација Руског дома.



Василиј Федорович фон Баумгартен. Руски дом у Београду.  
Колекција Милана Просена

Од вишебројних зграда на којима се може наћи отисак руског ампира, треба издвојити две стамбене зграде: зграду официрских станова у Ресавској улици бр. 26, која је подигнута 1928. године по пројекту архитекте Верховског, чије се континуално фасадно платно отвара моћним луком са касетираним сводом, који представља подсећање на лук санктпетербуршког Генералштаба. Овај лук фланкирају два ризалита које творе монументални коринтски стубови, док се у угаоним просторима између лука и стубова налази по један медаљон са представом богиње Атине и Хермеса, које је у ар деко стилу извео архитекта и вајар Роман Верховски (Prosen 2016: 267).



Роман Николајевич Верховски. Официрски станови у Београду.  
Колекција Милана Просена

Иако присутан превасходно у српском градитељству двадесетих година, овај мотив, често стилизован у складу с актуелним обликовним тенденцијама, појављује се и током четврте деценије. Сем објеката насталих у трећој деценији 20. века, ови мотиви понекад се јављају и у стамбеној архитектури градитеља млађе генерације, попут Андреја Папкова и Валерија Сташевског. Парафразу монументалног лука који је Верховски оставио у Ресавској улици, срећемо скоро деценију касније у решењу за стамбену зграду у Вишњићевој улици 4–6,<sup>5</sup> где је архитекта Андреј Папков, 1937. године, применио сличан модел отворивши подужну фасаду са монументалним касетираним луком, где је асоцијација на неоампир изведена у духу ар деко стила (Просен 2023: 179).

<sup>5</sup> ИАБ ТД Ф-8-16-1937.

Прихваћени и уполсени у свим областима јавног живота, де-класирани и материјално осиромашени, но богатим духом, који су пренели у све сегменте нашег друштва, емигранти су ту остали све до нове недаће, која их је покренула да иду даље, и да свој дом траже далеко од отаџбине коју су сад по други пут изгубили.

Мали је број поменутих руских градитеља који су сахрањени у Београду, као Николај Краснов који је умро 1939, и почива у близини Иверске капеле на Новом гробљу, на месту које има посебан значај за руску културну меморију и чување идентитета руске емиграције у Србији (Ђурић 2011: 32–38), јер се у Иверској капели, подигнутој по пројекту Сташевског 1931, уместо моштију светих у олтарској апсиди налазила мала кутија са руском земљом (Тарасјев 1994: 353). Од 42.500 избеглица, колико је било регистровано у Краљевини 1922, деценију касније овај број био је преполовљен, те је 1937. износио 27.000 (Јовановић 2006: 156), а 1941. око 30.000 (Тимофејев 2011: 25). Најкраће су се задржали они којима је била понуђена перспективна будућност негде даље, у Европи, САД, Аустралији.

Из у Југославију придошле скупине архитектата први је отишао Николај Васиљев, 1923, у САД, ради учешћа на конкурс за зграду Чикаго трибјуна. Остао је у Америци, у Њујорку, без могућности да буде самостални пројектант, те је радио као цртач у бироу Ворен и Ветмор (Warren & Wetmore) а потом у Урбанистичком заводу Њујорка, до пензије 1953. године. Преминуо је 1958. године у Њујорку (Јахонтов, Просен 2013: 126, 129). Роман Верховски отишао је у Америку 1937, и тамо развио изузетно плодну делатност у изградњи православних храмова. Преминуо је у Њујорку 1968. године (Костоева 2022).

Константин Паризо де ла Валет умро је 1940. године у Кану, у Француској, а Јуриј Николајевич Шретер живео је у Сантијагу у Чилеу, где је и преминуо 1976 (Арсењев 2008: 355, 356). Ђорђе Коваљевски је, са породицом, Београд напустио 1944. и преко Немачке отишао у Северну Америку, где је преминуо 1957 (Вуксановић Мацура 2016: 18). Василиј фон Баумгартен се, са породицом, 1948, преко Салцбурга, упутио у Аргентину, где је преминуо 1962. године у Буенос Ајресу (Стефановић 2009: 259), а у Аргентину су емигрирали и Андреј Васиљевич Папков (преминуо 1972) и Иван Афанасијевич Рик (преминуо 1961), као и многи други руски емигранти (Арсењев 2008: 349). О животу Валерија Владимировича Сташевског након 1945. донедавно се скоро ништа није поуздано знало, сем да је, по мишљењу Марине Ђурђевић, емигрирао у Мароко 1950, (Ђурђевић 1998: 152), али су изношене и претпоставке да је 1945. био ухапшен од стране НКВД, по налогу совјетске армије, и одведен у Сибир, где је убрзо настрадао (Арсењев 2008: 349; Ђурић 2011: 38):

[Недавна истраживања открила су] да га је 31. децембра 1944. године у Србији ухапсила совјетска контраобавештајна организација „Смерш“. Из протокола саслушања се види да Сташевски није био занимљив за војну контраобавештајну службу. У рукама „Смерша“ Сташевски је остао до 12. фебруара 1945. године, када је предат Титовој специјалној служби ОЗНА, која је у то време функционисала као одељење војне контраобавештајне службе. Међу осталим архивским документима, које су рођаци добили, налази се и документ о стрељању Валерија Владимировича Сташевског 21. фебруара 1945. године (Боршчев 2022).

По окончању рата, Народни комесаријат за унутрашње послове (НКВД) почео је са саслушавањима чланова руске заједнице, потом су уследила хапшења, смештања у логор, стрељања и депортације. Септембра 1944. године, док су се границама предратне Југославије приближавале јединице Црвене армије, сарадници Бироа за заштиту руских емиграната у Србији састављали су спискове људи који су желели да напусте земљу. Командант Руског корпуса издејствовао је од немачких окупационих власти дозволу Русима да оду у ново избеглиштво. Према процени Алексеја Борисовича Арсејева, Београд је тада напустило око 60% избеглих Руса, а из Новог Сада су отишли безмало сви. На територији окупиране Србије 1942. године било је 21.650 руских емиграната, изузимајући оне који су имали југословенско држављанство, а 1945. године тај број је износио 12.519 (Živanović 2021: 78–80).

Завршивши укрцавање прве групе, аутомобили су кренули на пут. Формиравши колону, кретали су се по пустим улицама према новом мосту преко Саве. Било је рано и град је још увек спавао. Споро смо се кретали, прешли мост и повећавајући брзину, почели смо брзо да се удаљавамо од Београда. У јутарњој магли ишчезавала је стрма обала Саве, прекривена зградама, Калемегдан, Патријаршијски дом, Саборна црква и само је крст на звонари, као да благосиља оне који одлазе, остао видљив на небу. Свако је био заузет својим мислима. Неки су, прекривши лице марамом, покушали да сакрију сузе које су надолазиле, други су се крстили и шапутали молитве... Трагедија се поновила – као што су пре двадесет и четири године, такође у јесен, руски људи напуштали своју Отаџбину, тако су се и сада растајали са уснулом родном земљом и њеним народом. [...] Збогом, наш граде, можда и заувек (Данилов 1981; Živanović 2021: 79).

## Извори

Архив Југославије  
Историјски архив Београда  
Колекција Милоша Јуришића

## Литература

- Алешина, Лилия. *Ленинград и окрестности: Справочник-путеводитель*. Москва: Искусство, 1980.
- Антанасијевић, Ирина. *Русский дом в Белграде: история и память: к девяностолетию со дня открытия*. Београд: Руски центар за науку и културу у Београду Руски дом – Руски научни институт, 2023.
- Арсењев, Алексеј. „Биографски именик руских емиграната“. У: Сибиновић, М.; Межински Ј. и Арсењев А. (прир.). *Руска емиграција у српској култури XX века*, зборник радова, том. II. Београд: Филолошки факултет у Београду, 1994.
- Арсењев, Алексеј. „Петербургские архитекторы Нови-Сада: К. П. Паризо де ла Валетт и Ю. Н. Шретер“. *Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья*. Санкт-Петербург: Дмитрии Буланин Публ. 2008, 348–365.
- Baudot, François. *Empire Style*. London: Thames & Hudson, 1999.
- Boime, Albert. “Art in an Age of Bonapartism, 1800–1815”. *A Social History of Modern Art*, Vol. 2. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- Борисављевић. Милутин. „Архитект или инжењер?“. *Правда*, 29. мај 1928, 5.
- Боровњак, Ђурђија. „Российские архитекторы и инженеры – эмигранты в Белграде между двумя мировыми войнами“. У: М. А. Васильева; Н. Ф. Гриценко; О. А. Коростелев; Т. В. Марченко и М. Ю. Сорокина (отв. секретарь). *Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына*. Москва: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2017, 46–60.
- Боршчев, Кирил. „Обретење“ Валерија Сташевског: каква је судбина задесила главног руског архитекту Београда. *Балканисти*. Београд: 13. септембар 2022. <<https://balkanist.rs/stasevski-sudbina-glavnog-ruskog-arhitekta-beograda/>>12. 1. 2026.
- Брдар, Валентина. *Од Париса до Брашована, архитектура јавних здања у Новом Саду између два светска рата*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 2003.
- Вуксановић Мацура, Злата. „Стамбена архитектура Ђорђа Павловића Коваљевског“. *Архитектура и урбанизам*, бр. 43, Београд 2016, 17–28.
- Грамаџа – повеља о зидању Руској дома. *Русский домъ имени Императора Николая II*. Бѣлградъ. Београд 1933.
- Данилов, В. С. „Эвакуация русской белой эмиграции из Югославии“. *Кадетская переписка*, XI, бр. 28, 1981, 88–89.
- Ђурђевић, Марина. „Прилог проучавању делатности архитекте Валерија Владимировича Сташевског у Београду“. *Годишњак града Београда*, бр. 45–46. Београд: Музеј града Београда 1998–1999, 151–171.
- Ђурђевић, Марина. „Урбанистичко-архитектонска делатност Ђорђа Павловича Коваљевског у Србији“. *Годишњак града Београда*, бр. 49–50. Београд: Музеј града Београда 2002–2003, 169–181.

- Ђурић, Бобан. „Из духовног живота руског Београда“. *Из животоа руској Београда*. Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет, 2011.
- Ђурић, Остоја. „Шездесет година Руског дома Императора Николаја II у Београду (1933–1993)“. У: М. Сибиновић; М. Межински и А. Арсењев (прир.). *Руска емиграција у српској култури XX века*, зборник радова, књ. I. Београд: Филолошки факултет у Београду, 1994, 123–128.
- Živanović, Milana. „Sudbina nasleđa ruske emigracije u Jugoslaviji 1944–1945“. *Istorija 20. veka*. God. 39, br. 1, Beograd: Institut za savremenu istoriju, 2021, 77–98. <https://doi.org/10.29362/ist20veka.2021.1.ziv.77-98>
- Јаковљевић, Зоран. „Два примера рестаурације фасада“. *Наслеђе*, I. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1997, 99–104.
- Јахонтов, Александар; Просен, Милан. „Стваралаштво архитекте Николаја Васиљевича Васиљева и његов београдски опус (мај 1921 – фебруар 1923. године)“. *Наслеђе*, XIV. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2013, 115–133.
- Јовановић, Миодраг. „Краљ Александар и руски уметници“. *Руска емиграција у српској култури XX века*. Београд: Филолошки факултет у Београду, 1994, 93–97.
- Јовановић, Мирослав. *Досељавање руских избејлица у Краљевину СХС 1919–1924*. Београд: Стубови културе, 1996.
- Јовановић, Мирослав. *Руска емиграција на Балкану (1920–1940)*. Београд: Чигоја, 2006.
- Кадијевић, Александар. „Допринос руских неимара емиграната српској архитектури између два светска рата“. У: *Руси без Русије – српски Руси*. Ур. Зоран Бранковић. Београд: Дунај – Ефект, 1994, 242–254.
- Кадијевић, Александар. „Београдски опус архитекте Романа Николајевича Верховскоја (1920–1941)“. *Наслеђе*, II, Београд 1999.
- Кадијевић, Александар. *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*. Београд: Грађевинска књига, 2005.
- Кадијевић, Александар. „Основные исторические, идеологические и эстетические аспекты архитектуры русской эмиграции в Югославии 1920–1950-х гг.: исследование, интерпретация, оценка“. У: О. Л. Лејкин (отв. редактор). *Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья*. Санкт-Петербург: „Дмитрий Буланин“, 2008, 325–336.
- Кадијевић, Александар. *Архитектура Београда у XIX и XX веку*. Београд: Завод за уџбенике – Музеј града Београда, 2014.
- Кадијевић, Александар. *Југословенска архитектура између два светска рата (1918–1941): контексти и шумачења*. Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, 2023.
- Кипроски, Сања. *Београдски ојус (1922–1939) архитекте Николаја Пејровића Краснова*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 2024.

- Кириков, Борис. *Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века. Еклектика, Модерн. Нео классицизм*. Санкт-Петербург: Коло, 2006.
- Костоева, Викторија. *Архитектор Роман Верховской и церковное зодчество в США 1930–1980-х годов*. Докторска дисертација. Санкт-Петербург 2022.
- Максимовић, Бранко. *Развој архитектуре у Србији од почетка XIX до почетка XX века*. Београд: САНУ, 1967.
- Марковић, Иван. *У дому руској архитекте, југословенски ојас архитекте Василија фон Баумгардена (1924–1940)*. Београд: Руски научни институт, 2024.
- Миленковић, Тома. „Руски инжењери емигранти у Србији 1919–1941. године. ПИЛУС зајиси, 2, Београд: Заједница техничких факултета Универзитета – Музеј науке и технике – Лола институт, 1995, 63–73.
- Milenković, Тома. „О броју руских инжењера у Југославији 1919–1941“. *Istorija XX века*, 3. Београд: Институт за савремену историју, 2012, 207–224.
- Милошевић, Данијела. *Архитекта Петар Ј. Поповић (1873–1945), докторска дисертација*. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2019.
- Најлепша фасада у Београду. *Полијтика*, 25. јануар 1924, 4.
- Палата Главног генералштаба. *Време*, 13. децембар 1928, 5.
- Половина, Горан. *Архитектура класицизма у Србији XIX и XX века, докторска дисертација*. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2012.
- Поповић, Петар. „Два ампира у Београду“. *Српски књижевни гласник*, XXVI, бр. 8, Београд, 1929, 634–635.
- Поправка Официрског дома у Београду. *Илустровани лист*, бр. 2, 13. јануар 1924, 3, 11.
- Просен, Милан. „Послератни опус архитекте Григорија Самојлова“. *ДанС*, 49, Друштво архитеката Новог Сада 2005, 46–48.
- Просен, Милан. „75 година Руског дома у Београду“. *Наслеђе*, IX. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2008, 211–220.
- Просен, Милан. „Руски архитекти емигранти – архитектура као меморија“. У: А. Кадијевић и М. Попадић (ур.). *Просјори њамњена*, зборник радова, том 1. *Архитектура*. Београд: Филозофски факултет, 2013, 213–230.
- Prosen, Milan. “The participation of Russian Architects and Sculptors in making Art Deco architecture in Serbia”. In: *Актуалне проблеме теорије и историје уметности*, 7. Edited by С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова, А. В. Захарова, Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 2016, 624–634. <https://doi.org/10.18688/aa166-8-67>.
- Prosen, Milan. “The evocation of Russian Empire style in Serbian Architecture”. У: А. В. Zakharova, S. V. Maltseva, E. Yu. Stanyukovich-

- Denisova (eds.). *Актуальные проблемы теории и истории искусства / Actual Problems of Theory and History of Art*, vol. 10. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский Государственный университет, 2018, 401–410. <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-4-38>
- Prosen, Milan. "Vladimir Pavlovich Zagorodnjuk and applied arts in Belgrade between the two world wars". В: А. В. Захарова, С. В. Мальцева и Е. Ю. Станюкович-Денисова (ред.). *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, 12. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский Государственный университет, 2022, 488–502. <https://doi.org/10.18688/aa2212-05-37>
- Просен, Милан. *Ар деко у српској архитектури*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда – Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности 2023.
- Просен, Милан. „Василиј Федорович фон Баумгартен и његова улога у међуратној југословенској архитектури“. У: *Зборник Филозофској факултету у Приштини*, LV, бр. 4, Косовска Митровица: Филозофски факултет у Приштини, 2025, 261–287. <https://doi.org/10.5937/zrffp55-56279>
- Shvidkovsky, Dmitry. *Russian Architecture and the West*. New Haven – London: Yale University Press, 2007.
- Станчић, Донка. *Нови Сад од куће до куће*. Нови Сад: Завод за заштиту споменика културе града Новог Сада, 2005.
- Стефановић, Тадија. „Градитељска делатност руског архитекте емигранта Василија Фјодоровича фон Баумгартена на југу Србије између два светска рата“. *Лесковачки зборник*, XLVIX, Лесковац: Народни музеј, 2009, 289–300.
- Стефановић, Тадија. „О идентитетском карактеру српске међуратне архитектуре (1918–1941)“. *Зборник радова Филозофској факултету у Приштини*, 52 (4), Косовска Митровица: Филозофски факултет у Приштини, 2022, 353–374. <https://doi.org/10.5937/zrffp52-38807>
- Стојановић, Сретен. „Руска емиграција и уметност код нас“. *Мисао*, XXVII, св. 1–2, Београд (мај 1928), 76.
- Стојнић, Мила. „Руска емиграција међу нама“. У: *Руси без Русије – српски Руси*. Ур. Зоран Бранковић. Београд: Дунај – Ефект, 1994, 10–24.
- Тарасјев, Василије. „Чувати сећање о онима који су отишли“. У: *Руси без Русије – српски Руси*. Ур. Зоран Бранковић. Београд: Дунај – Ефект, 1994, 352–354.
- Тимофејев, Алексеј. *Руси и Друи свейски рай у Јујославији: Ушницај СССР-а и руских емиграната на дојањаје у Јујославији 1941–1945*. Београд: Институт за новију историју Србије, 2011.
- “Charles Percier and Pierre Fontaine”. *Encyclopedia Britannica* <<https://www.britannica.com/biography/Charles-Percier> > 12. 1. 2025.

*Between Two Migrations – The Russian Empire Style on Serbian Soil*

*Summary*

The emergence of the Empire style in Serbian architecture does not represent a direct reflection of Western or Central European influence, as one might assume from the nature of other architectural influences on the development of Serbian architecture, but rather represents a later, indirect echo of the Russian variant of this style, which was brought to our artistic space by Russian émigré architects. Limited to the period between 1920–1940, it represents a symbolically simplified, artistic phenomenon that carries a strong layer of cultural memory related to the émigré community. Russian Empire on Serbian soil represents a strong imprint of Russian identity left in our environment by the Russian refugees between the two exodus. Largely unexplored, often identified with Central European classicism, the Russian Empire represents an artistic excess, an extraterritorial echo of a magnificent era, a now defunct empire, from where 43.000 refugees arrived and settled in the Kingdom of Yugoslavia, mainly in Belgrade, where they made up a quarter of the population in the 1920s. Accepted and employed in all areas of public life, declassed and materially impoverished, but rich in spirit, which they transferred to all segments of our society, and remained there until a new adversity that prompted them to move on, and to seek their home far from the homeland they had now lost for the second time.

Dominant during the 1920s in the works of the older generation of architects, Empire style was largely lost in the 1930s, although one of its most significant appearances was the Russian House built in 1933, and it received some of its more modern paraphrases at the end of the 1930s. The paper emphasizes that almost all the protagonists of this style left Yugoslavia during or after the end of World War II, emigrating for the second time, leaving behind buildings in the Neo-Empire style as a kind of seal of their very significant presence.

*Keywords:* emigration, visual identity, Empire style architecture, the Serbian architecture of the interwar period, the art of Russian emigration

Примљено: 27. 11. 2025.

Прихваћено: 14. 1. 2026.

ОДВАЈАЊЕ СЕНКЕ: О ДВОЈНИЦАМА  
У ПРИПОВЕЦИ „ВИДОСАВА“  
МИОМИРА ПЕТРОВИЋА И ФИЛМУ  
ЛЕПТИРИЦА ЂОРЂА КАДИЈЕВИЋА

Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички  
факултет  
Центар за  
научноистраживачки рад

**Апстракт:** Основна намера рада јесте сагледавање двају главних женских ликова, Видосаве, из истоимене приповетке Миомира Петровића, и Радојке из филма *Лептирица* Ђорђа Кадијевића, с аспекта Бодријарових схватања о симболичким разменама и осамостаљивању примитивног двојника. Примећене мотивске подударности у наведеним делима везане су за феномен преображаја, који и Радојка и Видосава доживљавају, и који обухвата све три фазе обреда прелаза (прелиминарну, лиминарну и постлиминарну), према типологији Арнолда ван Генепа. Комбиновањем Бодријарових и Ван Генепових постулата представљено је одељивање примитивног двојника од личности: кроз прелиминарну и лиминарну фазу двојничка фигура стиче све већу снагу, да би се у финалној, постлиминарној фази она устремила против субјекта; двојник је представљен као сенка која се одвојила. Овај вид пројављивања двојничке фигуре доведен је у везу са фројдовским термином „Das Unheimliche“. Значајна је и слика вампира, која као заједнички мотивски пункт спаја „Видосаву“ и *Лептирицу*, и смешта их у поље митског, ритуалног и фантастичног, док истовремено потврђује Бодријаров став о двојнику који се враћа да прогони и опседа субјект.

**Кључне речи:** двојник, симболичка размена, лиминарност, сенка, обред прелаза, „Das Unheimliche“, „Видосава“, Миомир Петровић, *Лептирица*, Ђорђе Кадијевић

*Јер Људско, већ самим насјанком означава усјошћављање  
свој сјрукјуралној двојника: Нељудској.*

Bodrijar 1991: 139

## 1. Уводне напомене

Након пажљивог ишчитавања приповетке „Видосава“ Миомира Петровића, уочене су снажне сижејно-мотивске споне које поменуто дело повезују са филмским остварењем *Лептирица* Ђорђа Кадијевића, што представља полазиште овог интердисциплинарног истраживања.\* Фокус је усмерен ка главним јунакињама

\* Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о преносу средстава за финансирање научноистраживачког рада истраживача на акредитованим високошколским установама у 2025. години број 451-03-136/2025-03/ 200198).

оба дела – Петровићевој Видосави и Кадијевићевој Радојки. У оба случаја у наратив су утиснути бројни ритуални и митски обрасци и трагови, који кроз различите рукавце доводе до готово идентичног разрешења на крају: обе јунакиње у периоду око обреда свадбе доживљавају преображај. Стога основна намера рада јесте испитивање одлика тога преображаја, као и узрока који су до њега довели. Теоријска подлога рада великим делом формирана је на схватањима Елеазара Мелетинског и Ернста Касирера, док ће сам феномен преображаја бити посматран у вези са појмом двојника, с аспекта са кој је он приказан у *Симболичкој размени и смрти* Ж. Бодријара. Како овај аутор наводи (1991: 158), појам двојника блиско је повезан са појмом смрти и магије. Двојник се отелотворује као сенка, утвара, одраз, слика или скоро видљив материјални дух. У приповеци и у филму који су предмет истраживања, могуће је пронаћи сва наведена обличја која двојник на себе преузима, након чега следи његова дефинитивна победа над личношћу са којом је био уједињен а од које се постепено одвојио. Дакле, преображај коме ће у раду бити посвећено највише пажње последица је постепеног удаљавања појединца и његовог двојника, који му је у првобитним временима био иманентан а који је савременом, модерном човеку потпуно стран. Како Бодријар (Исто) примећује, на примитивног двојника обично се гледа као на грубу префигурацију душе и савести, што је, према њему, погрешно због тога што душа и савест имају много тога заједничог са принципом обједињења субјекта и са западњачким видом отуђења, а ничег заједничког са примитивним двојником. Објашњавајући даље појам примитивног двојника (који је различит од данашњег, западњачког разумевања двојника) наводи се следеће:

Двојник је, као и смрт (смрт је двојник живог, двојник је жива и препознатљива слика смрти) *йарийнер* са којим примитивни човек остварује [...] одређену врсту видљиве размене (речју, покретом, ритуалом) једним невидљивим делом себе, а да се *йрийом* не може *йоворийи* о *ошуђењу* (Bodrijar 1991: 158).

Уздрмани однос између личности и двојника (сам тај однос јесте један од облика у којима се остварује симболичка размена) транспонује се и на све друге видове симболичких размена, што ће се најбоље уочити на оним сегментима издвојеним из оба дела у којима су приказане игре светлости и таме. Обред свадбе, који је у оба случаја кључан за довршавање преображаја, представља такође једну врсту симболичке размене – размене индивидуалног и колективног. Одељеност личности од свога двојника омогућује развој паралелних онтологија, док их заједно одводи у поље лиминарног:<sup>2</sup> они истовре-

2 Објашњавајући термин Арнолда ван Генепа „лиминарност“, Александар Лома (2005: 20) наводи да је тај термин представљен сликом прага (limen) преко кога се излази или улази. Издвајају се три фазе обреда прелаза: прелиминарна (претпражна), лиминарна (пражна) и постлиминарна (запражна). Прва и трећа фаза означавају одвајање од про-

мено *јесу* и *нису*, пролазе кроз три фазе обреда прелаза, све до оног тренутка док једно од њих не превлада.

Примитивни човек успоставља дуални, а не отуђени однос са својим двојником. Он може и оно што је нама заувек забрањено, а то је, да општи са сопственом сенком (стварном, а не метафоричном сенком) као са нечим изворним и живим, да јој говори, да је штити, да придобије ту покровитељску или непријатељску сенку – која ни у ком случају није одраз „изворног“ тела, већ сенка за себе, а самим тим није ни отуђени део субјекта, већ један од облика размене (Bodrijar 1991: 158).

Преображај је, дакле, узрокован нарушеним односом између човека и његовог двојника, заштитника, његове сенке. Оба анализирана дела користе митске и фолклорне мотиве како би илустровала процес извртања двојника-заштитника у двојника-непријатеља. Најзначајнији путоказ који добијамо од Бодријара, онај који нам говори да смо у сагледавању феномена преображаја на правом трагу, садржан је у следећем исказу:

Двојник вампир, двојник осветник, несмирена душа, двојник постаје предзнак смрти субјекта, која га опседа у самом животу (Bodrijar 1991: 159).

Слика двојника као вампира уткана је и у Петровићеву „Видосаву“ и у Кадијевићеву *Лейширицу*, па у том смислу поменута слика нуди одговор на питање зашто до Видосавиног и Радојкиног преображаја уопште долази.

## 2. Двојница из мрака

Сижејно-мотивска подлога на којој је Миомир Петровић изградио структуру приповетке „Видосава“ утемељена је на преплету митолошког и ритуалног слоја, при чему се јасно истиче њен балкански карактер, дубоко усађен у временско-просторну димензију самог дела.<sup>3</sup> Сва пажња је, од почетка до краја приповетке, усмерена према насловној јунакињи, и трансформацији коју она доживљава. Па ипак, и поред такве доследности кад је реч о фокусу који је све време управљен ка Видосави, и који чврсто држи читалачку пажњу привезану за њен лик, дешава се парадокс: иако је помно пратио развој сижеа, а још помније Видосавино кретање и активности које су у вези с њом, читалац није сигуран када се тачно дешава преобра-

---

шлог и пријем у нови статус; друга, лиминарна фаза поприма значај који превазилази сам чин преласка.

3 Радња приповетке одвија се у временском распону од краја XIX в. до почетка Првог светског рата, док је просторно смештена на различитим локацијама: у црнотравском селу Кални, околини Димитровграда, Рашки и Пећи, па из тог разлога треба узети у обзир тадашњу територијалну поделу и политичку ситуацију као значајне елементе контекста приповетке.

жај који трајно мења њену судбину. Одмах за овим отвара се још једно, рекло би се, много важније питање, а то је: Чиме је условљена нужност тога преображаја? Стога ће ово поглавље рада покушати да разреши поменута питања и тиме рашчита Петровићеву „Видосаву“, с освртом на сва она наративна чворишта у којима се сажимају фрагменти ритуалног, митског и фантастичног.

### *2.1. Рођење у „слејој ноћи“ и бабичина клејџа*

Одсудна, или како се у приповеци наводи, „слепа“ ноћ, ноћ Видосавиног рођења, постављена је и означена као полазиште читаве сижејне структуре. У вези са „слепилом“ ноћи уочен је и феномен мрака, који се у различитим својим облицима уочава у читавом делу, и дефинише Видосавину судбину. Чињеница да је њен долазак на овај свет обележен потпуним мраком биће значајна с обзиром на даља дешавања у приповеци. Потребно је истаћи да је радња иницијално смештена у црнотравско село Калну, познато по дунђерском, градитељском занату његових житеља. Напомена да је „[к]иша била толико снажна и падала већ тридесет дана тако јако да су се подлокали и зналачки направљени темељи кућа које се, потом, заљуљаше и замало не запловише селом...“ (Petrović 2013: 72), важна је јер указује на то да је Видосавино рођење, увођење у овоземаљски живот, било обележено претећом, разорном енергијом природе, па је тако цело село, познато по градитељском занату, било у опасности да се уруши. Пошто су се темељи које су саградили житељи Калне, прослављени по свом зидарском умећу – показали недовољно јаким да издрже потоп, Видосавин долазак додатно се наговештава као проблематичан. Већ на том месту могу се уочити трагови приче познате у многим светским митологијама: приче о потопу, којим се постигнуто устројство света угрожава, и преводи у првобитни хаос.

Представа о воденом хаосу налази се и у основи широко распрострањеног мотива светског потопа, који се наводно догодио у првобитно време. Прелаз од безобличног воденог елемента ка копну испољава се у митовима као најважнији чин, неопходан да би се хаос претворио у космос (Meletinski 1983: 210).

Карактеристично је, даље, и то што при порођају помаже бабица Бугарка, дакле припадница другог народа, која не познаје српски језик. Од велике важности је, затим, њено пророчанство, новорођеној девојчици упућено на мешавини различитих локалних говора, уобличено у некакав изломљен српски. Претпоставимо да је пророчанство изговорено као бабичина реакција на услове у којима је порођај протекао – на „слепој“ кишној ноћи у којој је Кална била угрожена. Међутим, пророчке речи бабице Бугарке могу се протумачити

и као клетва – с обзиром на то да је бебу дочекала тврдњом да за њу нико неће моћи да чује даље од собе у којој је рођена, а камоли да је погледа. Стога се фигура бабице уочава и прима као она која уноси и спроводи ритуалност. Сугестиван је и сусрет различитих идиома уобличен у српску лексичку, па тако језичка нечистота може указивати на одређену симболичку представу у оквиру које се бабичин лик може тумачити. Потребно је истаћи и могућност уплива елемената из словенске митологије, па да се у лику бабице препознаје суђаја. Говорећи о суђајама, које су познате још и као рожанице, суђенице, рођенице, рођаје, ориснице, Гајић (2011: 193) наводи да се оне јављају само једном, али да је њихов утицај на живот појединца од пресудне важности. Као противтежа бабичиним речима, али и тами која је обавила Калну у тренутку њеног рођења, јунакињи је дато име Видосава, „да јој не урекну видело за живота“ (Petrović 2013: 72) – дакле, заштитно име требало је да Видосаву одбрани од мрака сваке врсте. Да је дејство бабичине клетве ипак превладало, постало је уочљиво већ у Видосавином детињству. Треба истаћи да ноћ у којој је она рођена није била само слепа, већ и глува – хук водене стихије као да је прогутао све остале звуке.

Видосава је оштро видела и чула али њу као да нико није могао чути, као да јој је глас изгубио снагу и пре него што га је освојила, ваљда услед хука онолике воде, као пред потоп, у тренутку њеног рођења (Исто: 73).

Снага профилактичког имена потиснута је пред навалом водене стихије која је својим заглашујућим шумом мрак чинила још гушћим. Свакако је и изречена клетва у томе имала свог удела: Видосавин живот започео је у мраку и на исти начин је и настављен, јер је, како се у делу наводи, у њеној кући (као и у свакој другој у селу) светло увек било пригушено.

## 2.2. Борба са мрачном немани

Једна од кључних деоница Петровићеве приповетке отпочиње одласком Видосаве и њене породице у бугарско село смештено на пашњацима близу Димитровграда, где је на рушевинама бивше насеобине, из времена Угарског царства, требало да буде сазирана нова. У том аветињском бившем селу једино је здање старе цркве, посвећене Светој Софији, било у мало бољем стању. Привикнути на живот у мраку, црнотравски градитељи не само да су нове куће зидали тако да се боље виде ноћу него дању, већ су одређене радове у целости и изводили управо ноћу.

То је био случај и при реконструкцији куполе на цркви. Неопходно је притом уочити успостављени контраст између ноћи у којој је рођена Видосава и ноћи у којој се предузимају радови на куполи:

Једне изузетно ведре и баш због тога за такав посао погодне вечери [...], девојчици западе у задатак да изнутра гледа право у небо према Пантократору, а заправо према браћи Стевану и Драгану, пазећи да, док постављају и озиђују куполу, неки зрачак месечине или звезда не продру у потпуни мрак неопходан за светлост свећа и држање службе (Petrović 2013: 74).

Занимљиво је како мрак готово истовремено поприма опречна значења, и то у оквирима два временска и два симболичка нивоа: 1) насупрот „слепој“ ноћи у којој Видосава долази на свет, поставља се ведро ноћ када она надзире радове на куполи; дакле, ноћ, као временска одредница јавља се као амбивалентна; 2) за постављање и озиђивање куполе намерно је одабрана ноћ јер је у мраку било лакше разоткрити могуће пукотине кроз које би продирала спољна светлост. Требало је у реконструисаној цркви омогућити потпуни мрак, кроз који би просијавала само светлост свећа приликом ехаристије. У томе кључу присуство мрака неопходно је ради представљања и истицања хришћанског обрасца живљења оличеног у светлости свећа. Овако сагледана, значења која мрак остварује у приповеци, до сада, припадају регистрима митског, са једне стране, и хришћанског, са друге. Такође, уочена је вертикала<sup>4</sup> која полази из места на коме Видосава стоји у цркви, а завршава се на највишем унутрашњем делу куполе, на коме је осликан Христос Пантократор. Дакле, правац којим је вертикала одређена води од Видосавиних до Пантократорових очију. Како је у приповеци наведено, радови на куполи завршени су после поноћи, када у цркви није било ни зрачка светлости. Међутим, мрак који се црквом проширио као да није био претходно описани мрак потребан за извођење службе. Овај мрак прекрио је и Видосавине и Пантократорове очи, и тиме сасекао вертикалу у висинама, а продужио је у супротном смеру.

Видосава остаде у потпуном мраку. До ноздрва јој допре неки поган мирис мрака и девојчица осети како је нешто за врат хвата и гуши од толике тмине коју нико није могао нарушити, чинило јој се, ни свећом ни фењером (Petrović 2013: 74).

Иако је претходних петнаест година свога живота провела у тами и тишини, Видосава се с оваквом врстом мрака дотада није сусрела. Наступила је борба са мрачном немани. Под од трулих дасака под њом је попустио те је она пропала кроз отвор – у крипту некадашњег храма, где је мрак још гушћи и тамнији, а његов мирис још отровнији. Дакле, овакав мрак, који се осим чулом вида може

4 Како објашњава Мелетински (1983: 217), дрво света је средишња фигура „вертикалног“ космичког модела, и повезано је са трихотомном поделом на небо, Земљу („средњу земљу“) и подземни свет. У вези са поменутом је и дихотомна подела, резултат бинарне опозиције *горе* и *доле*, а затим и диференциране карактеристике доњег света, као пребивалишта мртвих и хтонских демона, и горњег, као пребивалишта богова и „изабраних“ људи, после њихове смрти.

доживети и чулом мириса, није истоветан ниједном од претходно поменутих његових испољавања, с тим што у себи садржи карактеристике и једног и другог.

Хаос се претежно конкретизује као мрак или ноћ, као празнина или понор који зјапи, као аморфно стање материје у јајету. Претварање хаоса у космос испољава се као прелаз од таме ка светлости, од воде ка копну, од празнине ка материји, од безобличног ка уобличеном, од рушења ка стварању (Meletinski 1983: 209).

Видосавин боравак у старој крипти оживљава и, у симболичном смислу, понавља тренутак њеног рођења, тачније – омогућује потпуно остваривање бабичине клетве. Мрак је заклонио Видосаву од свачијег ока, па и Пантократоровог, а ни њен глас нико није могао чути – баш као што јој је бабица Бугарка и прорекла. Глас Видосаве Драгутиновић, онакве каква је до тада била, последњи пут чуо се кроз њен врисак. Први, а уједно и најснажнији наговештај њеног преображаја дат је кроз напомену о томе да је тај врисак<sup>5</sup> претрпео модификацију коју би било немогуће перципирати. Био је то, како се у делу каже, врисак на мешавини три различита балканска језика: српског, бугарског и цинцарског.

Видосавин преображај представља, дакле, испуњење давно изречене клетве, а о њему се истовремено може промишљати и као о обреду прелаза, при чему би ово била његова прва, прелиминарна фаза.

И заиста, када је изашла из крипте, то истовремено и јесте и није била она.

Била је то Видосава али ни налик на претходну, прилично неугледну девојку. Ова Видосава је била светлије пути, правилног носа, глатке, светлוצаве а опет црне косе, нежних руку и набујалих недара (Petrović 2013: 75).

Од неугледне девојчице Видосава се претворила у зрелу и привлачну жену. Изглед јој је у мраку промењен, како је то у приповеци напоменуто, по налогу смрти. Истовремено, променио се и њен говор, па ће она од тада заувек говорити мешавином трију језика – баш као и бабица Бугарка. Вођени Бодријаровим схватањем примитивног двојника, које је изложено у уводу, овде сада можемо говорити о започетом процесу одвајања личности и двојника, који се од заштитника претвара у претњу. Отуда: Видосавин крик је и знак побуне против тога унутрашњег, онтолошког цепања. Њена борба са мрачном немани била је заправо борба са двојницом која се кроз таму, кроз сенку отелотворила, и одлучила да преузме примат.

Потребно је овде учинити још један осврт на Бодријарову *Симболичку размену и смрт*, а нарочито на поглавље „Двојник и удва-

5 Према Е. Касиреру (1985: 51), права митско-магијска снага језика испољава се тек тамо где се јавља у облику јасно израженог, артикулисаног гласа.

јање“ где он проблем двојника доводи у везу са Фројдовим ”Das Unheimliche“:

Читава наша култура прожета је том опседношћу раздвојеним двојником, која свој најпрефињенији облик поприма код Фројда у ”Das Unheimliche” („Узнемирујуће осећање не-блискости“), у анксиозности која избија из нама најпознатијих ствари, онде где се са највећим интензитетом, јер је у најпростијем облику, јавља *врийоілавица раздвојеносћи*. Наступа тренутак када чак и најпознатије ствари које познајемо као сопствено тело, па и само то тело, наш глас, наш лик, бивају раздвојени... Она укида умножавање двојника и духова, она је та која их одашиље међу аветињске, сабласне кулисе фолклора несвесног, као античке богове које је хришћанство преобразило у демоне – *verteufelt* (Bodrijar 1991: 159).

По повратку у Калну Видосава је стално обавијена енергијом своје двојнице, која у другим људима изазива подозрење, па и страх, због чега су је убрзо прозвали Проклета Видосава. Нетрпељивост житеља села кулминирала је у тренутку када се Видосава попела на справу намењену за млевање камена, и отуд запевала песму о изгубљеним душама у крипти храма. Могуће и подсвесно, јер су прижељкивале да пронађу макар и најмањи доказ о томе да постоји нешто непојмљиво али дубоко онеспокојавајуће у вези са Видосавом, женама из Калне чинило се да она лебди над точком за млевање камена. „Лебдење“ је знак да се Видосава (заједно са својом двојницом) налази у простору лиминарности, односно вангенеповски речено, у лиминарној фази.

Њено присуство је свакако унело немир, али то што се нашла у близини справе која је била симбол градитељског заната од кога је цело село живело, и певала песму на неразумљивом језику – то је пробудило сумњу да би Видосава могла своје проклетство пренети на справу, и на све који од ње живе. Проклети ту справу значило би уништити целу Калну. Сељани очекивано исказују свој страх од непознатог, а непознати су и језик и садржај песме коју је Видосава певала. Дакле, упркос томе што није угрозила никога, њено биће и њена песма били су за све друге застрашујући. Ово необјашњиво осећање, које је већ самом својом појавом изазивала, представљало је доказ да се промена коју је доживела одиграла у суштини њеног бића. Постала је авет, сабласт, њено присуство јесте узнемиравало.

### 2.3. Крик у мраку и миџско-маијска снаја језика

Наредни ступањ сижејног развоја започиње поновним измештањем породице Драгутиновић из Калне. Како би се ослободили Видосаве, сељани почињу да њу и њену породицу шаљу у најудаљеније крајеве, како би тамо радили. Један такав радни задатак

одвео их је најпре у Рашку, а затим и у Пећ, где се остварује, како ћемо видети, кључни сусрет са Војином Максимовићем и његовом породицом. Стога њен одлазак у Пећ, а највише однос са Војиновим сином Миливојем, дефинише последњу фазу започете трансформације.

Изградња нове куће за Максимовиће почела је годину дана пре избијања Првог светског рата, што је значајна назнака. Баш као што је Видосавино рођење протекло усред хаоса изазваног воденом стихијом, тако је и њен долазак у Пећ најавио хаос много већих, интернационалних, светских размера. Слично као и у Кални, људи који су се сусретали са Видосавом осећали су њену, тј. енергију њене двојнице, и описивали је као „тужан али леп мирис ружа“. Дакле, енергија постаје доступна чулу мириса – баш као што је мрак за Видосаву добио мирис у цркви Свете Софије.

Војинов син, Миливоје Максимовић видео је Видосаву како на њему непознатом језику (грчком) разговара са мраком, а непосредно пре тога чуо је крик. Тај поновљени крик у мраку евоцира почетак раздвајања Видосаве и њене двојнице у крипти старог храма, и то раздвајање преводи на нови ниво. Ипак, овај крик је коначно преобликован, из њега је изведен артикулисани глас кроз који је могуће спровести истинску митско-магијску снагу језика, што субјект који је носилац тога језика чини моћнијим. Напомена о томе да Видосава као да није имала потребе за сном, већ само за мраком, сведочи да се двојничка фигура све више намеће као доминантна. Она, попут сенке, израња из мрака и освајањем једног одређеног језика утврђује своју моћ. Дефинитивна победа двојнице била би обезбеђена у оквиру свадбеног обреда, који ће означити и доспевање у последњу, постлиминарну фазу.

Видосава(?) и Миливоје састају се у простору напуштене турске текије, која је имала зидове али не и кров, што на симболичком плану представља оживљавање, али и *изокрећиање* сцене из цркве Свете Софије, у којој је преображај започет. Уместо хришћанске, приказана је муслиманска светиња. Кров који недостаје доводи се у значењску везу са тлом које се урушило под Видосавиним ногама у цркви. Симболика која се може ишчитати из оваквог извртања упућује на крајње домете преображаја, на тренутак у коме ће Видосава и њена двојница трајно заменити места.

Уочена је још једна врста извртања, она која је извршена на језичком плану. У моменту када Миливоје запроси Видосаву, она ће рећи „не“ што на грчком значи „да“. Ипак, у оквиру српског говорног подручја, „не“ ће увек бити сигнал за одрицање, па ће Миливојева породица то на тај начин и схватити, за разлику од њега, који се трудио да разуме Видосавин језик и схватио је право значење њеног, грчког „не“. То „не“ Миливојеви родитељи схватили су, понављамо, и као

одбијање и као увреду, стога они не гледају благонаклоно на зами-сао о венчању. Видосава се, тако, још једном, последњи пут нашла у средишту хаоса који је сама изазвала. Избезумљен од беса због Миливојеве жеље да се и након изреченог „не“ ожени Видосавом, његов отац Војин потегав је пиштољ на сина. Испалјени метак се одбио и окрзнуо Војинову слепоочницу, па је он заувек ослепео на лево око.

Ту се препознаје стварна митско-магијска снага језика, снага која се сажела у једном „не“ којим је Видосава Војину одузела вид, и уклонила последњу препреку ка финалној фази свога преображаја, за који је неопходан свадбени обред. Њеном браку са Миливојем нико се више није противио. Из хаоса је поново проистекао космички поредак, о чему сведочи уздизање нове космичке вертикале. Како се у делу наводи, Драгутиновићи су Максимовићима сазидали „проклето лепу кућу“ (2013: 83), из чијег *сушера* полази новоуспостављена вертикала. Занимљиво је да сцена венчања уопште није приказана у приповеци, иако је управо путем свадбеног обреда јунакиња закорачила у трећу, постлиминарну фазу; испоставља се да је за завршетак преображаја и победу двојнице, као последњи корак прелаза било неопходно спајање супружника у првој брачној ноћи: Видосава је зарила зубе у Миливојев врат – право венчање је тек тада почело (уп. Petrović 2013: 83).

Представљање јунакиње, односно њене двојнице као вампира враћа нас Бодријаровом схватању већ поменутом у уводу: нарушени процес симболичке размене између личности и двојника доводи до тога да се двојник појављује као вампир и прогања субјект све док, коначно (као у овом случају) не заузме његово место. Истовремено, отворени крај приповетке омогућује фантастичном слоју да продре у први план, на овом тежишном месту унутар текста. Та недореченост, иза које се никако не може, потврђује став Миодрага Павловића (1989: 5) о томе да фантастика увек остаје затворена у своју сопствену нарацију, да одише симболичним језиком, али и да је та њена симболичност недоречена.

### 3. Двојница из светлости

Приповетка Милована Глишића „После деведесет година“ изграђена је на два приповедна тока: једном који је посвећен љубави између главних јунака, Страхине и Радојке, и другом чија је доминантна тема проналажење гроба вампира Саве Савановића. Једини моменат у коме се поменута два приповедна тока Глишићеве приповетке додирују представљао би Страхинин сусрет са вампиром, у воденици. Након тога обе приче опет настављају да теку паралелно, и свака од њих на крају добија своје разрешење: са једне стране,

вампиrow гроб бива прободен глоговим коцем и село на тај начин заштићено, док се, са друге стране, Страхиња и Радојка венчавају.

Када је реч о лику Радојке, Глишићева приповетка не нуди никакве назнаке о њеној повезаности са натприродним. „Била је то скромна и мирна девојка, као јагње“ (Глишић 1983: 150). Ипак, уочене су напомене друге врсте које могу објаснити како је на тематско-мотивском темељу српске реалистичке приповетке М. Глишића, осмишљен сасвим другачији сиже, у коме је управо лик Радојке доспео у први план.

Како се у приповеци наводи, након што су Савин гроб проболи глоговим коцем, Зарожани нису успели да ухвате лептира који изнутра излетео. Ипак, то их није много забрињавало због тога што лептир „не може маторим људима наудити“ (Глишић 1983: 175). Након што је још дуго морио децу по Зарожју, лептир је нестао.

Ова напомена истовремено је информативна и инспиративна: замисао према којој лептир није могао наудити старима, већ само деци и младима, могла је бити кључ за преобликовање и проширивање Глишићевог сижеа о вампиrowању. Тамо где се код Глишића заплет око проналаска вампиrowог гроба завршава, ту код Ђорђа Кадијевића, у филму *Лейтирица*, тек отпочиње.

### 3.1. „*Das Unheimliche*“ и игра свећлосћи и мрака

Када је реч о наредним сегментима овога рада, који ће се бавити Кадијевићевим филмом *Лейтирица*, највише пажње биће посвећено расветљавању лика Радојке, са посебним освртима на тренутке у филму у којима се уочава њена трансформација. Покушаћемо и овде да утврдимо да суштину те трансформације чини раздвајање личности од примитивног двојника, подељено у три фазе прелаза које је дефинисао Ван Генеп.

Већ је сам почетак филма дат веома сугестивно, нарочито у сцени када после питања о томе да ли га је страх да сам преноћи у воденици, воденичар Вуле на брду угледа Радојку, и том приликом запажа: „Их, види је. К’о лептирица“ (Кадијевић 1973). Исте ноћи Вулета убија вампир у воденици, а приликом његовог уласка воденички камен се зауставља и свећа се гаси. Према Е. Касиреру (1985: 147), митско осећање времена специфично је по томе што су моменти субјективног и објективног у њему нераздвојни, међусобно су испреплетени. Као конкретно издваја се само осећање фазе. Заустављање воденичког камена у тренутку када вампир крочи у воденицу илуструје то стапање субјективног и објективног осећања времена. Ако заустављање камена протумачимо као заустављање митског времена, на тај начин би се могла деформисати читава цикличност, фазност времена. Фигура вампира

овде је оприсутњена много изразитије него у Петровићевој приповеци. Дакле, вампировање је употребљено као средство којим се наговештава поремећај природне равнотеже, нарушавање различитих облика симболичких размена, које би у крајњем резултату довело до разарања поретка и хаоса. Гашење свеће, као и у претходно анализираној приповеци, уводи и јунаке и гледаоце у простор лиминарног, у поље где се непрекидно одвијају симболичке размене светла и таме, размене креативне и деструктивне енергије. „*Онџолоџија енерџије* поставља само њено биће и принципе његовог саморазвијања“ (Пекић 2001: 24). Супарнички однос двеју енергија илустровао би изненадно раздвајање личности и њеног примитивног двојника. Борба која се одвија на нивоу бића може се представити као енергетско осциловање: спона између личности и двојника кида се као последица тих осцилација. Да такво сучељавање постоји, показује се на основу Радојкиног исказа, који истовремено лоцира и космичку вертикалу:

Пођем тако за овцама *йовише воденице*, гледам *доле* у *йойок*, па ми лепо дође да скочим, да ме више нема (Кадијевић 1973, истакла М. М).

Централну тачку те вертикале представљала би управо воденица,<sup>6</sup> место које је од суштинског значаја за опстанак села. Крајње тачке вертикале одређене су брдима изнад воденице (горње) и потоком који се налази на нижем нивоу у односу на воденицу (доње).

У филму је представљена и љубавна прича већ одраније позната из Глишићеве приповетке. Међутим, у *Лейџирици* њена основна функција јесте прикривање Радојкине тајне, и преображаја у коме се пројављује њена двојница.

За сваку *реалности* могло би се рећи да је у најмању руку *двосмислена*, јер осим сврхе (рационалне) коју собом може да изврши, она има и онај смисао што јој га даје ум, па је тиме остварена нека врста коезистенције два реалитета противречна један другом (Пекић 2001: 20).

Ипак, дефинитивно превладавање двојнице и овде је условљено сасвим одређеним обредом – обредом свадбе, што испрва није директно истакнуто, али се таква могућност назире као суштина Радојкиног питања упућеног Страхињи: „Можеш ли ме оставити?“ (Кадијевић 1973). Претпоставимо да то питање и не долази од Радојке, већ управо од њене двојнице, која прижељкује да, ступајући у обред прелаза и пролазећи његове три фазе (подсећамо, прва од њих у том тренутку већ траје), стекне самосталност. Према Мелетинском (1983: 230), инцијација, као најважнији прелазни обред, обухвата

6 Према Ненаду Гајићу (2011: 81), Словени су веровали да је воденицу осмислио ђаво, и радо је походи. У њој се скупљају и вампири, вукодлаци, демони, а крај ње дрекавци... У води покрај воденице борави Воданој, водени дух који, одатле, пролазнике повлачи у воду.

симболичну привремену смрт и контакт са духовима, који отвара пут за оживљавање или за поновно рођење у новом својству. Стога ћемо управо у том кључу тумачити наредну деоницу издвојену из *Лейирице*. Сцена у којој Радојка посматра свој одраз у води (а Бодријар нам је већ напоменуо да се двојник може пројавити кроз одраз), представља почетак лиминарне фазе њеног преображаја. У том тренутку коса јој прекрива скоро цело лице, а она је полако склања док се истовремено чује злослутни глас птице, који је претходно најављивао долазак вампира. То симболичко откривање лица доводи гледаоца у недоумицу: да ли је пред њим још увек Радојка, или неко други? Идентитетско колебање се све више оснажује. Као у случају Видосавиног „лебдења“, и овде је посреди лиминарност, немогућност да се продре до саме личности услед јачања двојничке фигуре која се час намеће час уклања пред нашим очима. Игра двеју енергија, светлости и мрака, доспева у први план у моменту када Радојка прилази шуми и гледа у мрак, иако тамо (наизглед) нема ничега. Крупан кадар приказује Радојкино лице, нарочито њен поглед, па изгледа као да она у мраку, тачније у сенкама, ипак нешто разазнаје, док се све време чује глас оне птице. Читавом сценом доминира природна, сунчева светлост, али је, истовремено, осетно и интензивно онеспокојавајуће присуство. Баш као и у приповеци „Видосава“, и овде постоји фројдовско „Das Unheimliche“, због кога нас идилични, обасјани пејзаж не чини спокојним – напротив, док следећа сцена само појачава тај осећај необјашњиве нелагоде. Сад видимо Радојку како спава на трави, лице и тело јој се грче као да има кошмар, или да осећа некакав бол. Када отвори очи, чује се цвркулт птица. Она посматра простор око себе као да га први пут види, и смеши се, што можемо сматрати првим значајнијим и изразитијим појављивањем двојничке фигуре, која је и проузроковала осећај непријатности.

### 3.2. Одвајање сенке

Потребно је учинити кратак осврт на лик Живана (у Глишићевој приповеци он је Радојкин отац, а у филму ујак или стриц), кроз који је представљена фигура ауторитета. Као и у Петровићевој приповеци, и овде постоји проблем забране брака, с тим што су разлози те забране у „Видосави“ били много очигледнији; овде је пак нејасно због чега тачно Живан не одобрава Радојкин и Страхинин брак. Постоје одређени трагови који упућују на то да је Живан био упознат са тајном Радојкиног преображаја. Наиме, када кмет, поп и други сељани помогну Страхини да отме Радојку, како би се њом оженио, Живан остаје да гледа за њима, а његов поглед тада скрива бес, али и – страх. Стога постоји могућност да је његова забрана у ствари била покушај да заштити Страхинју. Такође, значајна је и сцена која

приказује тренутак када је Живан ухватио лептира који је излетео из Савиног гроба, смеје се и нестаје у шуми, као да припрема освету за цело село, а пре свих за Радојку и Страхињу, јер су се оглушили о његову забрану.

Живанова забрана била је једина препрека која је онемогућавала Страхињино и Радојкино венчање. Након што је та препрека превазиђена, отпочеле су припреме за свадбу. Кроз Страхињино обећање „[н]ећу ја тебе никад да оставим“ (Кадијевић 1973), двојница коначно добија одговор на раније постављено питање, на шта се задовољно смеши јер је то обећање гаранција њене победе. Осмех се, дакле, јавља као најаву будуће довршености трансформације, у току припрема за свадбу. Како није могао да дочека прву брачну ноћ, Страхиња уочи свадбе одлази код Радојке, и том приликом открива рану од глоговог коца на њеном телу, после чега су се указали и њени вампирски зуби.

Овим отпочиње постлиминарна фаза, у којој се разоткрива застрашујућа двојничка фигура. Ипак обред није употпуњен јер се венчање још увек није десило, па стога, да би трајно осигурала свој положај *сенке која се одвојила*, двојница мора да се заувек ослободи Радојке. Символичка размена међу њима двома заувек се раскида, што је и приказано у последњим сценама филма. Примитивни двојник се издваја, не чини више једну целину и једну суштину са личношћу, али и након тог симболичког цепања надвоје он не може стећи самосталност све док га субјектово присуство подсећа на њихово некадашње јединство. Након што је Страхиња из гроба Саве Савановића извукао глогов колац којим су сељани заштитили село од вампира (или су тако барем мислили), на месту где је лежало Радојкино тело остаје само бела хаљина, док двојница из гроба устаје у црној. Поменути прелаз од беле ка црној боји – још једном поновљено поигравање светлости и таме – омогућује повратак Бодријаровом разумевању одвојеног двојника као непријатељске сенке:

Сви смо ми изгубили своју *стиварну* сенку, ону коју нам ствара сунце, јер она за нас више не постоји, ми јој се више не обраћамо; а са њом нас је напустило и наше тело – изгубити своју душу, то већ значи и заборавити своје тело. И обратно, када сенка израста и постаје аутономна сила [...] то је дело Ђавола и лудила, сенка је ту да би прождрала субјект који ју је изгубио, то је убилачка сенка, оличење свих оних одбачених и заборављених мртвих који, разумљиво, никада не могу да се помире са тим да за живе више ништа не значе (Bodrijar 1991: 159).

Завршна сцена приказује Страхињу како лежи на ливади, сам. Његов положај (на основу кога нисмо сигурни да ли је мртав или само спава), као и то што је читав простор обасјан светлошћу, на симболичком плану понавља сцену о којој смо већ говорили, а где је на сличан начин приказана Радојка. И осећање које тај призор буди

у нама потпуно је исто – узнемирујуће, нелагодно осећање проузроковано нашом несигурношћу у вези са судбинама главних јунака: не знамо шта се догодило Радојки и њеној двојници, као што нам није познато ни шта се десило Страхињи. Непокојност се додатно појачава у последњим минутима филма, када крупан кадар покаже белог лептира на Страхињиној глави. Лептир,<sup>7</sup> дакле, у завршници још једанпут омогућује појављивање фројдовског феномена "Das Unheimliche". Гледаоца заиста обузима та узнемирујућа не-блискост, из које ипак покушава да ишчита недостајуће фрагменте сижера.

Према Е. Касиреру (1985: 48), унутар митског мишљења нема дефинитивних граница између сфере живота и сфере смрти. Они се не односе једно према другом као бивство и не-бивство, већ као хомогени делови једног истог бивства. Исто тако, митско мишљење не познаје неки одређени моменат у коме живот прелази у смрт или смрт у живот, због тога што оно рођење замишља као повратак, а смрт као трајање – као непрестану симболичку размену. Несталност, укидање и појављивање, нестајање, сан и(ли) смрт, рађање и умирање, све је то у филму *Лейџирица* Ђорђа Кадијевића смештено у непрегледно поље лиминарности – поље митског, ритуалног и фантастичног. То нас одводи Павловићевом (1989: 5) сликовитом схватању према коме фантастика, и као форма нарације и као склоп значења, мора да остане да лебди. Сваки покушај да се фантастика сасвим декодира и „приземљи“, усмерен је против ње саме.

#### 4. Закључак

Феномен преображаја, уочен у приповеци „Видосава“ Миомира Петровића и филму *Лейџирица* Ђорђа Кадијевића, проузрокован је нарушеним односом између човека и његовог двојника, при чему се двојник-заштитник изврће у двојника-непријатеља. Тај процес посматран је као обред прелаза, стога су активности и стања јунакиња била сагледавана кроз три кључне фазе: прелиминарну, лиминарну и постлиминарну. Видосавин крик у мраку означио је почетак прелиминарне фазе, током које се одиграло унутрашње, онтолошко цепање. Њена борба са мрачном немани заправо је била борба са двојницом која се кроз таму, кроз сенку, отелотворила и одлучила да преузме примат. Лиминарну фазу преображаја обележило је необјашњиво нелагодно осећање које је Видосава самом својом појавом изазивала: постала је авет, сабласт, њено присуство је узнемирало, па је тај вид испољавања двојничке фигуре доведен у везу

7 Према објашњењу у Шевалије–Гербрановом *Речнику симбола* (2006: 488), лептир се најчешће сматра симболом непостојаности, али и путујућим духом. Други аспект лептировог симболизма везан је за преображај: чаура садржи сав потенцијал бића, а лептир који из ње излази симболизује ускрснуће – излазак из гроба. У хришћанској симболици, лептир представља душу лишену телесног омотача.

са фројдовским термином "Das Unheimliche". Кроз поновљени, преобликовани крик у мраку изведен је артикулисани глас путем кога је било могуће ослободити истинску митско-магијску снагу језика, што је субјект, носиоца тога језика, учинило моћнијим. Освајањем језика двојничка фигура, која попут сенке израња из мрака, све више се наметала као доминантна. Финална, постлиминарна фаза преображаја у оквиру које је двојница представљена као вампир, вратила нас је Бодријаровом схватању: нарушени процес симболичке размене између личности и двојника доводи до тога да се двојник појављује као вампир и прогања субјект све док, коначно, не заузме његово место.

Када је реч о преображају у Кадиевићевој *Лейџирици*, примећено је да би супарнички однос двеју енергија илустровао изненадно раздвајање личности и њеног примитивног двојника. Борба која се одвија на нивоу бића може се представити као енергетско осциловање, а спона између личности и двојника кида се као последица тих осцилација. Идентитетско колебање главне јунакиње временом је све изразитије: посредни је лиминарност, немогућност да се продре до саме личности услед јачања двојничке фигуре – која се час намеће час уклања пред нашим очима. Баш као и у приповеци „Видосава“, и овде постоји фројдовско "Das Unheimliche", због кога нас прогања осећај необјашњиве nelaгоде. У постлиминарној фази открива се застрашујућа двојничка фигура. Симболичка размена између Радојке и њене двојнице заувек се раскида. Примитивни двојник се издваја, не чини више једну целину и једну суштину са личношћу, али и након тог симболичког цепања надвоје он не може стећи самосталност све док га субјектово присуство подсећа на њихово некадашње јединство.

### Извори и литература

- Гајић, Ненад. *Словенска митологија*. Београд: Лагуна, 2011.
- Глишић, Милован. *Изабране приповећке*. Прир. Владимир Јовичић. Београд: ИРО „Вук Караџић“, 1983.
- Кадиевић, Ђорђе. *Лейџирица*. <<https://www.youtube.com/watch?v=Et1RWYj7rbU>> 14. 6. 2024.
- Лома, Александар. „Мистерија прага: Обреди њрелаза Арнолда ван Генепе на прагу свога другог столећа“. Предговор у: Арнолд ван Генеп. *Обреди њрелаза: систематско изучавање ритијала*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005, 7–40.
- Павловић, Миодраг. „Фантастика у антрополошком кључу“. У: *Српска фантастика: Најприродно и несварно у српској књижевности*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, Одељење језика и књижевности, 1989, 3–7.

- Bodrijar, Žan. *Simbolička razmena i smrt*. Prev. Miodrag Marković. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991.
- Kasirer, Ernst. *Filozofija simboličkih oblika. Drugi deo: Mitsko mišljenje*. Prev. Zoran Paunović. Novi Sad: Dnevnik – Književna zajednica Novog Sada, 1985.
- Meletinski, Eleazar M. *Poetika mita*. Prev. Jovan Janićijević. Beograd: Nolit, 1983.
- Pekić, Borislav. *Filosofske sveske*. Novi Sad: Stylos art, 2001.
- Petrović, Miomir. „Vidosava“. U: *Nova srpska pripovetka*. Prir. Goran Skrobonja. Beograd: Paladin, 2013, 72–84.
- Ševalije, Žan; Alan Gerbran. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos art, 2006.

Milica B. Mojsilović

*Separating the Shadow: About Doubles in the Story “Vidosava”  
by Miomir Petrović and the Film The She-Butterfly by Đorđe Kadijević*

*Summary*

The main purpose of the paper is to analyze the two main female characters, Vidosava, from the story of the same name by Miomir Petrović, and Radojka appearing in the film *The She-Butterfly* by Đorđe Kadijević, from the perspective of Baudrillard’s understanding of symbolic exchanges and the independence of the primitive double. The analyzed motif similarities in the aforementioned works of art are related to the phenomenon of transformation, which both Radojka and Vidosava experience including all three phases of the rite of passage (preliminary, liminary and postliminary), according to the typology of Arnold van Gennep. By combining Baudrillard’s and Van Gennep’s postulates, the separation of the primitive double from the personality is presented. Through the preliminary and liminal phase, the double figure gains more and more strength, so that in the final, post-liminal phase, it is directed against the subject; the double is represented as a shadow that has been separated. This type of manifestation of the double figure is connected with the Freudian term “Das Unheimliche”. The liminal phase of the transformation was marked by an inexplicable uneasy feeling that Vidosava caused due to her very appearance. She became a specter, her presence was disturbing, so this form of manifestation of the double figure was linked to this psychological phrase. When it comes to the transformation in Kadijević’s movie, it was noted that the rival relationship between the two energies would illustrate the sudden separation of the personality and its primitive double. The struggle that takes place at the level of being can be represented as an energy oscillation as the link between the personality and the double breaks as a result of their activity. The identity fluctuation of the main character is more and more pronounced over time since there is a liminality, an inability to penetrate to the person herself, due to the strengthening of the double figure that is sometimes imposed and periodically removed in front of us. Just like in the short story “Vidosava”, there is “Das Unheimliche”, which haunts us with the sense of inexplicable discomfort. In the post-liminal phase, a terrifying double figure is revealed. The image of the vampire is also significant, which being

a common motif, connects "Vidosava" and *The She-Butterfly* and places them in the field of mythic, ritual and fantastic, while at the same time confirming Baudrillard's position about the double that returns to haunt and haunt the subject.

*Keywords:* double, symbolic exchange, liminality, shadow, rite of passage, "Das Unheimliche", "Vidosava", Miomir Petrović, *The She-Butterfly*, Đorđe Kadijević

Примљено: 14. 6. 2024.

Прихваћено: 17. 12. 2025.

PEARLS OF OIL AMIDST VERSES AND  
IMAGES: A JOURNEY THROUGH  
THE CULTURAL MEANINGS OF  
GANLAN 橄欖 IN CHINA

Università degli Studi  
“G. d’Annunzio” Chieti-Pescara  
Università di Napoli l’Orientale

**Abstract:** This article presents an analysis of the symbolic value attributed to the olive tree in both ancient and modern Chinese culture. Beginning with an examination that reveals a far more complex lexical situation than commonly assumed, the article concludes that the term *ganlan* can refer, depending on context, to at least three different plants: *Canarium album*, *Olea europaea*, and *Phyllanthus emblica*. The analysis of various literary documents has enabled a broad reconstruction of the phases of *ganlan*’s presence or introduction in China and its growing importance in the imperial economic and agricultural system. Poems from the Song era (by authors such as Wang Zhiwang 王之望, Huang Tingjian 黃庭堅, Liu Kezhuang 劉克莊, Zhao Fan 趙蕃, and Wang Yucheng 王禹偁) have illuminated the development of a complex symbolic and metaphorical system in ancient times. Furthermore, the spread of the tree in China in the twentieth century is discussed, highlighting the Chinese Communist Party’s decision to integrate the plant into the Chinese agricultural system. The journalistic and cinematic narratives of the arrival of plants from Albania in 1964 laid the groundwork for both new and ancient symbolisms. In this article, these symbolisms are explored through analysis of the song “The Olive Tree” by San Mao, as well as a review of the new customs and habits of contemporary China.

**Keywords:** Olive in China, *ganlan* 橄欖, Song poetry, Zhou Enlai, symbolism, Albania

As Europeans, when we speak of, hear of, or imagine the olive, we associate it with a single plant: *Olea europaea*. This conviction is reinforced when we search for the Chinese equivalent of the term in bilingual dictionaries, where the term *ganlan* 橄欖 (橄欖) is systematically reported. However, if we reverse the process, starting from the Chinese term, we discover a composite reality that undermines our initial assumptions. Indeed, *ganlan* primarily corresponds to a typical Chinese fruit that has nothing to do with *Olea europaea*, and only secondarily does a vague reference to the Mediterranean olive appear, if at all. On the other hand,

\* The authors have constantly discussed and shared the structure and contents of the contribution, but specifically Luca Stirpe drafted the paragraphs “The Words of the Olive: Names and Properties” and “The *Ganlan* in Song Dynasty Poetic Texts”, while Valeria Varriano curated “Olive as a Symbol of Friendship: A Story from the 1960s” and “The Olive Today: A Familiar Stranger”. All other parts were written together.

as early as 1919, anthropologist Berthold Laufer, in a study examining the diffusion of various plant species between the Middle East and China, issued a warning, stating:

The so-called Chinese olive, kan-lan 橄欖, has no affinity with the true [sic!] olive of the West-Asiatic and Mediterranean zone, although its appearance comes very near to this fruit (Laufer 1919: 417).

The same occurred in an article appearing in the *People's Daily* (人民日报) on February 3, 1958, where, speaking of a fruit called *qingguo* 青果 (see *infra*), it states:

In countries along the Mediterranean coast, such as Italy and Greece, there exists a type of olive tree that is also called *ganlanshu*,<sup>1</sup> although in reality it is absolutely not the same as the Chinese *ganlan*. The olive and the *ganlan* belong to two different botanical families<sup>2</sup> (Deng 1958).

Beginning with this terminological question, this contribution aims to clarify what is actually meant by *ganlan*, as determined by historical and literary sources. In particular, we will first examine the appearance and diffusion in China of the plant thus designated and the construction of the cultural and symbolic imaginary developed around it, with emphasis on poetic texts from the Song era (960–1279). As we approach modern times, we will then examine the media case of the donation by Albania of Mediterranean olive trees to the People's Republic of China (PRC) in 1964. The images presented in the media of that era will be considered to understand the symbolic value attributed to the plant in those years, a value whose evolution will then be followed to the present day.

## The Words of the Olive: Names and Properties

The term *ganlan* 橄欖 denotes distinctly different plants. One is the aforementioned *Olea europaea*, more correctly denominated *youganlan* 油橄欖 (oleiferous olive), also known as “common olive”, belonging to the Oleaceae family, originating in Asia Minor (and probably Syria), later spreading throughout the Mediterranean area, becoming one of its most representative products, and only in relatively recent times cultivated in various other regions of the planet, including China. Another is *Canarium album*, known as *qingguo* 青果 (green fruit), also known as “Chinese olive” or “white olive”, belonging to the Burseraceae family, with edible fruits very similar to olives, from which cooking oil is extracted. Originating in Southeast Asia, this tree has a height between 10 and 25 meters, evergreen leaves, light gray smooth bark, fragrant flowers, oval-shaped drupes about 3 cm long,

1 As a reference for the transcription of Chinese terms in *pinyin*, ABC 2010 was used.

2 欧洲地中海沿岸国家, 如意大利、希腊等国有一种阿列布树, 也被称为橄榄树, 实际和我国橄榄树并不相同。在植物学上, 阿列布树同橄榄树是分两科的。



Canarium album

initially yellowish-green, then grayish-yellow, and is used as an ornamental plant or for street plantings. The fruits are consumed both fresh and processed into sweet preserves or brined preparations and are used, like the seeds, in traditional medicinal preparations (as, in more recent times, the fruits of *Olea europaea* are).



Phyllanthus emblica

Depending on the cultivation zones, flowering occurs between May and July while fruiting occurs between August and October. In China, it is distributed in the provinces of Guangdong, Guangxi, Fujian, and Yunnan, as well as in Taiwan. Finally, ganlan can also denote a plant with morphology and characteristics very different from the first two, namely *Phyllanthus emblica*, known by various other names, including amla, Indian gooseberry, or Indian currants, belonging to the Phyllanthaceae family. A shrub or small tree between 1 and 8 meters in height, with deciduous leaves, typical of tropical Asia and southern China. The wood is used for craftsmanship and carpentry, while oil extracted from the seeds is employed in soap manufacture. The fruits are edible and very rich in vitamin C, with a taste that is initially tart, then sweeter (DRP 2005: yougan).

An examination of some of the numerous synonyms of these plants reveals interesting aspects. Regarding the Mediterranean olive, we find: *qidunguo* 齊墩果 (fruit of *qidun*);<sup>3</sup> phonetic transcriptions of the term “olive”, from Latin *oleum* and Greek *ελαιων*, such as *aliebu* 阿列布 (Laufer 1919: 417) and *aliwa* 阿利襪 (Masini 1989: 291); finally, *yangganlan* 洋橄欖 (foreign olive). In three of the four cases, phonetic transcription, partial in *qidunguo* and complete in *aliebu* and *aliwa*, betrays the exotic provenance of the plant, while in the last case, the adjective *yang* (“ocean, sea”, denoting “foreign”, particularly “Western”) clarifies that this is not an indigenous product. As for the Chinese olive, the synonyms are even more numerous: *ganlanzi* 橄欖子 specifies that these are “olive fruits”; some signal its most relevant characteristics, from Colour – such as *qingganlan* 青橄欖 (green olive), *bailan* 白欖 (white olive), and *huanglan* 黃欖 (yellow olive) – to taste, as in *ganlan* 甘欖 (sweet olive); others, however, provide a cultural connotation, which we will encounter again later in various ancient poetic texts, such as *zhongguo* 忠果 (fruit of loyalty) or *jianguo* 諫果 (fruit of good counsel). For amla, finally, the most common synonyms are *yogan* 油柑 (oleiferous tangerine), *yugan* 餘甘 (sweetness that endures), and the transcriptions *anmole* 庵摩勒 and *anluoguo* 庵羅果.

Regarding curative properties, all three plants find use in traditional Chinese medicine preparations. The Mediterranean olive proves useful for lowering blood pressure, reducing blood fats, rehydrating the intestines, relieving constipation, neutralizing toxins, and promoting wound healing, as well as in the treatment of burns, scalds, and coronary diseases. The Chinese olive acts on the meridians of spleen, stomach, and lungs, and is used as an element that helps dissipate excessive heat; among other things, it decongests the throat, dissolves phlegm, treats coughs, soothes irritations, facilitates the production of fluids in cases of dryness, neutralizes toxins (it is, for example, administered in cases of poisoning from fish or crab meat), and proves an effective remedy against drunkenness. Furthermore, according to the herbal manuals *Materia Medica of Master Rihua* (日華子本草) and *Compendium of Materia Medica* (本草綱目), appearing respectively during the Five Dynasties period (907-960) and the sixteenth century (Ming era, 1368-1644), Chinese olives stimulate appetite, alleviate excess gas, stop diarrhea, and relieve thirst (Rihuazi 2005: 437; Li 2017: 473-474). Finally, the leaves, seeds, roots, and bark of amla are used in combination with various other elements for their capacity to stimulate liquid production, counteract toxins, eliminate excess heat, and cool the blood. This plant thus proves useful in treating more or less serious diseases and inflammations such as diphtheria, jaundice, dysentery, haemorrhoid, cough, enteritis, eczema, colds, and is prescribed to alleviate the effects

<sup>3</sup> For a detailed discussion of the term *qidun*, see Laufer (1919: 415-417). The character *dun* is also found in the variants *dun* 敦 or *tun* 墩.

of bites from certain poisonous insects and snakes (ETCM 2011: *anmole, youngan, yougan mupi, youganye*).

Regarding the introduction of *Canarium album* into China, we have a reference in *The Region of Three Capitals* (三輔黃圖), a geographical work of unknown authorship and uncertain dating (from the third to the sixth century), in which the areas of Xianyang, capital of the Qin dynasty (221–206 B. C.), Chang'an, and Luoyang, capitals of the Western (206 B. C. – 9 A. D.) and Eastern (25–220 A. D.) Han dynasties respectively, are described in detail, with particular emphasis on Chang'an. In the third of six chapters, the Litchi Palace is mentioned, located in the park of the Palace of Sweet Springs, a secondary imperial residence of the Qin and Han emperors. It was a kind of greenhouse where plants from the south were planted and cultivated. The text reads:

In the sixth year of the Yuanding era of Emperor Wu of the Han, after the campaign against Nanyue, the Litchi Palace was erected in which extraordinary trees and plants brought from the South were planted [...] as well as over a hundred specimens among longans, lychees, arecanuts, olives, thousand-year plants, and citrus fruits<sup>4</sup> (He 2005: 208–211).

The Chinese olive is mentioned only in the text entitled *The Capital of Wu* (吳都賦), composed by Zuo Si 左思 (250–305) during the Western Jin dynasty (266–316) and later collected in the celebrated *Literary Selection* (文選) of Xiao Tong 蕭統 (501–531). In the *Commentaries on the Literary Selection* (文選注), compiled by Li Shan 李善 (630–689) in the Tang era (618–907), we are given some interesting information:

The olive grows in mountainous zones; its fruits are similar to hen eggs, of brilliant green colour, with sweet and pleasant taste; once it reaches maturity its consumption is beneficial to health. It is found throughout the region south of Shixing and is used for offerings to the South Sea<sup>5</sup> (Xiao 2002: 164).

From the data reported, there is little doubt that this concerns the Chinese olive, widely attested and known in the medieval period. During the Tang dynasty, the Chinese olive was also numbered among the products used as payment for local tribute taxes from Changle, in the southern province of Fujian, as attested in a passage contained in book 31, *Treatise on Geography* of the dynastic history compiled by Ouyang Xiu 歐陽修 (1007–1072), titled *New History of the Tang* (新唐書, Ouyang 2019: 1064). Thus, *ganlan* was not only known but widely cultivated, at least in Fujian.

4 漢武帝元鼎六年，破南越起扶荔宮宮以荔枝得名，以植所得奇草異木：[...] 龍眼、荔枝、檳榔、橄欖、千歲子、甘橘皆百餘本。

5 橄欖，生山中，實如雞子，正青，甘美，味成時食之益善。始興以南皆有之，南海常獻之。The text *The Capital of Wu* is found on pp. 149–181, while the commentary is in note 80. Shixing is located in present-day Guangdong Province.

One of the most important encyclopedic works on agriculture in ancient China also mentions olives. This is *Substantive Techniques for the Benefit of the People* (齊民要術), in 10 books and 92 sections, compiled by Jia Sixie 賈思勰 during the period between the Northern Wei dynasty (386–535) and the Eastern Wei dynasty (534–550), completed around the year 544, and which systematically collects information in various fields of plant cultivation, agronomy, animal husbandry, gastronomy, etc., accumulated over roughly a millennium and a half. In the final book, it cites various sources that mention the olive, including the *Description of Plants and Trees of the Southern Regions* (南方草木狀):

Olives are as large as dates; the tree flowers in the second month and begins to fruit immediately after. Maturation occurs between the eighth and ninth months. If eaten fresh, olives have a tart taste, but if preserved in honey they become sweet<sup>6</sup> (Jia 2015: 1268).

The first documentation of the Mediterranean olive in China dates to the ninth century A. D., in the late Tang era, and comes from a work in 20 chapters (plus ten others added later) that touches on various subjects, including natural phenomena, botany, insects, fish, medicine, and Buddhist traditional stories. This is the *Miscellany of Youyang* (酉陽雜俎), compiled by the erudite poet and official Duan Chengshi 段成式 (803–863). In the eighteenth chapter, third section *Animals and Plants*, we find the following passage:

The tree grows in Persia and also in Syria.<sup>7</sup> In Persia it is called *qixu*.<sup>8</sup> It is between six and nine meters tall, the bark is light, the flowers resemble those of the pomelo and are very fragrant, the fruits resemble those of the carambola and mature in the fifth month. Westerners pound it to extract oil with which they cook pastries and fruits, exactly as sesame seeds are used in China<sup>9</sup> (Duan 2015: 1344–1345).

Apart from some incongruities, such as the fragrance of the flowers, the size of the fruits, and so on, likely due to the compiler's lack of direct knowledge of the plant – but also to the difficulty of identifying with complete certainty many plants when mentioned in ancient texts – from all other information it can be stated that we are indeed speaking of the Mediterranean olive, which constitutes not only the first mention of *Olea europaea* in Chinese texts but also the only confirmed one until modern times.

6 橄欖子，大如棗，二月華色，仍連著實。八月、九月熟，生食味酢，蜜藏仍甜。

7 The term Fulin (and its various graphic variants) referred during the Sui and Tang periods both to the Eastern Roman Empire and, more specifically, to its extension along the Mediterranean coasts of Syria (CY 1991: 779).

8 For a discussion of the term *qixu* and its variants, see Duan (2015: 1345, note 2).

9 齊暎樹，出波斯國。亦出拂林國，拂林呼為齊虛。樹長二三丈，皮青白，花似柚，極芳香。子似楊桃，五月熟。西域人壓為油以煮餅果，如中國之用巨勝也。

## The Ganlan in Song Dynasty Poetic Texts

The frequent mentions of *ganlan* in non-literary texts of the Song era testify that, from the tenth century onward, the cultivation of the Chinese olive was spreading extensively throughout the empire and was becoming an important component of agricultural production, such that the cultivars in certain specific zones were considered of greater value than others, exactly as happens with the Mediterranean olive in our regions. Consider, for example, the following passage from the ninth of the 10 chapters of *Annotations and Anecdotes of an Itinerant Official* (游宦紀聞), a miscellaneous work composed in the thirteenth century by Zhang Shinan 張世南:

The olive grows in both Min and Shu; the Dingxiang variety from Min is the best, is much smaller and preserves for a long time its extraordinary flavor, far superior to that produced in Shu<sup>10</sup> (Zhang 1981: 82).

The diffusion in various areas of the empire can explain some of the colourful names attributed regionally to certain varieties, as in the description contained in the *Gazette of Three Mountains* (三山志),<sup>11</sup> chapter XLI, *Local Products*, compiled by the literatus Liang Kejia 梁克家 (1128–1187):

The olive is a tree with a straight and tall stem; its fruits, autumnal, are first bitter and then sweet; those that crackle and have a savory taste are called “jade green”<sup>12</sup> (Liang 2000: 649).

Similarly, it is from the Song era onward that *ganlan* begins to be mentioned more frequently in literary sources, particularly poetic ones. Various internal elements of the texts suggest that reference is being made to the Chinese olive, or, in some cases, to the amla, but not to the Mediterranean olive.

Undoubtedly, the characteristic that most strikes one about the Chinese olive is its taste that from bitter gradually becomes sweet. A combination of different flavors that is often compared to the experience of tea tasting and opens the way to philosophical reflections on life that have surely contributed to configuring some aspects of the symbolic imaginary of *ganlan*. The literatus Wang Zhiwang 王之望 (1104–1171),

10 橄欖，閩蜀俱有之，閩中丁香一品，極小，雋永，其味勝於蜀產。

11 Also known as the *Gazetteer of the Three Mountains of the Chunxi Era* (淳熙三山志). Chunxi is the third and final reign period of Emperor Xiaozong 孝宗 (r. 1163–1189) of the Song dynasty and lasted from 1174 to 1189. Local gazetteers (*difangzhi* 地方志) are works that record the geography, history, customs, and products of a given area – province, prefecture, district, or city – and were periodically compiled by local officials. “Three Mountains” is an alternative name for Fuzhou, in Fujian. It should be noted that this is the prefectural capital in which Changle was located, mentioned by Ouyang Xiu in the *New History of the Tang* (see *supra*), attesting to the long-standing tradition of Chinese olive cultivation in Fujian Province.

12 橄欖，木端直而高，秋實，先苦後甜，脆美者曰碧玉。

at the opening of his poem titled *Sensations upon Eating Olives* (食橄欖有感), reveals to us:

When I first tasted olives, I frowned and wanted to spit them out. Then, savoring them gradually, a charm lingered long in my memory<sup>13</sup> (Fu 1991, XXII: 88).

Turning to cultural and social meanings, the olive first becomes an object of gift-giving among the Chinese elite, as testified by the quatrain of Huang Tingjian 黃庭堅 (1045–1105) titled *Thanking Wang Ziyu for the Gift of Olives* (謝王子予送橄欖):

Just when I think of the “taste of good counsel”,  
olives arrive in my study on a golden tray;  
This is what they share with “sweetness that endures”,  
the authentic taste after long bitterness.<sup>14</sup>

(Huang 2001: 278)

This text is particularly interesting for several reasons. First, some elements make us question whether we are still speaking of the Chinese olive or of *Phyllanthus emblica*, whose Chinese name is *yugan* 油柑, but also *yugan* 餘甘 (meaning “sweetness that endures”, third verse), and, once again, *ganlan*. On the other hand, the term *weijian* 味諫, “taste of good counsel”, present in the first verse, also returns, as we have seen, to the term *ganlan*. If on one hand the degree of terminological ambiguity already noted increases, we are at this point induced to think that *ganlan*, rather than referring to a specific fruit, instead denotes *various* fruits that share characteristics such as shape, colour, consistency, and partly taste (for example, the bitterness that becomes sweetness, proper to both the Chinese olive and amla), somewhat like what happens with our term “nut”, which, beyond denoting a specific fruit, refers to any fruit with a woody shell. Furthermore, the passage from initial bitter taste to sweet taste opens the way to metaphorical reflection on life. Indeed, in the final verse, the term *zhenwei* 真味, “true taste”, connotes the true sense of things or the most genuine intentions, so that the closure becomes something similar to “only through suffering does one understand the true sense of things” or “only through suffering are results achieved”.

Another order of symbolic meanings is linked to the provenance of the Chinese olive from the South (of China and beyond), a topos that well suits the themes of nostalgia, the suffering of exile, and degradation to positions of little prestige in the peripheries of the empire for officials. Testimony to this is the poem composed around 1240 by Liu Kezhuang 劉克莊 (1187–1269), an official and poet often removed from court for the excessive frankness of his opinions. It is the second poem of the cycle *Three Poems from Haikou* (海口三首):

13 余初食橄欖，眉蹙口欲吐。稍稍滋味之，久乃見媚撫。

14 方懷味諫軒中果/忽見金盤橄欖來/想共餘甘有瓜葛/苦中真味晚方回。

Constant mist on the island, dissolves at evening,  
beyond harsh dunes, distant vessels;  
Wind raises cold sound among trees,  
high tide fades across the bridge [...];  
Eternal the wandering of an official through mountains,  
like the sea in a cup the thoughts of the exile;  
When I think of this wandering, emotions become intense,  
it is like the first tasting of olives.<sup>15</sup>

(Beida 1998: 32600)

Explicit considerations on life come to us from a couplet of the aforementioned Huang Tingjian, taken from the poem titled *In Response to Ziyou, Who, Falling Ill at Jixi and Recalled to Court, Resides with Wang Dingguo* (次韻子由績溪病起被召寄王定國):

The bitterness of life seems eternal,  
like the first tasting of the olive.<sup>16</sup>

(Huang 2001: 24)

A final relevant theme found among numerous references to *ganlan* in Song era poetic texts concerns loyalty. For example, the celebrated litterateur and poet of the Song era, Zhao Fan 趙蕃 (1143–1229), in a couplet from the quatrain titled *Commander Jian Yu* (簡俞尉) links, by contrast, suasive words (but evidently false) to the bitter taste (but true) of the olive:

People are always attracted to sweet words,  
and many disdain the taste of olives.<sup>17</sup>

(Beida 1998: 30784)

However, we owe to Wang Yucheng 王禹偁 (954–1001), another poet and official confined to the South of the empire due to his excessively open political criticism, lucid and explicit considerations that connect the olive to loyalty, in a poem titled *The Olive* (橄欖):

In Jiangdong abundant fruits abound,  
but the olive is considered rare and precious;  
When one tastes it accompanying wine,  
people from the North initially pull a face;  
The rind and pit, bitter and astringent,

15 島煙常至晏方開/沙際參差辨遠桅/風挾寒聲從樹起/潮分末勢過橋來[...]/歸憶斯遊非冷淡/如嘗橄欖味初回。

16 端如嘗橄欖/苦過味方永。

17 世人往往嗜甘言/正味多嫌橄欖嚴。

at first bite are despised;  
 After a while, though, there comes a lingering taste,  
 sweet as grain syrup;  
 What metaphor am I making?  
 I am comparing the olive to the words of a loyal official.  
 Speaking openly can offend the sovereign's ears,  
 and those who do so are banished to the world's borders;  
 Then, in times of chaos, one recalls those words,  
 but by then what good are regrets?  
 This I wish to say to collectors of poetry:  
 do not take lightly verses about the olive!<sup>18</sup>

(Beida 1998: 687)

Summarizing, we have thus far traced the principal stages that attest to the presence and diffusion of the olive in China through some sources of non-literary type and, in parallel, have identified, from Song era poetic sources, how a symbolic and metaphorical patrimony gradually formed around *ganlan*. A patrimony that revolves around principal directions such as exoticism, nostalgia, existential reflection, giving, and loyalty. At the same time, we have been able to corroborate through texts some intuitions of the past (Laufer 1919; Deng 1958), according to which, except in the rarest of cases, when the term *ganlan* is mentioned in ancient times, it refers to *Canarium album* or at most to *Phyllanthus emblica*, that is, two plants introduced and acclimated in China well before *Olea europaea*.

Before proceeding to an examination of the symbolic value of the olive in the twentieth century, it must be considered that imperial literary production was strongly elitist in nature. In fact, the common people, largely illiterate, could not have access to written texts, much less to those written in literary Chinese. Therefore, one cannot speak of a symbolic patrimony uniformly shared, a situation destined to change radically with the birth of the new China.

### The Olive as a Symbol of Friendship: A Story from the 1960s

The founding of the People's Republic of China in 1949 brought to completion a profound change in the production and consumption of culture. The new political class had as its primary necessity the education, including ideological education, of the popular masses. This impelled both the introduction of new, more modern, and certainly more capillary means of communication, and the gradual elevation of literacy levels. Regarding the description of the symbolic value of the olive, it therefore becomes essential to examine other forms of narration beyond literary

18 江東多果實/橄欖稱珍奇/北人將就酒/食之先顰眉/皮核苦且澀/唇口複棄遺/良久有回味/始覺甘如飴/我今何所喻/喻彼忠臣詞/直道逆君耳/斥逐投天涯/世亂思其言/噬臍焉能追/寄語采詩者/無輕橄欖詩。

ones, particularly those linked to new media such as photography, cinema, and television. One of the characteristics of modernity, indeed, is the value of the image, through which objects seem to enter physically into daily life. As for the European olive, it makes its visual appearance in China in the 1960s, thanks to photos in articles and newsreels. With these images, the term *ganlan* loses its indefiniteness in favor of an “objective” visual consistency.

How much, before the twentieth century, this tree was known among the people is difficult to say. From the presentation of Italy in chapter 298 of the encyclopedia *Complete Analysis of Historical Sources and Documents of the Qing Dynasty* (清朝文獻通考), commissioned by Qing Emperor Qianlong (r. 1735–1796) in 1747, it is possible to infer that the olive was at that time foreign to most. In these pages we find a description evidently made for a reader entirely ignorant of its characteristics. It is stated:

They possess [in Italy] the fruit of a tree called olive. When ripe, oil can be made from it. It is used mostly when fresh and has excellent taste. The pits are used as fuel. The residues are used as seasoning, while the leaves can be used as food for cattle and goats<sup>19</sup> (Zhang 1936: 7467).

The term used in the text, *aliwa* 阿利襪 (see *supra*), demonstrates that whoever writes either does not identify the plant with the already well-known *ganlan* or deliberately differentiates the two plants. In any case, this reference is linked to a tree present in a distant country, Italy, little known if not entirely unknown to most. It remains, however, information directed always to the class of literati.

Twentieth-century texts, instead, allow us to get an idea of how widespread the Mediterranean olive was in the country and, therefore, known to the common people. In those that reconstruct the history of its diffusion in China, the news of the introduction of the tree at the beginning of the century often returns, effected by French missionaries and Chinese students coming from France (Shi, Sun et alii 2011: 572). It would have been they who brought the plant to certain areas of Yunnan, to Chongqing, to Fujian, and to Taiwan. This would suggest that in the 1960s, at least in those zones, people had already had the opportunity to see it. In more recent sources, however, one can find information on only two trees. The first would have been planted in 1907 in the vicinity of the Catholic church of the village of Cizhong, in Yunnan. According to what is reported in the 1995 book *Monumental Trees of Yunnan* (云南名木古树), which presents a photo and description of the tree, it would have flowered and fruited numerous times, and would even show a production of 9.1 kg of olives in 1980 (Shi, Sun et alii 2011: 572; Li 2006: 8). Another source states that in 1990 it would have reached a height of 8 meters (Gu

19 有樹頭果，曰阿利襪，熟可為油，生最繁味美而用多，其核可為炭滓，可為鹹菜，可食牛羊。(Quoted in Masini 1989: 291).

2022). The second, of the Frantoio variety, would have been brought to China by a French student in 1940 and planted on a small hill in Mengzi county in Yunnan. We know furthermore that the tree was uprooted in 1978 due to poor growth (Shi, Sun et alii 2011: 572). In fact, it is reasonable to hypothesize that Christian missionaries brought the plant with them for the symbolic and liturgical value it held in the religion they preached. This explains why the only olive tree of which traces remain is linked to a Catholic church and also why the tree's entry into China was not followed by its diffusion, since it would have been imported for its religious rather than economic value.

It is only between 1956 and 1962, due to food and oil shortages, that the olive begins to be considered for its economic and nutritional value. The newly born People's Republic, indeed, includes it in its national import program, and the Academy of Sciences, the Ministry of Agriculture, and the Ministry of Forests import 12 varieties and 1,800 plants together with seeds from the Soviet Union and Albania to conduct cultivation trials in some botanical gardens and in the fields of the South (Shi, Sun et alii 2011: 572; Lin 2020; Li 2006: 8). It is in these years that, thanks to articles published in the *People's Daily*, the European olive tree – now called “oleiferous olive” to distinguish it from the simple “olive” – enters the daily life of Chinese citizens thanks to news concerning the friendly Albania. In these articles, the olive is spoken of as a crop that “adds beauty and wealth to Albania with its thousand hills” (Wang 1961)<sup>20</sup> and that is the protagonist of the new course of politics followed in the country where, finally, thanks also to these choices in the agricultural field, well-being begins to spread (Wang 1961). In some of these articles images of the tree are also present, but it is especially in the subsequent three-year period 1963–1965 that images of the olive spread extensively throughout China.

These are years of a transitional phase in the strategy of Mao Zedong's economic policy (Samarani 2004: 257), in preparation for the implementation of a new five-year plan. In this period, various actions were implemented to remedy and correct errors of economic policy such as those of the Great Leap Forward.<sup>21</sup> In particular, work was done on revitalizing production, also considering the importation of crops that appeared suited to what is today defined as heroic agriculture. Within the framework of this political will, various experts were sent to friendly countries to identify new products suited to Chinese territory.

Chinese agronomists discovered the economic and nutritional potential of the Mediterranean olive during some stays in Albania (Wang 1961). These discoveries soon reached the ears of Prime Minister Zhou

20 橄榄给多山的阿尔巴尼亚增添了美丽和财富。

21 The expression “Great Leap Forward” refers to the economic and social policies pursued between 1957 and 1962, during which reforms were promoted in agriculture and industry in order to avoid importing heavy machinery from abroad, through intensive use of peasant labor.

Enlai (Zhuo 2019: 36), who made a strong contribution to the development of olive cultivation, first by sending other agronomists to Albania, and then by negotiating the sending of plants and experts in exchange for the aid provided by China to the Adriatic country (Zhuo 2019: 36; Li 2006: 8), which was experiencing a politically delicate moment. These diplomatic actions received some attention in the press, and images of the tree of Athena began to circulate in the country. In these texts, the olive was defined as the “plant of friendship”, a term still used today that emphasizes how in this period the olive tree became a symbol of solidarity between the two peoples.

In the Maoist era, there were various “friendship plants”. For a period a variety of Comfrey from North Korea was thus called, considered useful as medicinal and as forage, as well as a high-yielding rice variety, IR-8, transferred from Pakistan to China, before the latter re-established ties with the United States (Schmalzer 2019: 197). None of these, however, received the media attention reserved for the olive, a tree that in 1964 even appeared in newsreels.

The images from a *Brief News* (新闻简报) newsreel, transmitted in cinemas and on television and repropounded today on the Youku platform (Li, Cheng 1964), allow us to reconstruct the symbolic value attributed to the olive in those years. In a clip of one minute and thirty seconds, a narrator recounts the two news episodes whose images scroll by. Firstly, the arrival at the port of Zhanjiang in Guangdong, on February 18<sup>th</sup> of that year, of 10,000 young olive plants donated to China by the president of the Albanian Council, Mehmet Shehu, together with two Albanian agronomists; and then the visit, on March 3<sup>rd</sup>, of Prime Minister Zhou Enlai in the fields of Haikou, over 40 kilometers from Kunming, together with two other Albanian agronomists, to inspect the condition of the young olive plants and personally plant some. Carrying forward an analysis of the filmic statement from the perspective of the ideational metafunction, translated as “representational” in the multimodal grammar of Kress and van Leeuwen (2001), it emerges that the representation proposed in these images, realized by proposing groups rather than individuals, aims to introduce the spectator into a space where the individual exists only in relation to the group, within a broad context that we could define as historical. In the news images, produced mostly with medium or medium long shots in which space is predominant over the human figure, the individual exists within the group and the explanation of his presence is found only in relation to the olive plant, the only true protagonist. Indeed, if the first framing sees a ship approaching the port and immediately thereafter experts descending, welcomed by young people framed in close-up, the scene is immediately stolen by the trees that in a second wide shot are unloaded and then positioned at the centre of every subsequent image, where peasants and agronomists are seen planting the young trees working in perfect harmony. Even the scenes in which Prime Minister

Zhou Enlai appears are not dissimilar. He is seen working and listening to instructions from experts always next to a tree or behind a row of trees.

The representation proposed highlights the transition of the olive from plant to symbol. In the composition of the image, the datum is the group born thanks to solidarity in work. The plant is a promise of novelty and well-being. In the interaction between participants internal to the images and those external (the spectators), the plants play a role of conjunction, placed as they are always at the center of the scene or as a symbolic barrier between those filmed and those watching. The olive tree is here a symbol of friendship between peoples nourished by solidarity, collaboration, and mutual respect between equals, in the name of which even Prime Minister Zhou Enlai dedicates his time to the precious gift.

Throughout the 1960s and 1970s, in every reference to the olive in Chinese newspapers, this symbolic value remained clear. The olive tree existed only insofar as it was a form of solidarity between peoples and the fruit of the hard work of the individual, necessary to achieve collective well-being. Consider as examples some sentences from a 1972 article titled *The Tree of Friendship Blooms and Bears Fruit on the Shores of the Yangzi* (友谊之树在扬子江畔开花结果):



Zhou Enlai planting an olive tree

These olives are the precious friendship trees donated [...] during comrade Zhou Enlai's visit to heroic Albania in 1964. [...] Now, these olives, symbol of friendship between China and Albania, have grown from 400 to 1,149. Last year, 171 plants flowered and 140 bore fruit, producing 334 kilograms of fresh fruit. This year, another 260 plants have flowered and 181 have borne fruit, and production will be significantly greater than last year. [...] During harvest, looking at the olive groves laden with fruit, workers relive the words of Mao Zedong: "Though friends may be far away, their hearts are always close." Although China and Albania are separated by thousands of mountains and rivers, their hearts are united. They remember with emotion how these friendship olives have overcome various natural disasters and bloomed. [...] Reflecting on the happy days in the company of Albanian friends, workers affirm with emotion that the fruits of friendship of the friendship trees have been watered by the shared sweat of the peoples of China and Albania<sup>22</sup> (*Youyi zhi shu* 1972).

The name of Prime Minister Zhou Enlai, the only politician to remain steadfast in his role for his entire life, is inseparably linked to this tree, even iconographically. Even today, in any publications linked in any way to olive plants, his photograph always appears while planting one. The link between the politician and the olive tree is a historical fact. Zhou Enlai actively committed himself to the spread of the plant throughout the country. During his travels, he repeatedly requested and obtained donations of plants to pursue production in various areas (Xu, Wang 2004: 5). But as time passed, historical reasons were replaced by a symbolic link.

With the beginning of reforms following Mao Zedong's death, the process of scientific growth through the support of friendly countries came under attack for the meager results obtained. According to studies following Zhou Enlai's death, olive cultivation, like most of Chinese agronomy, lacked adequate agricultural practices and expertise, probably precisely because of choices, such as where to plant the crops, made without sufficient scientific knowledge. In the early years of the reform undertaken by Deng Xiaoping, responsibility for these errors was attributed precisely to choosing partners in scientific activities based on "friendship" rather than competence. In other words, errors and the poor success of the crops were attributed to the scientific limitations of the countries that had donated and overseen the production of the "friendship plants", and for this reason the search began for partners from European countries

22 这是一九六四年周恩来同志访问英雄的阿尔巴尼亚时[...]的那一批珍贵的友谊树 [...]现在, 这批象征中阿友谊的油橄榄树已经由四百株发展到一千一百五十九株。去年有一百七十一株开花, 一百四十株结果, 收鲜果三百三十四公斤。今年又有二百六十株开花, 一百八十一株结果, 产量将比去年有较大的增长。收获季节, 所里职工们望着果实累累的油橄榄林, 重温毛主席的教导: "‘海内存知己, 天涯若比邻’。中阿两国远隔千山万水, 我们的心是连在一起的", 心情特别激动。他们不由得回忆起这批友谊树以坚强的生命力, 战胜各种自然灾害, 在这里开花结果的历程 [...] 回顾同阿尔巴尼亚战友欢聚的日子, 林业科学研究所的同志们激动地说: 友谊树结出友谊果, 是中阿两国人民共同用汗水浇灌培育出来的。

who would collaborate in joint venture enterprises to produce quality oil (Xu, Wang 2004: 279). This polemic called into question the reality itself of scientific exchange and even the true sense hidden behind the word friendship. As Schmalzer writes:

Many international specialists who have visited China over the past half-century [...] may rightly wonder how much actual learning occurred. How important was that visit for the circulation of knowledge, and how much of the sweat served more symbolic (albeit certainly important) political and diplomatic purposes? [...] The leader of Albania, Enver Hoxha, wrote harshly in an April 20, 1973 diary entry about Chinese “revisionism” (this was, after all, the period when China began renewing relations with the United States) and complained that “the Chinese are publishing nothing about us, apart from welcoming and farewelling of football and volleyball players and Chinese acrobats” (Halliday 1986, 299). Celebrating Sino-Albanian friendship by irrigating olive trees with the pooled sweat of Chinese and Albanian people might arguably fall under a similar category of symbolic friendship without true political commitment (Schmalzer 2019: 202).

These reflections brought about a change in the symbolic value attributed to olive plants. Even today some bloggers speak of the olives donated by the Albanians as a plant “with more than unique symbolic value” (Yuanshan 2019), although this tree has now lost its value as a symbol of solidarity between peoples. Unchanged, on the other hand, remains the link with the figure of Zhou Enlai, so much so that it is called the “Premier’s Tree” (Yi 2018). An example of how the tree of Athena became the tree of Zhou is given by the words of Li Juzhen, an agricultural technician who visited Albania in 1964 and remained always linked to the world of olive cultivation:

The Chinese olive project is infused with the care and affection of Prime Minister Zhou Enlai. The realization of the Premier’s desire for China to enter the world map of olive oil production must be ensured<sup>23</sup> (Quoted in Schmalzer 2019: 208).

Or again, in a recent article:

We are realizing Zhou Enlai’s desire to plant olives to green barren mountains and bring well-being to the people, achieving a “dual victory” of prosperity and green<sup>24</sup> (Li 2024).

The tree of Zhou, therefore, is the symbol of the loyalty of the good politician toward his people, of benevolence and justice, and no longer of friendship between peoples.

---

23 中国的油橄榄事业浸透着太多周总理的关心和爱护,我们一定要让总理想在世界橄榄油分布图上加上‘中国’这个名字的愿望得以实现。

24 实现周恩来总理引种油橄榄绿化荒山、造福人民的“绿富双赢”夙愿。

### The Olive Today: A Familiar Stranger

With the change of direction imparted by reform and opening-up policy in the 1980s, the olive – now visually and lexically identified and therefore distinguishable from the plants denoted by the vague term *ganlan* – is clearly recognized as a foreign product linked to distant, ancient, and vaguely exotic cultures. A widespread information operation, carried out with the production of numerous works of popular science (articles, documentaries, and subsequently websites), makes known the symbolic and metaphorical values of the olive within the diverse cultures of the Mediterranean in different historical periods. The reference to the olive thus becomes enriched with meanings. In some cases it again comes to symbolize distant countries, recalls the nostalgia felt whether for one's native country or for the foreign country now left behind, although not that of the exile or degraded official. Exemplary of this symbolic use are the words of the well-known Taiwanese pop song, written by San Mao, sung by Chyi Yu 齊豫 to music by Li Tai-Hsiang 李泰祥, much known also in mainland China, titled *The Olive Tree* (橄欖樹) of 1979:

Do not ask me where I come from,  
 My homeland is far away.  
 Why wander?  
 Wander far away...wander...  
 For the birds flying in the sky,  
 For the streams flowing gently through the mountains,  
 For the vast meadows,  
 Wander far away, wander,  
 And still... still...  
 For the olive of my dreams.<sup>25</sup>

(Chang 2019)

This text is inextricably linked to the figure of its author: Chen Maoping 陳懋平, known by the pseudonym San Mao 三毛 (Three Coins), probably a reference to a well-known comic character born from the pen of Zhang Leping 張樂平. An author among the most popular in the Sinophone world of the 1970s and 1980s, she is also famous for her adventurous and passionate life, which led her to reside for long periods in countries such as the Western Sahara and the Canary Islands, and travel in the Americas and mainland China. If this song is still considered an anthem to freedom, to movement without restraint from one country to another (so much so that its diffusion was not authorized on Taiwan radio and television because it was accused of

25 不要問我從哪裡來/我的故鄉在遠方/為什麼流浪/流浪遠方流浪/為了天空飛翔的小鳥/為了山間輕流的小溪/為了寬闊的草原/流浪遠方/流浪/還有還有/為了夢中的橄欖樹。San Mao wrote the lyrics in English, which were later translated into Chinese by Yang Zujun 楊祖珺。

inciting young people to flee their homes), the expression “olive of my dreams” leads one to think nostalgically of one’s distant homeland. As in the aforementioned post by Gu Shan, where the author, after illustrating characteristics and symbolic meaning of the European olive, says:

In my dreams there is no olive tree; my native land is far away and no olives are produced there, but it is an earthly paradise. There will be no olives in my Hangzhou, but it is nonetheless worthy of being remembered with affection<sup>26</sup> (Gu 2024).

The reference to the foreign olive appears sometimes with a provocative sense, as in this sentence by Wang Xiaobo 王小波:

In ancient Greece, the greatest sin of man was to cut down olive trees during war. In modernity, the greatest sin of intellectuals is to build prisons for their own thoughts. Cutting down olives is destroying the fertility of the earth, while constructing ideologies is destroying the wealth of thought; I believe the latter sin is the greatest: without olive oil, at most one does not eat salad; without thought, man dies<sup>27</sup> (Wang 2010: 156).

A quotation that, confirming the perception of estrangement of this tree from Chinese culture, at the same time highlights how familiar the olive is to Chinese people today. On the other hand, it could not be otherwise, given that currently it is possible not only to satisfy on the web the curiosity of knowing any plant, but also to find typical products from different parts of the world in the large supermarket chains spread throughout China.

Indeed, after the food scandals of the early 2000s, particularly that of melamine-contaminated powdered milk produced by the Sanlu Group, Chinese consumers became increasingly attentive to food safety. In 2012, the oil sector was also involved in a very serious scandal for the discovery of poisoning caused by the sale of oil obtained from animal fat from sewage, then processed to be transformed into edible oil (Badkar 2013).<sup>28</sup> This scandal caused an increase in olive oil sales only very limitedly covered by local production (8,000 tons out of 57,500 purchased in 2022), so that, despite the use of olive oil still being niche, China is currently the fifth largest world importer, just above Japan and the United Kingdom (Hernandez 2023). Today, therefore, thanks also to careful marketing policies, the olive is associated with an idea of health and nature, as this advertising slogan proclaims: “Olive Oil: the sensation of a happy, healthy, and natural life”.<sup>29</sup>

26 我的梦中没有橄榄树，我的故乡在远方，在不产橄榄，但是有着人间仙境的地方。故乡杭州没有橄榄，但是，它照样值得怀念。

27 在古希腊，人最大的罪恶是在战争中砍倒橄榄树。在现代，知识分子最大的罪恶，是建造关押自己的思想监狱。砍倒橄榄树是灭绝大地的丰饶，营造意识形态则是灭绝思想的丰饶；我觉得后一种罪过更大——没了橄榄油，顶多不吃色拉；没有思想人就要死了。

28 This oil was called “gutter oil” (*digouyou* 地沟油)。

29 带给天然，健康，快乐的生活感受。Slogan appearing in olive oil advertisements in China.

In a culture that attributes fundamental value to gift giving as a method for creating networks of relationships for social life, wholesome olive oil has become the ideal gift for important people (for affective ties, but also because they can help in one's career), so much so that according to Daxue Consulting data, more than 60% of the total oil sold is intended as a gift, as the *ganlan* had been in the imperial era.

### Conclusions

The massive introduction of *Olea europaea* in the twentieth century brings with it metaphorical and cultural baggage already consolidated over centuries. The polysemy of the term *ganlan*, extensively documented in this paper, which links this plant to two other species already present locally, would lead one to think that one would arrive at a symbolic value traceable to the diverse implications accumulated over the previous two millennia. In ancient symbology, the tree and fruit *ganlan* were symbols of exoticism, nostalgia, loyalty, as well as a precious gift and a companion in reflections on the joys and pains of life, naturally within a system of values shared by a very restricted socio-cultural elite. Despite this complex heritage, when the Mediterranean olive tree enters China, in the 1960s, within the framework of precise economic and diplomatic policy, it becomes a symbol of friendship and brotherhood between ideologically similar regimes. The crisis of a development model, also scientific, based on these policies fosters a return to previous symbologies and, particularly, to the link between olive, loyalty, and intellectual honesty. The *you-ganlan* becomes the tree of Zhou Enlai, the politician who was opening new relationships that went beyond ideological communion.

With the spreading of well-being, the increase in international relations, and globalization, paradoxically those values that had been linked to an old society and culture – and therefore rejected in the Maoist era – regain ground and link specifically to the Mediterranean olive, which becomes, after a brief parenthesis in which it appeared as a symbol of freedom (San Mao's song), a symbol of exoticism, but also of luxury and fashion. Once again, a word linked to daily life reveals a complex and stratified world of meanings. To paraphrase Wang Yucheng: do not take lightly the words about the olive!

### Reference Works

- ABC: *ABC English-Chinese Chinese-English Dictionary*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010.
- CY: 辭源. Shanghai: 商务印书馆, 1991.
- ETCM: Zhou Jiaju, Xie Guirong and Yan Xinjian (eds.). *Encyclopedia of Traditional Chinese Medicines*, 6 vols. Berlin: Springer, 2011.

- HYDCD: 漢語大詞典, 12 vols. Shanghai: 汉语大词典, 1990.
- DRP: *Dictionnaire Ricci des plantes de Chine*. Parigi: Association Ricci-Les Éditions du Cerf, 2005.
- ZYDCD: 中药大辞典, 2 vols. Shanghai: 科学技术 2003 [1986].

### Bibliography

- A'erbaniya, “阿尔巴尼亚赠送我国万株油橄榄苗木”. 人民日报, 19.02.1964.
- Badkar, Mamta. “This Video of Chinese Street Food Made from ‘Gutter Oil’ Is the Most Disgusting Thing You Will See All Day”. *Businner insider*, 2013. <<https://www.businessinsider.com/chinese-street-vendors-use-gutter-oil-2013-10>>. 21. 5. 2024.
- Beida, 北京大学古文献研究所. (Ed.). 全宋诗, 72 vols. Beijing: 北京大学出版社, 1998.
- Chang, Chelsea. “Friday Song: Chyi Yu’s ‘The Olive Tree,’ which channels songwriter San Mao’s spirit of freedom”. *The China Project*, 7. 4. 2019. <<https://thechinaproject.com/2019/04/07/friday-song-chyi-yu-the-olive-tree-san-mao/>>. 21. 5. 2024.
- Daxue. “The olive oil market in China driven by health-oriented consumers”. *Daxue consulting*, 2020. <<https://daxueconsulting.com/the-olive-oil-industry-in-china/>>. 21. 5. 2024.
- Deng, Zongyu 邓宗禹. “青果”. 人民日报, 3. 2. 1958.
- Duan, Chengshi 段成式. 酉阳杂俎校笺. Beijing: 中華書局, 2015.
- Fu, Xuancong 傅璇琮. (Ed.). 全宋詩, 72 vols. Beijing: 北京大學出版社, 1991.
- Gu, Shan 孤山. “梦中的橄榄树”. 孤山文集, 2. 6. 2022. <<http://gu-shan.hxwk.org/2022/06/03梦中的橄榄树/Halliday>>. 21. 5. 2024.
- Halliday, Jon. *The Artful Albanian: Memoirs of Enver Hoxha*. London: Chatto & Windus, 1986.
- He, Qinggu 何清谷. (Ed.). 三輔黃圖校釋. Beijing: 中華書局, 2005.
- He Shan-an, Liu Liu and Gu Ying. “Olive Introduction and Breeding in China. The Theory and Practice of Olive Introduction in China”. *Rivista di ortoflorofruitticoltura italiana*. 65/6 (1981): 413–432.
- Hernandez, Eduardo. “Aumento delle vendite di olio d’oliva spagnolo in Cina”. *Olive Oil times*, 2023. <<https://it.oliveoiltimes.com/business/spanish-olive-oil-sales-increase-in-china/116615?>>. 21. 5. 2024.
- Huang, Tingjian 黄廷坚. 黄廷坚全集. Chengdu: 四川大学出版社, 2001.
- Jia, Sixie 贾思勰. 齐民要术. Beijing: 中華書局, 2015.
- Kress Gunther, van Leeuwen Theo. *Multimodal Discourse – The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Bloomsbury Academic, 2001.
- Laufer, Berthold. *Sino-Iranica; Chinese Contributions to the History of Civilization in Ancient Iran*. Chicago: Field Museum of Natural History, 1919.
- Li, Juzhen 李聚桢. “我国油橄榄产业发展概况及前景展望”. 粮油食品科技. 14/4 (2006), 8–10.
- Li, Shizhen 李时珍. 本草纲目. Guilin: 漓江, 2017.

- Li, Jinhua 李金花. “60年! 油橄榄“加入”中国油”. 中国绿色时报, 1. 3. 2024. <<http://www.forestry.gov.cn/c/www/lcddt/547763.jhtml>>. 21. 5. 2024.
- Li Kunqian 李坤钱, Cheng Zhiming 程志明. “新闻简报之“友谊的树苗”, 1964. <[http://v.youku.com/v\\_show/id\\_XMjA2OTMxMDky.html](http://v.youku.com/v_show/id_XMjA2OTMxMDky.html)>. 21. 5. 2024.
- Liang, Kejia 梁克家. 三山志. Fuzhou: 海风, 2000.
- Lin, 林草中国. (Ed.). “油橄: 漂洋过海只为遇见你”. 腾讯网, 2020. <<https://new.qq.com/rain/a/20201228A0ECZL00>>. 21. 5. 2024.
- Masini, Federico. “L'Italia descritta nel Qing Chao Wen Xian Tong Kao”. *Rivista degli studi orientali*. 63/4 (1989), 285–298.
- Ouyang, Xiu 歐陽修. 新唐書, 12 vols. Beijing: 中華書局, 2019 [1975].
- Rihuazi 日華子. 日華子本草. Hefei: 安徽科学技术, 2005.
- Samarani, Guido. *La Cina del Novecento*. Torino: Einaudi, 2004.
- Schmalzer, Sigrid. “Breeding New Knowledge at Home: The Case of the Albanian Olive Friendship Tree in China”. *Chinese Annals of History of Science and Technology*. 3/2 (2019), 195–214.
- Shi Zongming 施宗明, Sun Weibang 孙卫邦, Qi Zhilin 祁治林, Li Yaoyun 李摇云 and Liu Jinfeng 刘金凤. “中国油橄榄适生区研究”. 植物分类与资源学报. 33/5 (2011), 571–579.
- Wang, Yingxiu 王英秀. “在橄榄和柑桔之乡— 访问阿尔巴尼亚追记”. 人民日报, 30. 4. 1961.
- Wang, Xiaobo 王小波. “知识分子的不幸”. 沉默的大多数. Beijing: 十月文艺, 2010.
- Xiao, Tong 蕭統. 文選. Changsha: 岳麓, 2002.
- Xu Weiyang 徐伟英 and Wang Hechun 王贺春. 油橄榄及其栽培技术. Beijing: 中国林业, 2004.
- Yi, Huiwen 易晖文. “海口林场的“总理树”. 云南日报, 24. 5. 2018. <<https://kknews.cc/agriculture/8lg228l.html>>. 21. 5. 2024.
- Youyi zhi shu*, “友谊之树在扬子江畔开花结果”. 人民日报, 9. 11. 1972.
- Yun, 云南省林业厅. (Ed.). 云南名木古树. Mangshi: 德宏民族, 1995.
- Yuanshan, Moyu 远山墨雨. “国内第一株油橄榄树种在这里”. 每日头条, 2019. <<https://kknews.cc/zh-cn/travel/gj4j3am.html>>. 21. 5. 2024.
- Zhang, Tingyu 張廷玉. 清朝文獻通考. Shanghai: 商務印書館, 1936.
- Zhang, Shinan 張世南. 游宦紀聞. Beijing: 中華書局, 1981.
- Zhuo, Renzheng 卓人政. “周恩来引种油橄榄二三事”. 红岩春秋. 4 (2019), 36–40.

Лука Стирпе, Валерија Вариано

*Перле уља између сјихова и слике: њушовање кроз културна  
значења јанлана у Кини*

Резиме

Овај чланак представља анализу симболичке вредности која се приписује маслини у древној и модерној кинеској култури. Полазећи од испитивања које открива лексичку ситуацију много сложенију него што се обично прет-

поставља, у чланку се закључује да се термин *џанлан* може односити, у зависности од контекста, на најмање три различите биљке: *Canarium album*, *Olea europaea* и *Phyllanthus emblica*. Анализа различитих књижевних докумената омогућила је широку реконструкцију фаза присуства или увођења *џанлана* у Кину, у његовог све већег значаја у царском економском и пољопривредном систему. Песме династије Сон (аутора као што су Уан Цуан, Хуан Ђинђијен, Лијо Кцуан, Цао Фан и Уан Ичен) расветлиле су развој сложеног симболичког и метафоричког система у древним временима. Надаље, расправља се о ширењу дрвета у Кини у XX веку, наглашавајући одлуку Комунистичке партије Кине да ову биљку интегрише у пољопривредни систем. Новинарски и филмски наративи о доласку неких биљака из Албаније 1964. године, поставили су темеље и за нове и за древне симболизме. У овом чланку истражујемо те симболизме кроз анализу песме „Дрво маслине“ Сана Маоа те представљамо осврт и на нове обичаје и навике у савременој Кини.

*Кључне речи:* маслина у Кини, *џанлан*, поезија Сон, Џоу Енлај, симболизам, Албанија

Примљен: 27. 11. 2025.

Прихваћен: 15. 1. 2026.

Грађа

A decorative horizontal line at the bottom of the page. It starts as a straight line from the left edge, then has a short segment that slopes upwards to the right, and finally continues as a straight line to the right edge.



ЈУГОСЛОВЕНСКО-ФРАНЦУСКА  
КЊИЖЕВНА САРАДЊА У ПЕРИОДУ  
ОД 1946. ДО 1948. ГОДИНЕ

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

**Апстракт:** У овом раду разматра се књижевна сарадња Југославије са Француском између 1946. и 1948. године. Упркос променама на политичком плану уочи Другог светског рата и удаљавању двеју земаља, културни односи између њих никада нису прекинути, мада јесу захлађени. Циљ рада је да покаже да је постојала потреба одржавања и јачања тих веза кроз књижевну сарадњу, која се, поред гостовања многобројних значајних француских књижевника, остваривала и превођењем југословенске књижевности у Француској, као и француске књижевности у Југославији.

**Кључне речи:** Југославија, Француска, 1946–1948, књижевна сарадња

### Француска и Југославија након Другог светског рата

У раду се истражује књижевна сарадња између Југославије и Француске од прве године по завршетку Другог светског рата све до кризе југословенско-совјетских односа, која резултује изолованошћу Југославије крајем 1948. године. Од 1949. године француско-југословенски односи се побољшавају будући да је југословенска власт приморана да се приклони Западу.

Добре културне везе између Француске и Југославије неговале су се деценијама. Током XX века оне су оснажене, а након Првог светског рата присуство француске културе у свакодневном животу виђено је као израз пријатељства насталог у рату. Међуратни период обележен је заједничким циљем да се не наруше мировни споразуми, при чему се пријатељство двеју земаља одржавало путем економске сарадње, продора француске пропаганде, стипендирања студената итд. Тај утицај прожимао је све сфере живота Југословена, односно „политику, науку, уметност, културу и образовање“ (Димић 2005: 57). Након Другог светског рата дошло је до великих промена у француско-југословенским односима због различитих друштвено-политичких уређења. У спољној политици југословенске власти мењају став према Француској и окрећу се према Истоку (Souleille 1990: 331), што узрокује захлађење односа и слабљење веза између две земље.

У периоду од 1944. до 1949. године нова Југославија била је интензивно везана за Савез Совјетских Социјалистичких Република (СССР). Културна сарадња са СССР-ом базирала се на размени културних радника, преводу и издавању стручне литературе и књижевних дела, приређивању уметничких изложби и позоришних представа, приказивању филмова, као и путем штампе, часописа, итд.

Свака врста сарадње између југословенских и међународних културних институција морала је да се одвија преко Комитета за културу и уметност при Влади ФНРЈ, који је, заједно са Комитетом за школе и науку при Влади ФНРЈ, формиран 8. фебруара 1946. године. Централизацијом државе наведени комитети престали су да постоје 31. децембра 1948. године. Ова два државна органа формирана су уместо Министарства просвете ДФЈ, које је престало са радом 31. јануара 1946. године (Докнић, Петровић, Хофман 2009: 11). Председник Комитета за културу и уметност у периоду 1946–1948. био је бивши министар просвете Владислав Рибникар. На основу Уредбе о културним аташеима, која је ступила на снагу 24. јула 1945. године, постављен је културни аташе у Паризу.<sup>1</sup> Његова задужења подразумевала су да буде у сталном контакту са Комитетом за културу и уметност при Влади ФНРЈ, да прилаже извештаје о свом раду, али и да ради на обнови културно-уметничких веза и представљању југословенске културе у Француској,<sup>2</sup> као и да води рачуна о југословенским стипендистима у Француској.<sup>3</sup>

Први југословенски амбасадор, Марко Ристић, по доласку у Француску 1945. године, пренео је свој утисак да је став француских дипломата према Југославији врло резервисан. Такав утисак стекао је након сусрета са представницима француског Министарства иностраних послова, који су били суздржани у разговору с њим. Примера ради, једна од личности с којом је Ристић разговарао био је заменик министра Рене Мајер (Rene Mayer), који је осуђивао комунизам и сматрао да га се требало решити, зато је и био неповерљив према социјалистичкој Југославији (Sretenović 2009: 552). Насупрот томе, тадашњи председник привремене владе Француске Шарл де Гол био је другачијег мишљења и инсистирао је на чињеници да је француско-југословенско пријатељство током Другог светског рата постало још интензивније. Након пријема код председника привремене владе Француске Шарла де Гола, југословенски амбасадор је у једној од својих првих изјава, датој агенцији Франс-прес, подвукао непостојање раскорака у од-

1 Архив Југославије /даље: АЈ/ 313–10–36 (јануар/фебруар 1946).

2 АЈ 314–4–16, П. бр. 256 (24. август 1946).

3 АЈ 314–4–16, П. бр. 286 (30. септембар 1946).

носима и сматрао да су обе земље врло повезане, па би то могло да изнедри потребу њихове што боље сарадње (Милошевић 2005: 129).

Француски званични представници имали су непријатељски став према новом режиму Југославије. Постојале су бројне несугласице које су уздрмале француско-југословенске односе. Један од проблема био је организовање повратка ратних заробљеника у отаџбину због става југословенских власти о питању немачких војника пореклом из Алзаса и дела Лорене, области које су поново постале део Француске (Sretenović 2009: 551). Будући да је законима о национализацији, прво 6. децембра 1946, а потом и 8. априла 1948. године, извршена експропријација имовине свих слојева буржоазије (Димић 1988: 22), појавило се као спорно и питање имовине француских власника из Краљевине Југославије, имовине коју је нова власт Југославије национализовала. Прогањање па чак и убијање појединих истакнутих Југословена проевропских и профранцуских схватања, у Француској је довело је до додатног неповерења према вођству ФНРЈ.

Велики углед међу француским десничарима имао је Дража Михајловић. Његово суђење, а затим и погубљење 1946. године, као и суђење Алозију Степинцу, негативно је дочекано у Француској, што је ојачало презир према Титовом режиму (Petrović 2011: 126).

Неки француски писци, попут Жоржа Сорија (Georges Soria), Жана Вернона (Jean Vernon) и Луја Арагона (Louis Aragon) били су пријатељски расположени према Југославији, као и „лево оријентисани француски писци [који] у више чланака изражавају – до 1948. (а ретко и после) – симпатију према новој Југославији“ (Павловић 1996: 133). Тако су и многи француски интелектуалци левичарске провенијенције подржали захтев Југославије да Трст буде њена територија, те су 21. јуна 1946. године потписали манифест у коме се тражи присаједињење Трста Југославији. Међу њима су били и познати француски књижевници Луј Арагон, Елза Триоле (Elsa Triolet), Пол Елијар (Paul Éluard), Жан-Ришар Блок (Jean-Richard Bloch), Тристан Цара (Tristan Tzara), Тристан Реми (Tristan Rémy), Леон Мусинак (Léon Moussinac), Едит Тома (Édith Thomas), Жан Фревил (Jean Fréville), Андре Виоли (Andrée Viollis), Жан Касу (Jean Cassou) и Жилијен Бенда (Julien Benda).<sup>4</sup>

Како би се разумеле одлуке тадашњих југословенских власти, треба схватити да је Партија укидала све што је сматрала потенцијалним местом за окупљање опозиције; тако је забрањен рад културних друштава, затворене приватне и верске школе, приватне библиотеке и читаонице, укинута приватни издавачи, штампари и књижари (Димић 1988: 57). Информативни одсек француске амба-

<sup>4</sup> Борба, год. XI, бр. 148 (22. јун 1946), 7.

саде у Београду је, у својим билтенима, приказивао неке од вести уперене против ФНРЈ, а француска католичка црква у Југославији одржавала је мисе и проповеди против комунизма.<sup>5</sup> Последично, југословенске власти донеле су низ мера које нису наишле на одобравање француских власти. Међу њима су следеће одлуке: затварање црквених приватних школа, протеривање одређених француских представника због супротстављања новом режиму, одбијање да се поново отворе француске школе у Битољу и Скопљу, те одуговлачење с одобравањем француског предлога да се обнове француски институти у Београду, Загребу и Љубљани. Пошто југословенске власти нису дозволиле да се отвори институт у Београду, Французи су одлучили да прошире постојећу читаоницу и библиотеку, и на тај начин настао је Француски културни центар (Илић 2003: 268). Да би се сачувао француски језик у образовању, француске власти додељивале су стипендије владе Француске југословенским студентима, а француске лекторе су слале у Југославију (Souleille 1990: 334).

Потврда о постојању интересовања Југославије за пријатељске односе са Француском јесте оснивање југословенског Комитета народног ослобођења октобра 1944. После рата он је променио име у Удружење Југословена у Француској, а један од најважнијих задатака био му је ширење југословенске културе у Француској. Тако је дошло и до формирања Удружења Француска–Југославија, чији су чланови биле значајне личности културног и јавног живота Француске.

До значајније промене у француско-југословенским односима долази у периоду спора Тита и Стаљина, који доводи до супротстављања Југославије Совјетском Савезу, тј. до резолуције Информбироа. Последично, одвајање Југославије од Информбироа знатан је искорак ка поновном побољшању у француско-југословенским односима.

### **Југословенско-француска књижевна сарадња у периоду 1946–1948.**

Амбасада Југославије у Паризу је, у свом предлогу из марта 1946, захтевала од Комитета да се у Париз хитно пошаљу југословенски књижевници који добро владају француским језиком. Њихов задатак био би да успоставе сарадњу са француским књижевницима.<sup>6</sup>

У томе је највећи допринос дао представник српског надреализма, песник и књижевник Марко Ристић. Као што је већ напоменуто, он је био први југословенски амбасадор у Паризу у послератним

<sup>5</sup> АЈ 507, IX, П. бр. 105 (23. мај 1953).

<sup>6</sup> АЈ 314–4–16, П. бр. 277 (25. март 1946).

годинама (од 1945. до 1951. године). Његов међуратни двогодишњи боравак у Паризу, 1926. и 1927. године, омогућио је успостављање сарадње и пријатељских односа између српских и француских надреалиста.<sup>7</sup> Штавише, откако је он започео свој мандат у Паризу, личности из француског политичког и јавног живота, пре свега француски књижевници и уметници, били су чести гости југословенске амбасаде у Паризу, па се могло очекивати да ће неко од њих доћи и у Југославију. Ристић је сматрао да би посета једног од најистакнутијих француских писаца и члана Комунистичке партије Француске Пола Елијара могла да донесе политичку корист и позитивно утиче на односе са Француском. Знајући да је у овом периоду постојао сукоб са Италијом око територије Трста, а да су они позвали Елијара да их посети, Ристић закључује да то мора да учини и Југославија јер би то „спречило Италијане да од тога себи праве капитал“.<sup>8</sup>

Пол Елијар у Београд је стигао 8. јуна 1946. године, након кратке посете Македонији. О важности овог догађаја говори чињеница да су Елијара дочекали водећи српски писци: Оскар Давичо, Вељко Петровић, Исидора Секулић, Миодраг Ибровац, Душан Матић и Милан Богдановић. Његова посета била је и политички обојена, па је Елијар присуствовао суђењу Дражи Михајловићу. Током боравка у Београду Елијар је имао прилику да разговора и са Титом о политици и књижевности.<sup>9</sup> Након тога, Елијар је посетио Брчко (Mladenović 2020b: 34), а посету Југославији завршио је у Загребу.<sup>10</sup>

У новембру исте године, два угледна француска писца присуствовала су Првом конгресу Савеза књижевника Југославије у Београду. Реч је о Тристану Цари, представнику Националног комитета француских писаца, и Жан-Ришару Блоку, који ће своја запажања са овог конгреса изнети у чланку „Au premier Congrès des écrivains yougoslaves“ („На Првом конгресу југословенских писаца“), а Тристан Цара у интервјуу „A travers les Balkans“ („Кроз Балкан“), објављеном у 143. броју француског недељника *Француска њисма (Les lettres françaises)*.<sup>11</sup>

На позив Савеза књижевника Југославије, 11. јуна 1947. године у Београд су допутовали књижевници Елза Триоле и Луј

7 Први сусрет Марка Ристића, Андреа Бретона (André Breton), Пола Елијара и Луја Арагона био је управо у Паризу, 1926. године. О великом пријатељству Марка Ристића, Луја Арагона и Пола Елијара сведоче и сачуване књиге које су Арагон и Елијар поклањали југословенском амбасадору (Mladenović 2020a: 32).

8 АЈ 314–4–16, П. бр. 62 (27. март 1946).

9 За Елијарове утиске и одломке разговора погледати Марсенаков чланак: Jean Marcenac. „Avec Paul Éluard en Yougoslavie“. *Les lettres françaises*, 2 août 1946, 1, 7.

10 Неколико дана након Елијарове посете Загребу, у 44. броју хрватског листа *Ilustrirani vjesnik* објављен је превод једне од његових седам љубавних песама.

11 Детаљније у: Младеновић 2018: 127–131.

Арагон,<sup>12</sup> које је дочекао председник Савеза књижевника Југославије Иво Андрић. (Мора се истаћи да је амбасадор Марко Ристић још у марту 1946. године сматрао да би њихова посета била корисна за Југославију – и у културном и у пропагандном смислу.<sup>13</sup>)

Арагон је, на конференцији за штампу 13. јуна 1947. године изјавио да се о југословенској књижевности у Француској мало зна. Био је мишљења да би „ради сузбијања лоших утицаја америчке књижевности требало скренути пажњу на остале европске књижевности, нарочито на преводе из руске и југословенске литературе“.<sup>14</sup>

Осим у Београду, ови писци били су гости и у Скопљу и Сарајеву. Имали су бројне сусрете и разговоре са југословенским писцима. „У Македонији су видели напор македонске омладине на исшивању Моноспитовског блата“, а у Босни су обишли радове на омладинској прузи Шамац–Сарајево.<sup>15</sup> У октобру 1947. године Елза Триоле објављује серију чланака под називом „Voyage sentimental“ („Сентиментално путовање“), у француском часопису *Вечерас (Ce soir)* (Mladenović 2022: 160–261), у којима је, између осталог, у форми путописа, писала и о Југославији и свом искуству у њој. На субјективан начин описала је различите културе народа једне земље, њихове обичаје и животе, са посебним освртом на политичку ситуацију у земљи. Овим поводом огласиле су се *Књижевне новине*, критикујући њен приказ Југославије.<sup>16</sup>

Осим њих, гости Савеза књижевника Југославије били су и Жан Марсенак (Jean Marsenac) и Жан Керол (Jean Cayrol), који су дошли да се упознају с радом на омладинској прузи.<sup>17</sup> У часопису *Француска њисма* изашао је Марсенаков чланак „Avec Paul Éluard en Yougoslavie“ („Са Полом Елијаром у Југославији“). У њему је аутор посебно истакао да је то била прилика да се расправља о књижевности, и описао је тадашње књижевне покрете у Београду, са посебним освртом на надреализам (Mladenović 2019: 58).

Поводом југословенског Дана Републике Удружење Француска–Југославија је дан раније, 28. новембра 1947. године, организовало академију на Сорбони, на којој су се, поред одржаних говора декана Сорбоне, професора Пјера Жоржа (Pierre George), Марсенака и Сабатијеа Мишела (Sabatier Michel), читале и песме југословенских и

---

12 Он је у више наврата у свом часопису *Les lettres françaises* писао о раду југословенске амбасаде.

13 АЈ 314–4–16, П. бр. 59 (13. март 1946).

14 *Борба*, год. XII, бр. 140 (14. јун 1947), 5.

15 *Књижевност*, 1947, 7–8, 103.

16 Видети: Милан Богдановић. „Пријатељски али несентименталан осврт на 'Сентиментално путовање' госпође Елзе Триоле“. *Књижевне новине*, I, 1 (17. фебруар 1948), 2.

17 АЈ 314–4–16 (6. август 1947).

француских песника. Од том приликом прочитаних песама могу се издвојити девето певање *Јаме* Ивана Горана Ковачића, „Гроб Горана Ковачића“ Пола Елијара, једна песма Жана Марсенака о Титовој Југославији и „Марсељски докери поздрављају југословенски брод“ песника Анселма (Anselme).<sup>18</sup>

Но, сва ова књижевна имена Француске припадала су тзв. левичарским писцима или, ништа мање, члановима француске Комунистичке партије. С друге стране, у тадашњој југословенској штампи излазили су оштри чланци о француској културној и књижевној сцени, са критикама како „капиталистичког заробљавања културе“ тако и тзв. декадентних праваца у књижевности и филозофији. Тако је осуђено покретање часописа *Окруили сѐо* (*La Table ronde*) који је уређивао Жан Полан (Jean Paulhan). Ово гласило окарактерисано је као „часопис колаборациониста“. У светлу „окупљања назадних и конзервативних писаца“ знаковита је била завршна напомена овога чланка, која је указивала на модусе југословенско-француске књижевне сарадње: „Утолико више што отворено фашистички књижевници могу да вршљају по данашњој француској стварности, ми ценимо заиста напредне и заиста француске књижевнике, који претстављају праву Француску.“<sup>19</sup>

Од свих „декадентних“, „формалистичких“, „лажно модерних“ праваца у филозофији и књижевности, најтеже речи у југословенској штампи завредео је егзистенцијализам. Према мишљењу дописника *Борбе* из Француске, егзистенцијализам је представљао заправо оличење „буржоаске културне извитоперености“, а Жан-Пол Сартр (Jean-Paul Sartre) виђен је као непријатељ марксистичких и тзв. напредних тенденција у књижевности.<sup>20</sup>

### Преводачка делатност

У Краљевини Југославији објављени су бројни преводи француских аутора, попут Ренеа Декарта (René Descartes), Емила Золе (Émile Zola), Виктора Игоа (Victor Hugo), Гија де Мопасана (Guy de Maupassant), Жана Расина (Jean Racine), Гистава Флобера (Gustave Flaubert), што је допринело експанзији француске књижевности. Међутим, период након Другог светског рата, тачније од 14. марта 1945. године, када је донет Акт о организацији агитације и пропаганде, обележен је потпуном контролом Агитпропа, на челу са партијским идеологом Милованом Ђиласом. Политички, културни, просветни и научни живот били су подређени извршавању пар-

18 АЈ 314–4–16, П. бр. 3092 (1. децембар 1947).

19 *Књижевне новине*, број 5, година I, 16. март 1948, 2.

20 Видети: Јаков Леви. „Лажна култура у служби издаје Француске“. *Борба*, год. XIII, бр. 3 (4. јануар 1948), 4.

тијских задатака. Медији, радио, новине, издавачке куће, културне институције и друга удружења били су под константним надзором Агитпропа (Димић 1988: 37). Сви облици уметничког стваралаштва били су институционализовани, при чему је култура представљала средство за остваривање идеолошких циљева.

У области издаваштва, комисија Агитпропа одобравала је или одбијала дела за издавање. Чак и преводи коју су били објављени пре рата пролазили су њену контролу пре него што би се поново објавили. Притом, преводи неких писаца били су експлицитно забрањени, што је био случај са предратним преводом *Сабраних дела* Г. Флобера. Када је реч о преводима француске књижевности, дозвољено је било издавати преводе у новом издању, или потпуно нове преводе Балзака (Balzac), Золе, Мопасана, Ромена Ролана (Romain Rolland), Алфонса Додеа (Alphonse Daudet), Анатола Франса (Anatole France), Молијера (Molière) (Valčić Bulić 2015: 598).

Пошто се на исти начин надгледала западна књижевност у целини, она је била много мање заступљена у односу на руску књижевност, о чему илустративно говори податак да су 1948. године од 790 штампаних преведених дела у Југославији, 74% наслова чинила совјетска дела,<sup>21</sup> док је у периоду 1945–1948. преко 80% преведених књига било са руског језика (Докнић, Петровић, Хофман 2009: 31).<sup>22</sup> На територији Србије се у периоду 1946–1948. могу издвојити преводи Дидроових *Огабраних дела*, Балзакових романа *Рођака Бетша* и *Изјубљене илузије*, затим Флоберово *Сентиментално васијашање*, *Кола Брењон* Ромена Ролана, *Остърво њинџина* и *Таршаринова њрилоџија* Анатола Франса, Стендалов *Пармски карџузијански манастир*, Мопасанове *Новеле из француско-џруској раџа*, *Золин Жерминал*. На територији Македоније су 1947. године на македонски језик преведена дела Анатола Франса и Алфонса Додеа,<sup>23</sup> док наредне године излази *Кола Брењон* Ромена Ролана. У Хрватској се истичу *Мали Пјер* и *Таршаринова њрилоџија* Анатола Франса, *Редовница* Денија Дидроа, Стендалове *Иџалијанске хронике*, *Золин Жерминал*, Балзакове *Изјубљене илузије* и *Три џријовейџке*, Мопасанове *Изабране новеле* и *Јадна Дунда*, *Земља крзна* и *Тајансџвено остърво* Жила Верна, *Мозаик* Проспера Мермеа.

Иако је послератни период у француској романескној продукцији обележен објављивањем књига са ратном тематиком, у периоду од 1945. до 1948. године на српскохрватски језик преведена су само два дела са ратном тематиком: роман Жозефа Кесела (Joseph Kessel) *Армија сенки: заџиси о француском Покреџу оџџора*, који је 1946.

21 20. окџобар, број 230, година VI, 15. април 1949, 2.

22 Тај број се знатно смањео у периоду 1948–1956. те су књиге преведене са руског чиниле само 20% преведених дела.

23 *Борба*, број 5, година XIII, 6. јануар 1948, 2.

изашао у Београду, и збирка ратних новела *Робовање и величина француској народа* Луја Арагона, коју је 1947. објавила Међународна књижарница из Београда (Mladenović 2020a: 142). Имајући у виду да се у њима критикује нацизам, ова дела одговарала су политици Комунистичке партије Југославије (Valčić Bulić 2015: 603).

Објављен је и превод Арагоновог романа *Базелска звона*. Прво је преведен 1946. године и штампан у издању издавачке куће Култура из Загреба, док се друго издање, 1947. године, појавило у Београду. Исто тако, превод Арагонове приповетке „Младићи“ се, почетком маја 1946. године, штампа у часопису *Наша књижевност*,<sup>24</sup> док се његов говор из августа 1941, на радио Москви, појављује крајем јула 1946. године у хрватском часопису *Илустрирани вјесник*.<sup>25</sup> Две године касније у Загребу је публикован и његов роман *Господинске четири*, у коме се јављају ликови из већ познатих *Базелских звона*. Једна од најпознатијих књига Покрета отпора, *Морска њивина* Жана Брилера (Jean Bruller), познатијег под псеудонимом Веркор (Vercors), објављена је у Словенији 1946, на српскохрватском у Хрватској 1951. године, а у Србији 1956. године (Valčić Bulić 2015: 603).

Осим путем превода релевантних књижевних дела, југословенска публика се са француском књижевношћу, њеним карактеристикама и представницима упознавала читајући чланке и огледе публиковане у домаћим часописима, међу којима се истичу часописи *Наша књижевност* односно *Књижевност* (од средине 1947. године мења име) и *Књижевне новине*.<sup>26</sup> Од тих радова могу се издвојити: оглед Хуга Клајна „Молијер и хипокризија“,<sup>27</sup> „Књижевна схватања Дени Дидроа“ Елија Финција,<sup>28</sup> чланак Милана Богдановића „Поводом годишњице смрти Жана Ришара Блока“,<sup>29</sup> кратак „Књижевни преглед романа Ромена Ролана *Кола Брењон*“ Велибора Глигорића,<sup>30</sup> као и књижевни преглед „Белешке уз *Осврво њивина* од Анатола Франса“ Ота Бихаљи-Мерина.<sup>31</sup>

Овај период обележен је процватом совјетско-југословенских односа, па су се у часописима појављивали и чланци истакнутих совјетских писаца и критичара о француској књижевности. Тако

24 *Наша књижевност*, свеска 5, мај 1946, 71–90.

25 *Илустрирани вјесник*, број 47, 23. сепанј 1946, 14.

26 О француској књижевности више је писано у књижевној периодици од XIX века до почетка Другог светског рата. Видети: Биљана Ристић, „Француска књижевност у српским књижевним новинама и часописима до 1941. године“, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 2016.

27 *Наша књижевност*, свеска 2, фебруар 1946, 234–241.

28 *Наша књижевност*, свеска 3, март 1946, 372–378.

29 *Књижевне новине*, број 7, година I, 30. март 1948, 3.

30 *Наша књижевност*, свеска 8, август 1946, 616–617.

31 *Наша књижевност*, свеска 1, јануар 1947, 67–70.

су са руског преведени оглед „Пол Верлен и Декаденти“<sup>32</sup> и чланак „О Стендалу“<sup>33</sup> Максима Горког, те „Француска литература за време рата (1939–1945)“ Бориса Песиса.<sup>34</sup>

Министарство иностраних послова Југославије било је свесно важности одржавања културне сарадње између две земље, па је о питању књижевних веза Комитету за културу и уметност предложило следеће:

Превођење наше литературе на француски језик требало би што пре организовати. Уколико постоји план за превођење, у Паризу можемо наћи неколико људи који добро познају и наш и француски језик. Исто тако би се нашла издавачка предузећа која би издала те књиге. Ради шире пропаганде и бољег упознавања може се имати у виду отварање пропагандног културног уреда у Паризу, где би се налазиле све наше публикације и сав културно-пропагандни материјал.<sup>35</sup>

Југословенски амбасадор Марко Ристић такође је тражио да се поново започне са превођењем југословенских писаца на француски језик, али и обрнуто.<sup>36</sup> Међутим, у издавачким кућама у Француској није владала велика заинтересованост за превођење југословенске књижевности јер је она француској публици и даље представљала непознаницу. Из тог разлога Амбасада ФНРЈ сматрала је да би требало прво одабрати и послати дела која су погодна за превођење, а затим ангажовати издаваче за превођење и издавање тих превода.<sup>37</sup> Комитет је зато Амбасади доставио одређена књижевна дела и дао своје препоруке која би дела могла да буду преведена на француски језик. Међу њима су *На Дрини ћуџрија* и *Травничка хроника* Иве Андрића, *Изабране њријовеџке* и *Роса на бајонетима* Бранка Ћопића, *Изабране њријовеџке* и *Нечиста крв* Борисава Станковића, *Пауци* Иве Ћипика, *Госнода Глембајеви* Мирослава Крлеже, *Изабране њријовеџке* Петра Кочића, *Баконја фра Брне* Симе Матавуља, *Дневник* (прва и друга књига) Владимира Дедијера, *Изабране новеле* Ивана Цанкара и *Појатици* Прежихова Воранца. У припреми је била и *Анџолоџија јуџословенске џоеџије*, коју је Амбасади требало послати 1947. године, у виду рукописа, али се са њеним штампањем и објављивањем каснило зато што је стално допуњавана и мењана.<sup>38</sup> *Анџолоџија савремене јуџословенске џоеџије* (*Anthologie de la poésie*

32 *Наша књижевност*, свеска 2, фебруар 1946, 223–233.

33 *Наша књижевност*, свеска 6–7, јун–јул 1946, 375–379.

34 *Наша књижевност*, свеска 3, март 1946, 379–400.

35 АЈ 314–21–85, П. бр. 7177 (18. јануар 1947).

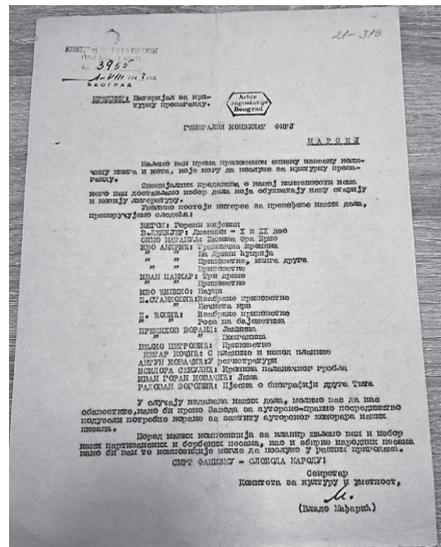
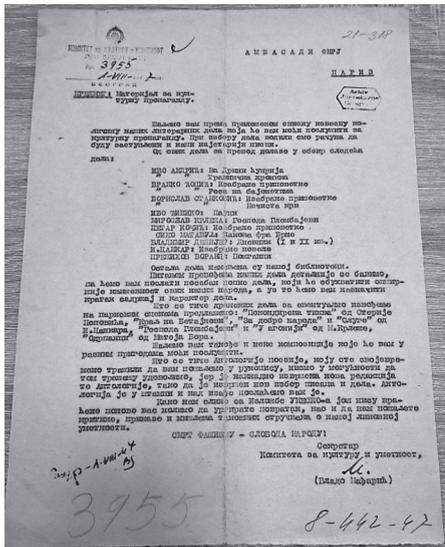
36 АЈ 314–4–16, П. бр. 59 (13. март 1946).

37 АЈ 314–4–16, П. бр. 1006 (14. април 1947).

38 АЈ 314–21–85, П. бр. 3955 (1. август 1947).

yougoslave contemporaine) као и Анџолоџија савремене јуџословенске ѓрозе (Anthologie de la prose yougoslave contemporaine) у редакцији Зорана Мишића, објављене су тек 1959. године, кад и њихови преводи.<sup>39</sup>

У договору са Генералним конзулатом ФНРЈ у Марсеју, Комитет за уметност и културу при Влади ФНРЈ упутио је списак ваљаних дела за превод, који је био другачији у односу на препоруке које су истог дана послате Амбасади у Паризу. Као што се увидом у тај списак примећује, на њему се налазе и Горски вијенац Петра Петровића Његоша, Пријоветице Иве Андрића, Три драме Ивана Цанкара, Јамница Прежихова Воранца С ѓланине и исџод ѓланине Петра Кочића, У реџистраџури Анте Ковачића, Јама Ивана Горана Ковачића и Пјесма о биоџрафији друџа Тиџа Радована Зоговића.<sup>40</sup> Марко Ристић превео је Јаму Ивана Горана Ковачића на француски језик; тај превод објављен је 1948. године, а Пол Елијар је, уместо предговора овом делу, написао песму „Грџб Горана Ковачића“ (Mladenović 2020a: 137).



Материјал и препоруке за културну пропаганду Комитета за културу и уметност

39 Бошко Токин и Филеас Лебег (Philéas Lebesgue) су у Паризу 1919. године издали Анџолоџију савремених јуџословенских ѓесамa (Anthologie des poèmes yougoslaves contemporaines), а 1935. године Миодраг Ибровац је, са супругом, приредио Анџолоџију јуџословенске ѓезије XIX и XX века (Anthologie de la poésie yougoslave des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle), која је тада и преведена на француски језик. Видети: Pavlović 1969: 695–708.

40 AJ 314–21–85, П. бр. 3955 (1. август 1947).

Неке од препоручених књига већ су биле преведене, а друге ће се превести тек у другој половини XX века. У Француској је, на име, постојао један примерак превода Његошевог *Горској вијенца* који се чувао у Националној библиотеци у Паризу. Њега је 1917. године превела Дивна Вековић. Нажалост, ни сам Комитет није могао да добије тај примерак.<sup>41</sup> *Нечистја крв* Боре Станковића први пут је преведена 1938. године (Pavlović 1967: 702), а нова верзија превода изашла је 1949. године. Иако су нека књижевна дела Мирослава Крлеже била преведена пре рата, велики број његових дела се у француском преводу јавља тек од 1957. године. Иницијатива да се преведу Андрићева дела *На Дрини ћурија* и *Травничка хроника* постојала је још од 1947. године, али до њене реализације дошло је тек 1956. године.<sup>42</sup>

Југословенско друштво студената у Француској дало је значајан допринос превођењу дела југословенске књижевности. Они су превели новелу Витомира Зупана која је требало да буде објављена у часопису *Модерна времена (Temps modernes)*,<sup>43</sup> који су основали великани француске књижевне сцене Жан-Пол Сартр и Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir). Преведена је песма о Омладинској пружи, новела из партизанског живота „Миља“ и новела Бранка Ћопића „За својом војском“.<sup>44</sup>

У извештају који је Амбасада ФНРЈ приложила о раду и резултатима Удружења југословенских студената у Француској од почетка школске 1946/1947. године, наглашено је да се ово Удружење приликом превођења југословенских дела на француски језик сусрело са многобројним проблемима. Велики број чланова Удружења није довољно владао француским језиком, па су се јавиле тешкоће при превођењу књижевних текстова. Најтеже им је пало то што су морали да воде рачуна о стилу изворног текста и његовим изразима. Поред тога, нису имали ни довољно материјала за превод.<sup>45</sup> Са истим проблемом сусрело се и Удружење Француска–Југославија, којем су недостајале и југословенске публикације преведене на француски језик<sup>46</sup> које би могле да југословенску културу приближе Французима.

Просветне и културне установе у Француској, као и професори, били су заинтересовани за Југославију, и за личне потребе су југословенској амбасади у Паризу подносили захтеве за добијање

41 АЈ 314–21–85, П. бр. 2908 (7. август 1946).

42 Више о томе у: Сребро 2022: 662–686.

43 АЈ 314–4–16, П. бр. 277 (25. март 1946).

44 АЈ 315–7–18 П. бр. 2427/16 (26. децембар 1946).

45 АЈ 315–7–18 П. бр. 2427/16 (26. децембар 1946).

46 АЈ 314–4–16, П. бр. 775 (6. март 1948).

материјала о Југославији.<sup>47</sup> Велики проблем био је оскудица документације јер није било ни књига ни часописа о Југославији. То је приметио и Жан Мусе (Jean Mousset), професор историје југословенских народа на Сорбони, који је додао да у Паризу нису постојале чак ни географска ни историјска карта Југославије. Он је зато био иницијатор формирања Групе студената словенске историје и цивилизације (Groupe des étudiants d'Histoire et Civilisation Slave), која је посебну пажњу посветила истраживању прилика у Југославији, али је истовремено и помагала Удружењу Француска–Југославија.<sup>48</sup>

Постојало је и интересовање за проучавање југословенског устава; професор Емил Сикар (Émile Sicard) желео је да га објави у свом часопису за социологију док је професор Жорж Берлија (Georges Berliat) имао у плану то да учини у *Часопису за јавно право и јолијикополију у Француској и иностранству* (*Revue du droit public et de la science Politique en France et à l'étranger*). Нажалост, ни један ни други нису то успели да остваре јер тада још није постојао превод Устава.<sup>49</sup>

Фебруара 1947. Министарство иностраних послова Југославије је, на иницијативу Удружења Југословена у Француској и Удружења Француска–Југославија, Комитету за уметност и културу послало допис у коме се предлаже да се изради алманах о југословенској народној култури. Идеја је била да се у њему понуди низ фотографија из свих република, на којима би били приказани обичаји и манифестације током Народноослободилачке борбе, а да притом текст буде и на српскохрватском и на француском језику.<sup>50</sup>

Пошто је у Паризу штампан велики број књижевних часописа и листова, Амбасада ФНРЈ дала је предлог да се припреме одређени чланци не само о југословенској књижевности већ и о сликарству и музици.<sup>51</sup> На тај начин француски читаоци би могли да се упознају са културним приликама у Југославији. Присуство југословенске књижевности у француским часописима биће врло уочљиво тек од средине шездесетих година XX века, у часописима као што су *Словенске и европске студије* (*Études slaves et européennes*), *Европа* (*Europe*), *Песничке новине* (*Le Journal des Poètes*), *Нови француски часопис* (*La Nouvelle Revue française*), *Часопис за словенске студије* (*La Revue des Études slaves*) и многим другим (Павловић 1996: 137).

\*\*\*

47 AJ 314–4–16, П. бр. 2122 (18. август 1947).

48 AJ 314–4–16, П. бр. 277 (25. март 1946).

49 AJ 314–4–16, П. бр. 277 (25. март 1946).

50 AJ 314–4–16, П. бр. 7561 (19. фебруар 1947).

51 AJ 314–4–16, П. бр. 2857 (4. новембар 1947).

Период 1946–1948. обележен је захваљујући односу између Југославије и Француске услед приближавања југословенске политике СССР-у. Многи потези југословенских власти нису наилазили на одобравање Француске, али две земље ипак никада нису потпуно прекинуле културну сарадњу, посебно књижевну. Међутим, тежиште сарадње било је на контактима са француским левичарским, па и комунистичким књижевницима, који су у то доба посећивали Југославију, остављали писане белешке о тим посетама и настојали да француској читалачкој публици приближе једну социјалистичку земљу која се својим снагама ослободила окупатора. С друге стране, преводи дела француских књижевника у Југославији знатно су опали у односу на преводе совјетске литературе, што је била последица ригорозне контроле Агитпропа. Иако у одабраном периоду није било много превода српске, ни других југословенских књижевности у Француској, југословенски званичници увидели су важност популарисања дела југословенских књижевника као средства за ширење културног утицаја. Самим тим једнако се повећавао број преведених дела. Постојала је свест и о успостављању могуће сарадње кроз објављивање чланака у књижевним часописима и листовима. Но, са раскидом југословенских власти са Совјетским Савезом, однос према западним земљама постепено ће се значајно променити, па ће, самим тим, и културна сарадња Југославије и Француске добити нове видове, нове димензије и знатно шири опсег. Тиме ће бити отворена нова страница у југословенско-француским, па и српско-француским односима на пољу културе и књижевности.<sup>52</sup>

## Извори

Архив Југославије

Комитет за културу и уметност Владе ФНРЈ (314)

Комитет за школе и науку при Влади ФНРЈ (315)

Министарство просвете Владе ФНРЈ (313)

Савез комуниста Југославије (507)

20. октобар (Београд)

Борба (Београд)

*Ilustrirani vjesnik* (Zagreb)

Књижевне новине (Београд)

Наша књижевност (Београд)

---

<sup>52</sup> Детаљније о овоме видети у: Михаило Павловић. *У двоструком огледалу: француско-српске културне и књижевне везе*. Београд: Просвета, 1996. и Dragan Petrović. *Francusko-srpski odnosi 1800–2010*. Београд: Institut za međunarodnu politiku i privredu, 2011.

## Литература

- Valčić Bulić, Tamara. "Autonomie ou hétéronomie du champ de la traduction littéraire en Yougoslavie (1945–1965): Le cas des romans français sur la guerre". *Теме*, 39, 2 (2015), 593–615.
- Димић, Љубодраг. *Аишћрој култура: аишћројовска фаза културне полиитике у Србији: 1945 – 1952*. Београд: Издавачка радна организација „Рад“, 1988.
- Димић, Љубодраг. "Influence culturelle française dans la Royaume de Yougoslavie". *Српско-француски односи 1904–2004*. Ур. Јелена Новаковић и Михаило Б. Павловић. Друштво за културну сарадњу Србија–Француска. Београд: Архив Србије, 2005, 57–72.
- Докнић, Бранка; Петровић, Милић Ф.; Хофман, Иван. *Културна полиитика Југославије 1945–1952*, зборник докумената, књига 1. Београд: Архив Југославије, 2009.
- Олић, Саша. „Француска пропаганда у Југославији: Културна акција Француске у очима УДБ-е 1953. године“. *Годишњак за друштвену историју*, 1–3 (2003), 263–283.
- Милошевић, Миладин. „Долазак у Париз првог амбасадора нове Југославије“. *Српско-француски односи 1904–2004*. Ур. Јелена Новаковић и Михаило Б. Павловић. Друштво за културну сарадњу Србија–Француска. Београд: Архив Србије, 2005, 123–131.
- Младеновић, Велимир. „Како су Жан Ришар Блок и Тристан Цара видели Први конгрес југословенских писаца“. *Mons Aureus*, 59 (2018), 127–131.
- Mladenović, Velimir. "La littérature serbe dans *Les lettres françaises* (1945–1970)". *Les relations littéraires et culturelles franco-serbes dans le contexte européen* 1. Novi Sad – Bordeaux: Matica srpska – Université Bordeaux, 2019, 55–68.
- Mladenović, Velimir. "Louis Aragon et la réception de son œuvre dans le milieu yougoslave et serbe de 1945 à nos jours". *Анали Филолошкој факултету*, 32, 1 (2020), 133–147.
- Mladenović, Velimir. "Paul Éluard: un épisode yougoslave". *Literatūra*, 62, 4 (2020), 30–45.
- Mladenović, Velimir. "Les guerres d'Elsa Triolet: romans, nouvelles, articles (1945–1957)". Thèse de doctorat inédite, Université de Poitiers en cotutelle avec Université de Novi Sad, 2022.
- Pavlović, Mihailo. "La littérature serbocroate en France". *Actes du V<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Belgrade 1967*. Belgrade – Amsterdam: Université de Belgrade – Swetz and Zeitlinger, 1969, 695–708.
- Павловић, Михаило. *У двосћруком оћлегалу: француско-српске културне и књижевне везе*. Београд: Просвета, 1996.
- Petrović, Dragan. *Francusko-srpski односи 1800–2010*. Beograd: Institut za међународну политику и привреду, 2011.
- Ристић, Биљана. „Француска књижевност у српским књижевним новинама и часописима до 1941. године“. Докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 2016.

Сребро, Миливој. „Судбина великог писца из мале књижевности. Иво Андрић у огледалу француске критике“, I део. *Летњопис Матице српске*, 2022, 662–686.

Sretenović, Stanislav. „Francusko-srpski odnosi u XIX i XX veku“. *MP*, 4 (2009), 536–558.

Souleille, Alain. „Quelques aspects des relations franco-yougoslaves de 1944 à 1949“. У: *Научни скуп Југословенско-француски односи поводом 150 година од отпварања француској конзулату у Србији*. Ур. Љиљана Алексић Пејковић и Славенко Терзић. Књига 10. Београд: Историјски институт, 1990, 331–338.

Teodora Ristoski

*La coopération littéraire entre la Yougoslavie et la France dans la période 1946–1948*

*Résumé*

L'auteure étudie la coopération littéraire entre la Yougoslavie et la France dans la période 1946–1948. Malgré les changements au niveau politique après la Seconde Guerre mondiale et les relations tendues entre les deux pays, les liens culturels n'ont jamais été rompus. Le but est de montrer qu'il existait la nécessité de maintenir et renforcer ces liens à travers la coopération littéraire, qui se développait grâce aux visites de nombreux écrivains français et à la traduction de la littérature yougoslave en France et de la littérature française en Yougoslavie.

La période après la Seconde Guerre mondiale marque le changement radical dans les rapports franco-yougoslaves. La conséquence du rapprochement entre la Yougoslavie et l'URSS entre 1944 et 1949 est le refroidissement de l'amitié avec la France. D'ailleurs, de nombreux problèmes ont surgi : le rapatriement des prisonniers de guerre d'origine française enrôlés dans l'armée allemande, la nationalisation des biens des propriétaires français, les persécutions et assassinats des Yougoslaves aux opinions pro-européens ainsi que la désapprobation des Français à l'égard des procès de Draža Mihailović et Alojzije Stepinac. Les autorités françaises ont condamné non seulement les décisions politiques des autorités yougoslaves mais aussi les décisions culturelles, à savoir : la fermeture des écoles privées à caractère religieux et l'interdiction de la (ré)ouverture des écoles et instituts français partout en Yougoslavie.

La coopération entre les institutions yougoslaves et les institutions culturelles internationales s'opérait à travers le Comité pour la culture et l'art auprès du gouvernement de Yougoslavie. Quant à la coopération littéraire avec la France, cette institution agissait conjointement avec l'Ambassade yougoslave à Paris. La personne d'importance était le poète serbe Marko Ristić, le premier ambassadeur yougoslave à Paris entre 1945 et 1951. Ses connaissances avec les surréalistes français rendaient possible la naissance de la coopération et des relations amicales avec les écrivains français, qui étaient souvent les invités de l'Ambassade yougoslave à Paris. De plus, les visites organisées des écrivains français en Yougoslavie ont eu un impact positif sur les rapports franco-yougoslaves. Ces visites ont été l'occasion d'introduire la culture et la littérature yougoslave aux écrivains français, qui, de leur part, dès le retour en France, rédigeaient les articles sur ledit sujet pour les revues françaises tels que *Ce soir* ou *Les lettres françaises*. Parmi les personnalités importantes qui ont visité la Yougoslavie en 1946 se trouvent Paul Éluard, Tristan Tzara, Jean-Rich-

ard Bloch ainsi que Louis Aragon, Elsa Triolet, Jean Marcenac et Jean Cayrol en tant qu'invités de l'Association des Écrivains yougoslaves un an plus tard. Du côté yougoslave, la presse critiquait la culture et la littérature françaises, avant tout le mouvement décadent et la publication de la revue *La Table ronde*.

En ce qui concerne la traduction et l'édition des œuvres françaises, à la différence du début du XX<sup>e</sup> siècle où s'aperçoit un grand nombre de traduction des auteurs français ce qui contribuait à l'expansion de la publication de la littérature française en Yougoslavie, à partir de l'établissement de l'agitprop en 1945, les éditeurs nécessitaient la permission de la commission de l'agitprop pour publier la traduction d'un livre. Bien que tout soit sous le contrôle rigoureux de l'agitprop, dans cette période, les œuvres de grands écrivains tels que Balzac, Zola, Maupassant, Diderot etc. sont traduites du français. Sur les écrivains français et caractéristiques de leur production littéraire, le public yougoslave pouvait s'informer en lisant les revues yougoslaves *Notre littérature (Naša književnost)* et *Journal littéraire (Književne novine)*. La traduction des livres du français en serbocroate, slovène et macédonien posait des problèmes vu que les traducteurs ne connaissaient pas très bien la langue française et manquaient le matériel à traduire, ce qui est indiqué par l'Association des étudiants yougoslaves en France et l'Association Yougoslavie–France. De plus, le manque des livres traitant la Yougoslavie est signalé par les individus qui voulaient écrire sur le pays tels que les professeurs Jean Mousset, Emil Sicard et George Berlia.

Néanmoins, la rupture avec l'URSS conduit Yougoslavie à améliorer ses rapports avec les pays occidentaux : c'est ainsi que la coopération culturelle et littéraire entre la Yougoslavie et la France prend de nouvelles formes et prospère.

*Mots-clés:* Yougoslavie, France, 1946–1948, coopération littéraire

Примљен: 15. 12. 2025.

Прихваћен: 14. 1. 2026.



Оцене, прикази, белешке





(Јован Делић. *Ходочашћа* уз Усправну земљу.  
Београд: Архипелаг, 2024, 266 стр.)

Монографија *Ходочашћа* уз Усправну земљу Јована Делића актуелизује једну пјесничку књигу Васка Попе неких пола вијека након њеног појављивања. Она доноси суму досадашњих тумачења нашег класика, али и бројне нове увиде. Попина књига *Усправна земља* (1972) већ је самим насловом истакла особине типичне за то нашег пјесника – помјерено (онеобичено) виђење свијета и посебан језик којим се то виђење исказује, а носила је и идеју да пјесничко стварање јесте својеврсно уздизање. Делићеву монографију стога можемо читати и као одговор на тако схваћену Попину књигу, али и на Попино стваралаштво уопште. Осим што тумачи Попу, Делић сугерише и шта је за њега читање: низ путовања на којима читалац стиче знање о себи и о својој заједници. Та се путовања одвијају уз *џекси*, што може створити различите асоцијације: сагледавање текста из различитих перспектива, али и ходочашће заједно са текстом, чији је циљ да се назре узвишено, као и једна врста стварања – слично као што се пјева уз неки инструмент.

Монографија садржи двије врсте пролошких текстова. Прву цјелину чине „Посвета“ и „Пролог“, гдје до изражаја долази личност истраживача, па текст, хибридан, функционише на два нивоа: казује се прича о људима из завичаја, али се успоставља веза и са тумачењем, јер налазимо појмове, мотиве и структуре аналогне Попиној пјесничкој књизи. Говорење о књизи која тематизује „усправљање земље“ код Делића укључује и причање о усправљању човјека, усправљању у патњи и уздизању у чојству. Зато се почиње причом о страдалницима у Другом свјетском рату, мученицима са којима се, како каже аутор, „усправила и Пива“, и којима је књига посвећена. Слиједи „Пролог“, са поднасловом „Усправљање“, који говори о једном пивском сељаку који је, како каже Делић, „досегао моралну висину Бана Страхинића“. То показује не само Делићеву страст према поезији (без које, рекло би се, нема правога тумачења), него и да он у поезији налази појмове у којима разумијемо себе, своје наслеђе и идентитет. Уз естетску, Делић моралистичку димензију сматра

суштинском у поезији. У том сегменту уочава се и Делићев приповједачки дар. Запис говори о патњи и страдању, али кључна тема јесте чојство. То је у вези и са разумијевањем функције књижевности. Делићу је, препознаће то читаоци, близак мотив књиге-кенотафа, који је тумачио код Данила Киша.

Другу пролошку цјелину чини „Предговор“, са три дијела: „Ка *Усиравној земљи*“, „Осмоноги коњ“ и „Игривост ’Игара“, гдје се изабрана Попина књига контекстуализује, уз осврт на Попине претходне збирке и њихова досадашња тумачења. Експлицирају се и начела Делићевог приступа. Аутор *Усиравну земљу* одређује као „лирски спјев“, и даје два разлога за бављење баш том књигом. Један је личне и вриједносне природе: то је за њега најдража Попина књига, „вјероватно и најбоља“. Други разлог тиче се самог приступа и циљева истраживања, па Делић истовремено излаже своја херменеутичка полазишта. Сматрајући, по узору на Иву Андрића, да је „ограничење први услов свакога успјеха“, Делић се одређује да анализира једну пјесничку књигу, и то „пјесму по пјесму, ред по ред“ (стр. 11). На тај начин жели и да разбије предрасуду, неријетко присутну, о „херметичности“ и „нечиткости“ Попине поезије.

Приступ би се могао представити као грађење својеврсних концентричних кругова. Тумаче се појединачне пјесме, затим се оне посматрају у контексту циклуса којем припадају, па онда у контексту цјелине – „лирског спјева“, како би се показао „однос између дијелова и цјелине; општег, посебног и појединачног“ (11). Све то повезано је са вредновањем, односно треба да покаже и зашто је тај Попин лирски спјев „један од најбољих које имамо“. Делић истиче свој кредо, који важи за његово цјелокупно бављење књижевношћу: „Вјерујем у анализу, посебно у анализу пјесме, поезије; у поштовање пјесме, циклуса, књиге. Аналитичар мора имати способност уживљавања, пажљивог читања, нешто знања и искуства, познавање традиције, способност да сагледава ствари у компаративном контексту – у контексту свјетске и националне књижевности – и нешто чистог аналитичког алата и, ако је икако могућно, осјећање за језик: да говори јасно, читко, разговијетно; да га људи разумију“ (11–12). То је, у малом, поетика читања, основа за један теоријски, критичарски и књижевноисторијски програм који досљедно, деценијама, Јован Делић спроводи бавећи се прије свега српском књижевношћу XX вијека. Књиге и писце он жели протумачити, указати на цјелину наше књижевности, уз стална поређења са најрелевантнијим појавама из свјетске књижевности. Делићу је стало и до континуитета српске науке о књижевности, па ће истаћи важност Богдана Поповића, који је његов претходник и кад је у питању тумачење и кад је у питању професорски посао. Посебно цијени Поповићеву методу која је, како каже, „претеча свих теорија ’пажљивог читања“, дакле не само оне коју су инаугурисали англоамерички критичари.

У поглављу „Осмоноги коњ“ анализира се Попина славна пјесма, која је, по Делићу, „култна пјесма српског модернизма послије Другог свјетског рата, са изразитом историјско-поетичком мисијом“ (27). Објашњава се по чему је пјесма „Коњ“ прекретничка и значајна за разумијевање периода у коме долази до промјене поетичких парадигми у српском пјесништву. У наредном поглављу тумачи се циклус „Игре“ из Попине збирке *Нејочин-йоље*. Иначе, тај је текст изговорен као увертира у представу инспирисану Попиним циклусом.

Затим се, у „Уводу“, Попа разматра као „пјесник који је мијењао пјеснички и читалачки сензибилитет“. Тим је текстом отворен научни скуп *Песнички свјетови Васка Поје*, одржан у Матици српској 18. новембра 2022.

Сваки од тих текстова у оквиру Делићеве књиге чита се, осим као испитивање једне од тема везаних за Попу, и као својеврсна контекстуализација, прелудиј за проучавање књиге *Усјавна земља*.

Средишњи дио књиге је, у складу с истакнутом методом, двострук. У првом сегменту, „О лирском спјеву *Усјавна земља* Васка Попе“, Делић се бави сваким од пет Попиних циклуса. Указује се на композицију цјелине, коју Делић види као савршену, затим на композицију појединачних циклуса, те тумаче саме пјесме, међу којима се неке истичу као ремек-дјела, попут пјесме „Каленић“. Анализирају се и тематика, пјеснички поступци, стил, имајући на уму везу са Попиним ранијим и каснијим збиркама. Уз поглавље о циклусу „Косово поље“ дато је још једно, које се бави функцијом и значењем коса, показујући како Попа „мајсторски преплиће мит, историју и поезију, играјући се временом и ослобађајући се актуелне идеологије“ (78).

У складу са општим приступом професора Делића, као важно за тумачење истиче се и оно што би се могло одредити као Попина експлицитна поетика, па се у другом сегменту, „Попин *Калем*“, освјетљава Попина мисао о поезији, књижевности и умјетности. И у том погледу се Делић осврће на неке заблуде о Попи, као што је она да „није мислио, или да није умιο мислити о поезији, књижевности и умјетности“, већ да је био „обдарен интуицијом и пјесничком имагинацијом, али не и интелигенцијом“, као и да је био наводно скромног образовања (109). Ту се укључује и лично свједочење о Попином знању страних језика, као и о познавању савремене свјетске књижевности – на шта упућују књиге које је бирао за објављивање као уредник у Нолиту (Борхесове *Машијарије*, рецимо). Попа није користио дискурзивни језик, али је у записима, лирским и фрагментарним, о пјесницима, Настасијевићу, Лази Костићу и Стерији, дао важне коментаре о својим великим претходницима, а и о себи. Попини „Записи о песништву“ за Делића су корак даље ка експлицитној поетици.

Важно је и тумачење зборника које је Попа приредио, и тако се, како каже Делић, „укоријењивао у српској књижевној традицији, историји и митологији“ (189). Попа је реafirмисао традицију, заједно са Миодрагом Павловићем, који у том времену објављује своју знамениту антологију, и тако два водећа пјесника продубљују фокус да бисмо српску поезију, коначно, осмотрили као цјелину. Попини „традицијски стубови“ – фолклор, хумор, сновиђења, српско средњовјековље – осим што дају сигнал, елиотовски речено, о труду да се стекне традиција, поручују гдје би се могао тражити извор пјесникових тема и поступака. О Попином укоријењивању говоре и поглавља „Васко Попа на гробу Растка Петровића“ и „Попин Његош – пјесник и господар“. На том је фону и поглавље „Небеска чесница“, о Попиној пјесми која сусрету са Борхесом даје обредни карактер.

На крају књиге, у сегменту „Одбљесци“, испитује се, у промјени перспективе, стваралачки дијалог два пјесника, Матије Бећковића и Рајка Петрова Нога, са Васком Попом.

Монографија Јована Делића о Васку Попи *Ходочашћа уз Усправну земљу од многоструког је значаја и може бити привлачна за разноврсну публику. Она се бави једним од наших најбољих и најомиљенијих пјесника, и нуди анализе неких од његових најзначајнијих и најчитанијих пјесама. Тумачећи један Попин „лирски спјев“, и контекстуализујући га, Делић долази до пјесникове имплицитне и експлицитне поетике, и тиме креира једну врсту основе и алата за тумачење цјелокупног Попиног дјела. Будући да се код Попе могу уочити бројне теме, форме и поступци карактеристични за модерну поезију, Делићева књига може користити онима који читају и проучавају многе друге модерне пјеснике. У најширем смислу, дајући јасно формулисан и досљедно спроведен приступ, књига се може читати и као теоријски и практичан приручник за вјештину тумачења, за разумијевање како функционише књижевни текст, и књижевност као цјелина.*

ИВИЦЕ ЕНЦИКЛОПЕДИЗМА:  
ЗБИРКА ЕСЕЈА РАДОЈКЕ ВУКЧЕВИЋУниверзитет Црне Горе  
Филолошки факултет

(Радојка Вукчевић. *На ивици интeрпeрeтaциje: oтeдe o aмeричким, кaнaдским и српским пeрспeктивaмa нa књижевнoст, истoриjу и криjику*. Нови Сад – Подгорица: Академска књига – Матица српска, Друштво чланова у Црној Гори, 2024, 352 стр.)

Књига *На ивици интeрпeрeтaциje: oтeдe o aмeричким, кaнaдским и српским пeрспeктивaмa нa књижевнoст, истoриjу и криjику* Радојке Вукчевић представља збирку есеја сабираних око синтагме коју је ауторка имала прилике да чује на предавањима Хоми Бабе на Харварду: *на ивици интeрпeрeтaциje*. Књига се природно наставља на оне које јој претходе: *Истoриjа aмeричкe књижевнoсти* (2018) и *Разгoвoри крoз Aмeрику* (2019), али захвата ширу проблематику, па је значајно проширење ка англофоној књижевности Канаде и Велике Британије, али и ка америчкој критици и рецепцији српске књижевности.

Уоквирена предговором који је написала ауторка („Књижевност, историја, критика“) и поговором Владимира Вујошевића („Критика као тотална вјештина“), књига садржи четири цјелине које се међусобно надопуњују и дозивају: I Историја: ивица интерпретације, II Критика: интерпретација ивице, III Књижевност: на ивици интерпретације, IV Интерпретација: на ивици књижевности (рецепција).

Прва цјелина садржи есеје: „Историја америчке књижевности САДА“, „Америчка поезија деветнаестог вијека, идентитет, језик“, „Игре пејзажа са историјом: увијек на ивици“, „Цензура у америчкој и канадској књижевности: како утихнути текст?“, „Не-канадско приповиједање: историјско и идеолошко“, „Женско писмо у огледалима историје америчке књижевности“, „Постмодернизам на заласку?“ и „Одједи '68 и амерички сан“.

У првом од наведених радова ауторка разматра начине на које се савремено пише и тумачи историја америчке књижевности, односно – како сама наглашава – *истoриjа aмeричких књижевнoсти*. Овакво запажање указује на то да америчка књижевност као предмет изучавања нужно одражава мултикултуралност и плуралност: „Њено изучавање преузима њен лик“ (стр. 20). Ауторка разматра промјенљиве границе књижевности, разноврсност америчких књи-

живности, појаву нових гласова и поетика 21. вијека, те утицај савремених теоријских токова (од постколонијалне теорије до културолошких студија) на академске институције попут Харварда. Текст приказује америчку књижевност као отворен систем у којем се традиционални канон преиспитује, а савремени аутори проналазе нове језике и форме за опис свијета који се убрзано мијења. Тај систем је заправо заинтересован не само за амерички, већ за доживљај глобалног свијета. У њему је потребно изродити и књижевност и критику „које ће бити у стању да истражују онај необични, непознати, плурални свијет који ће тек доћи“ (27).

У есеју „Америчка поезија деветнаестог вијека, идентитет, језик“ професорка Вукчевић описује нам дешавања којим је поезија 19. вијека „отворила расправу о утемељењу америчког језика, и закључила ту исту расправу његовим неутемељењем“ (34).

Ауторка вјешто интегрише савремене токове еколошке критике у анализу књижевних мотива, показујући како историјска перспектива може да расвијетли и коријене еколошке критике, као што је случај у есеју „Игре пејзажа са историјом: увијек на ивици“. У овом раду прати се еволуција у књижевном представљању пејзажа од 17. вијека до данас, од осјећаја задивљености и страха пред пејзажима територије Новог свијета до истих емоција изазваних мегалополисом какав је Њујорк.

Четврти рад ставља у фокус књигу Николаса Ј. Каролидеса, Маргарет Болд и Дон Соуе: *120 забрањених књија: историја цензуре у свјетским књижевностима*, у којој су аутори класификовали забрањиване књиге у четири категорије узевши као критеријум разлог због којег је до забране дошло: политички, религиозни, сексуални и(ли) социјални. Поред ове књиге, Радојка Вукчевић као грађу користи и изложбу Конгресне библиотеке *Забрањене књије које су дефинисале Америку*, из 2017. године, као и интервју из 1992. са Маријаном Текс Чолден, ауторком важних студија о цензури, а све са циљем да анализира историју цензуре, као и да подстакне млађе ауторе да се критички осврну на ову проблематику у српској и другим књижевностима.

У каледоскопу проучавања америчке књижевности (уз увид у канадску и британску као књижевности на енглеском језику) ауторка проналази мјесто и за тему женског писма – есеј „Женско писмо у огледалима историје америчке књижевности“. Иако доводи у питање редуccionистичка читања рода, рад у основи заступа став да је женско писмо вриједно засебне, критички утемељене анализе – не због претпостављене тематске или формалне униформности, већ као корпус који је историјски недовољно интерпретиран, накнадно инкорпориран у канон и неријетко вреднован кроз идеолошке филтере епохе.

Прва глава књиге завршава се културно-историјском анализом америчког сна као националног митоса и као идеологије која је постала глобална. У средишту анализе налази се напетост између митолошке димензије америчког сна и његове социјално-политичке реалности. Историјско језгро рада чини анализа шездесетих година, а посебно 1968 (отуда наслов: „Одједи '68 и амерички сан“), када је амерички сан доживио кризу усљед споја расних тензија, антивојних покрета, генерацијских побуна и политичких атентата. Вукчевић наглашава да се приликом преласка у позни двадесети и рани двадесет први вијек тежиште америчког сна све више помјера изван националних граница, нарочито у свјетлу нових миграционих токова, глобалне економије и успона сајберпростора. Интернет тако постаје нови „простор обећања“, симболички наставак америчког сна у дигиталној сфери, доступан глобално, а не само америчким грађанима.

Другу цјелину чине сљедећи наслови: „Путеви америчке књижевне критике“, „Америчка књижевна критика у свјетлу Првог свјетског рата“, „Интерпретације ивица Сандре Гилберт и Сузан Губар“, „Деконструкција на ивици: изазов тексту и свијету“, „Културолошка критика: играјући шах са Сакваном Берковичем“, „Еко-критика: Лоренс Бјуел о свијету на ивици опстанка“, „Постмодернизам на дјелу: опера из угла Линде и Мајкла Хачена“, „Рedefинисање жанра: Лоренс Бјуел о 'Великом америчком роману“, „Поетика Вирџиније Вулф у огледима књижевне критике“.

Књига се у овој цјелини представља као историјско-теоријска мапа развоја америчке књижевне критике, у којој се пажљиво прате њени кључни правци, преломни тренуци и водеће фигуре. Почетни есеји („*Пушеви америчке књижевне критике*“, „*Америчка књижевна критика у свјетлу Првог свјетског рата*“) показују да ауторка критичку мисао не посматра изоловано, већ као дискурс дубоко условљен историјским и друштвеним контекстом. Потврђује се једна од темељних теза књиге: критика није само тумачење текста, него и одраз епохе у којој настаје.

Посебну вриједност ове главе даје усмјерење на утицајне критичаре попут Саквана Берковича, Лоренса Бјуела и Линде и Мајкла Хачена, чијим се теоријским увидима освјетљавају кључни појмови америчке књижевности: културни идентитет, екологија, постмодернизам и рedefинисање жанра, мит о „Великом америчком роману“. Честа појава мотива ивице у насловима упућује на интересовање за граничне позиције, маргине канона и кризне тачке модерне и постмодерне мисли, али и на настојање да се критика чита као простор сталног реиспитивања властитих претпоставки.

Закључни есеј о поетици Вирџиније Вулф у контексту књижевне критике проширује амерички фокус ка транснационалном хоризонту, сугеришући да се америчка критичка традиција обликује у сталном разговору са европским и ширим теоријским наслеђем.

Треће поглавље окупља есеје о канадским темама: „Путеви канадске књижевности“, „Канадска кратка прича на престолу“, „Алис Манро у контексту канадске кратке приче“, „Другост сопства Маргарет Атвуд“, „Сјећање и мјесто у 'Анилином духу' Мајкла Ондачија“.

„Путеви канадске књижевности“ тичу се путева новијих тенденција у савременој канадској књижевности, превасходно дјела с краја 20. и почетка 21. вијека. Ауторка примјећује жанровску и поетичку разноврсност: ослањање на путописне и авантуристичке романе, при чему се мотиви путовања и рата често доводе у везу с искуствима миграције и изгнанства. Посебно мјесто заузимају романи природе, који људско друштво стављају у други план. Канадску драму обиљежава жанровска хибридна, као и присуство натурализма, кловнова, пантомиме, даб-театра, уз снажан фокус на маргинализоване заједнице које стварају кључне драмске текстове 80-их година (индијанска племена, LGBTQ заједница, феминисткиње и сл.). У поезији доминирају аутори Маргарет Атвуд и Мајкл Ондачи, док се у прози „појавило ново интересовање за наратив и мијешање традиције високе публиковане књижевности са народним причама, приповијеткама и локалним легендама усмене културе“ (226). Постмодерни поетички оквири све чешће нагињу магијском реализму, неоготици, фантастици, фикцији о будућности, историографској фикцији и иронији (227). Значајан сегмент савремене канадске сцене чине и визуелна умјетност и умјетност перформанса и филма.

„Канадска кратка прича на престолу“ и „Алис Манро у контексту канадске кратке приче“ два су есеја која су у међусобном дијалогу, и природно се дозивају. У првом од њих професорка Вукчевић пружа преглед развоја канадске кратке приче, од њених необећавајућих почетака, условљених незаинтересованошћу домаће публике, до потпуне афирмације и крунисања овога жанра као повлашћеног националног књижевног облика. Тај развојни лук је Канади донио прву и за сада једину Нобелову награду за књижевност, додијељену Алис Манро 2013. године.

У есеју „Другост сопства Маргарет Атвуд“ Радојка Вукчевић анализира предавање Маргарет Атвуд „Двојност: рука др Џекила, рука мистера Хајда и неухватљиви двојник: зашто их је увијек двоје?“. Маргарет Атвуд ту поставља питање сопственог идентитета, али и генерално идентитета писца као бића која се увијек дијеле на два дијела – на аутора чије име и презиме стоји на корицама и на „Ја“ које заправо пише, које „контролише руку у току писања“ (250). Вукчевић то доводи у везу с тумачењем идентитета код Хомија Бабе, учествујући да се и Атвуд и Баба наслањају на идеје Емануела Левинаса.

Међу бројним канадским ауторима које Вукчевић помиње, као најзначајније истиче Алис Манро, Маргарет Атвуд и Мајкла Ондачија. Зато дио књиге посвећен канадистичким темама заокружује

есејом о Ондачијевом роману *Анилин дух* уочавајући да је у питању „ауторефлексивно постмодернистичко дјело“ (259) које се бави темама времена, сјећања, простора и глобализације.

Четврти дио књиге фокусиран је на рецепцију српске књижевности: „Амерички путеви српске књижевности“, „Новија рецепција Његоша у Америци (1995–2010)“, „Његошеве игре у 'Сабљи и пјесни' Едварда Дениса Гоја“, „Добрица Ћосић: погледи са стране“, „Борислав Пекић: америчка тумачења“, „Андрић у очима Силије Хоксворт: мост између Истока и Запада“, „Данило Киш: преводи и тумачења Џона Кокса“.

Уводни есеј имплицитно најављује четири која га прате, па се у њему сажимају знања о рецепцији Његоша, Добрице Ћосића и Борислава Пекића, само да би се сваки нуклеус формирао у засебан рад, показавши мјесто наших писаца у Сједињеним Америчким Државама.

Два есеја посвећена Његошу подсјећају на контрапункт: први показује „доминантност културе, прије свега политике, над књижевношћу“ (280), и представља једну врсту злостављања књижевног дјела од стране једног дијела критике, а ради личних и националних интереса; насупрот томе, Радојка Вукчевић освјетљава студије Едварда Дениса Гоје које Његоша враћају царству књижевности.

Због сличне рецепције књижевног дјела Добрице Ћосића, ауторка у четвртом есеју поставља реторско питање: „Који од ових приступа се могу квалификовати као легитимни и књижевно релевантни, који од њих изражавају критичареву љубав према књижевности и уз то су теоријски засновани?“ (298). Срећом, нашли су се аутори који имају и љубав и теоријско знање да говоре о српској књижевности, па ауторка више него позитивно вреднује Силију Хоксворт и њену студију *Иво Андрић између Истока и Запада*, као и превод дјела Данила Киша и есеје о њима које је написао Џон Кокс.

Свеобухватност и систематичност књиге Радојке Вукчевић, упућивање на текстове унутар исте цјелине, али и ван ње, па и на текстове који се налазе у претходним књигама ауторке, метакритички приступ великом броју теоретичара, критичара и професора књижевности, односно њиховом дјелу: Хомију Баби, Лоренсу Бјуелу, Хелен Вендлер, Филипу Фишеру, Сандри Гилберт, Сузан Губар, Саквану Берковичу, Линди и Мајклу Хачен, Едварду Денису Гоји, Силији Хоксворт, Џону Коксу, као и многим другима, дозвољавају нам да о овој збирци есеја говоримо и као о књизи на ивици енциклопедизма. Баш као у енциклопедији, ствара се кохерентна мрежа знања, па се у њој историја, критика, књижевност и књижевна теорија, рецепција – међусобно преплићу. Књига успјешно информише, анализира и пропитује, постајући тако почетна тачка и упутство за разумијевање критичке праксе не само у америчкој и англоамерич-

кој књижевно-теоријској пракси, већ у њеном много ширем, транс-националном и историјском оквиру. Књига *На ивици интeрпpетaциje: oтeдe o aмepичким, кaнaдским и српским пeрспeктивaмa нa књижевности, историју и критику* Радојке Вукчевић спада у књиге какве су код нас веома ријетке. Њена је вриједност вишеструка – налазимо је у теоријским концептима и приступима, у тумачењима појединачних текстова и општим закључцима о страним књижевностима, као и у откривању страних погледа на нашу књижевност, па нам може много рећи и о нама самима, и о свијету у коме живимо.

(Горан Максимовић. *Књижевни свијет Бранислава Нушића*.  
Нови Сад: Православна реч, 2024, 499 стр.)

После вишегодишњих засебних истраживања, отварања нових и преиспитивања ранијих тема, пишући и објављујући различитим поводима (магистарски и докторски рад, научни скупови, тематски прилози, приређивачки послови и др.), све то у дужем временском интервалу (1991–2023), проф. др Горан Максимовић прихватио се колико изазовног толико и захтевног задатка да те своје радове о књижевном делу Бранислава Нушића уобличи у монографију. При томе, мора се одмах нагласити, овде немамо посла са збирком студија већ интегралним истраживањем, целином научноистраживачког рада. Све раније публиковане студије су овом приликом знатно проширене, дорађене, поткрепљене новим сазнањима, интерпретативним увидима, свеобухватнијим истраживачким закључцима, а поједина поглавља су циљано први пут написана за уобличавање целовите монографије о Нушићевом делу („Драме“, „Лирика“, „Реторика“, „Из полупрошлости“).

Монографија је, према жанровском принципу, подељена на седам већих целина, у којима се засебно разматрају поетичка и књижевноисторијска питања: биографија, драма, лирика, приповедна проза, документарно-мемоарска проза, путопис, рукописна заоставштина, писма, документа. У оквиру тако распоређених целина су следећа потпоглавља: Нушић у хронолошкој пројекцији, Политичке теме у Нушићевом дјелу, Комедије, Мале комедиографске сцене, Драме, Лирика, Хумористичко-сатирична прича, Бен Акиба, Листићи из пожаревачког затвора, Општинско дете, Аутобиографија, Хајдуци, Ратне приче – Приповетке једног каплара, Источњачке приче – Рамазанске вечери, Ташула – прича из прошлости, Деветсто петнаеста – трагедија једног народа, Из полупрошлости – Београд у сјећањима, цртицама, записима, Путописи, Мање познати и ситни списи и Реторика. Књига је опремљена и Именским регистром, Подацима о текстовима, а посебан додатак јесте веома успешна Максимовићева драматизација *Једна мојућа драматизација Нушићевих њрича (Divina komedia)*, настала од неколицине Нушићевих приповедака, која би свакако требало да се нађе на српским сценама. На

самом крају, како и приличи оваквим монументалним издањима, налази се белешка „О аутору“.

После запажене и у литератури коришћене монографије Јосипа Лешића *Бранислав Нушић – животи и дело* (1989), где су први пут детаљније истражени живот и књижевно дело Бранислава Нушића, затим такође драгоцене монографије Рашка В. Јовановића идентичног наслова *Бранислав Ђ. Нушић – животи и дело* (2014), где је истраживачка пажња већим делом усмерена на Нушићево стваралаштво, дочекали смо и трећу монографију, овог пута још већег истраживачког замаха, из пера проф. др Горана Максимовића. Неће бити претерано истаћи, већ на овом месту, да је овом приликом реч о монографији високих научних домета, уза све уважавање радова претходника, и Лешића и Јовановића, и других који су им претходили (Бора Глишић, Милан Ђоковић).

Оно што Максимовићеву монографију битно разликује и од Лешићеве и од Јовановићеве, уједно и од Глишићеве, а не толико и од Ђоковићеве, јесте што је у њој научна пажња равномерно посвећена свим Нушићевим стваралачким областима, дакле и приповедној прози и лирици и етнографским записима и другим неуметничким текстовима.

Иако нам се данас чини да је све познато из Нушићевог живота већ написано / објављено у студијама историчара књижевности и позоришта, Максимовић нас је у то разуверио: допунио је његову биографију мање познатим или готово непознатим чињеницама, пре свега оним из приватног живота. Зато је то уводно поглавље, „Нушић у хронолошкој пројекцији“, веома драгоцену будућим истраживачима Нушићевог живота и дела.

Горан Максимовић сврстава се у ред ретких истраживача који настоје да свестрано проникну у дело писца којег проучавају, у овом случају Нушића; он не бежи од тога да истиче његове списатељске врлине, оно што га чини посебним, тзв. нушићевским и свеprisутним у читалачкој свести и истовремено на српским позоришним сценама, свих ових деценија. То је једини и прави пут потврде ауторитета научника – да се не ставља изнад писца, и да непристрасно истражује одлике ауторове поетике, принципијелно аргументујући закључке до којих долази. При томе Максимовић избегава другу опасност, тј. крајност: да све радове писца, тј. Нушића високо оцењује. Његов објективни приступ анализи (како би сваки научник и морао да поступа) чува га од те крајности. Тако, рецимо, не можемо рећи да је Нушићева поезија највиших естетских домета, о њој је својевремено изнео негативан суд и сâм Нушић. Максимовићев велики допринос је у томе што је пажљиво аналитички и књижевноисторијски осветлио и тај ретко познат домен Нушићевог стваралаштва (поглавље „Лирика“), прегледно га жанровско-типолошки расподеливши (са-

тиричке, љубавне, рефлексивне, родољубиве, песме за децу и др.). Максимовић је доказао да се од целокупне Нушићеве лирике могу, по уметничким вредностима, издвојити тек поједине љубавне, а у нешто већем броју и сатиричке песме.

Проф. др Горан Максимовић је, дакле, подједнаку пажњу покложио и неправедно запостављеним жанровским опусима, попут приповедне и путописне прозе, лирике или документарно-мемоарских текстова. Све области Нушићевог стваралаштва он је минуциозно испитао и резултате истраживања / закључке обогатио новим, досад неуоченим сазнањима, уз аналитичко продубљивање ранијих теза.

У поређењу са комедиографским радом, чак су и Нушићеве драме ређе проучаване, а и када се писало о њима, истраживачи су недовољно добро аргументовали своје закључке да је ту реч о знатно слабијој страни Нушићеве драматургије. Максимовић је доказао супротно, да су у питању драме значајних уметничких домета, на шта пажњу среће већ у уводу поглавља: „Нушићев рад на грађанској драми је важан сегмент, не само његовог књижевног рада, него и српске драмске књижевности на крају 19. и у почетним деценијама 20. вијека, тако да заслужује савремена темељна читања и тумачења“ (стр. 116). Исто тако, Максимовић пре опомиње него што саветује савремене критичаре и историчаре књижевности да се не сме запостављати ниједан сегмент стваралаштва неког писца, поготово не једног класика какав је Нушић (експлицитно изнето у поглављу „Ташула – прича из прошлости“).

Комедије и драме, како вишечинске тако и једночинке, Максимовић тумачи из драматуршке, поетичке и уже жанровске перспективе, стално имајући на уму њихову тематско-мотивску разноврсност, типолошку специфичност (ликови, ситуације, комички поступци) и значењско богатство. Иако се аутор оградио да ће у монографији из књижевноисторијског угла тумачити стваралаштво највећег српског комедиографа, он тиме није оставио по страни театролошки приступ, посебно не у првом поглављу, где се бавио и рецепцијом представа, режијама и глумачким поделама, различитим сценским поставкама итд. Једнако важно јесте и то што Максимовић указује и на трансмедијални аспект Нушићевог дела, на бројне филмске адаптације.

Чини се посебно важним и поглавље „Политичке теме у Нушићевом дјелу“, где се најобухватније досад у српској науци тумачи феномен комике власти у Нушићевом целокупном делу, а не само у комедији и у хумористичкој литератури. Максимовић рецимо, поред других дела, испитује критику власти и у поливалентним жанровским остварењима као што је *Девејстџо џејџнаестџа*.

У тумачењу и вредновању Нушићеве приповедне прозе Максимовић је указао и на његов значај у контексту српске (Глишић, Сре-

мац, Домановић) и европске прозе (Тогољ), затим на преовлађујуће типове смеха, и с тим у вези комичке поступке (комични заплети, комичне маске јунака, комичне ситуације, језичка средства комичног); уз ово, посебно је значајна и оперативно корисна подела на хумористичку и сатиричку причу. Не само приповетке, фељтоне *Бен Акиба*, *Аутиобиографију* и хумористички роман *Ойштинско дејше*, Максимовић је аналитички прецизно сагледао и ону другу жанровску врсту, тзв. озбиљних приповедних дела (*Приповејке једној кайлара*, *Рамазанске вечери*, *Лисџићи*, *Ташула*); све њих у пресеку типова јунака, радњи, наративних поступака (статус приповедача, коментара, дескрипције), сижејној организацији (удео анегдоте у структури), као и у њиховим семантичким слојевима, и то као (до-сад) први истраживач који је свеобухватно посветио пажњу овим такође ређе испитиваним Нушићевим делима.

Кад је реч о документарно- мемоарској прози, код Нушића и иначе жанровски и поетички порозних граница, драгоцен је анализа његовог списка *Из њоујрошлосџи*. У интерпретацији овог дела Горан Максимовић указао је да је реч о врсти хибридног текста у коме је уочио и издвојио елементе „документарно-мемоарског казивања, историографских и социолошких студија, етнографских записа, путописних дескрипција, кратких прича и цртица, фотописа и илустрација, у којима Београд и његови становници добијају изразиту просторно-психолошку карактеризацију и доживљено разнолико лице“ (341). У истом реду је и његово пажљиво и аргументовано вредновање Нушићевих путописа, где препознаје вешто „спајање фактографског са легендарним и фикционалним“ (375).

Треба поменути и претпоследње потпоглавље „Мање познати и ситни списи“, јер Максимовић први аналитички прецизно тумачи и осветљава и тај корпус грађе, посебно Нушићеве аутопоетичке записе, веома значајане за вредновање његове поетике. Изузетан допринос анализи јесте и то што се аутор не ослања само на релативно познату грађу (*Десет зајовестџи са џаблице искустџва*, *Писмо кћери*) него у разматрање Нушићевих аутопетичких ставова полази и од понеких интервјуа објављиваних у периодици.

Намера Горана Максимовића била је да са више страна осветли, разјасни и данашњим читаоцима додатно појасни поједине аспекте Нушићеве поетике и стваралаштва у целини, и у томе је несумњиво успео.

Свако поглавље и потпоглавље које се бави одређеном жанровском скупином текстова, или одређеним поетичким феноменима, заокружено је синтетичким закључцима, својеврсним истраживачким пресецима. На тај начин читаоцу је пружена могућност, на шта и сâм аутор упућује у „Подацима о текстовима“, да се поглавља и потпоглавља могу читати мимо хронолошког поретка датог у књизи,

дакле као аутономни делови, који истовремено творе смисаону целину Нушићевог свеукупног уметничког рада.

Монографију је, у препознатљивом луксузном издању, објавила угледна издавачка кућа Православна реч, на сјајном папиру, у колору. Отуда и визуелно плени пажњу разноврсним и бројним илустративним материјалом, где су и неке веома ретке фотографије, а неке и први пут публиковане (фотографије Нушића, писаца савременика, књига, кафана, позоришта, улица, тргова, панорама градова и др.).

Монографија *Бранислав Нушић у књижевној пројекцији* представља досад најпотпунију синтезу књижевних радова и културног деловања Бранислава Нушића у српској науци, употпуњену аналитичким приступом, посебно у тумачењу једног броја изабраних текстова. Отуда ће она бити незаобилазна у сваком наредном испитивању, тумачењу и вредновању стваралаштва једног од класика српске књижевности.



(*Обреновићи и књижевност*). Зборник радова.  
Ур. Драгана Вукићевић и Александар Пејчић. Београд –  
Крагујевац: Институт за књижевност и уметност – Народна  
библиотека „Вук Караџић“, 2024, 495 стр.)

Зборник радова *Обреновићи и књижевност*, који су уредили Драгана Вукићевић и Александар Пејчић, а који су 2024. године објавили Институт за књижевност и уметност у Београду и Народна библиотека „Вук Караџић“ у Крагујевцу, представља резултат онога што је, нешто раније, учињено у оквиру истоименог научног скупа. Зборник посвећен књижевним и културним траговима династије Обреновић излази пред нас као врхунски научни допринос историји српске књижевности и, такође, савременој српској историографији. Највећи број радова у Зборнику односи се на српску литературу 19. и 20. века, из чијег су корпуса пробрани књижевноестетски, духовноисторијски, историјскопоетички, жанровски, културолошки и карактеролошки најподеснији примери имагинативног представљања династије Обреновић.

Низ ових радова отвара текст Душана Иванића о двоструком, афирмативном и проблематизујућем статусу Обреновића у српској књижевности, за којим Тамара Љујић у регистру српске књижевности 19. века осветљава аспекте глорификације и деградације Обреновића, Немања Радуловић испитује гласине о Обреновићима у контексту урбаног фолклора, Татјана Јовићевић рашчитава аутобиографски текст Нићифора Нинковића, а Александар Милановић испитује језичко-стилске особине беседа и слова кнеза Милоша.

Неколико радова посвећено је књижевном лику кнеза Михаила Обреновића. Снежана Милосављевић Милић тумачи роман *Бездно* Светлане Велмар-Јанковић и наративне поступке обликовања лика кнеза Михаила, Марија Слобода изоштрава наше знање о кнезу Михаилу представљајући српског владара као песника и у хоризонту песника његовога времена, а Горан Максимовић опсервира јавну и приватну личност кнеза Михаила у истоименом роману Душана Баранина.

Четири рада написана су о књижевној репрезентацији жена из краљевске породице. Ана Козић чита мемоарску прозу краљице

Наталије и указује на књижевно и културолошки занимљив однос приватне и јавне улоге жене на престолу, Драгана Вукићевић пише о поступцима обликовања деликатне приче о краљици Драги, Весна Матовић тумачи псеудоисторијски роман *Љубавне авантуре краљице Драге и несрећна судбина краља Александра* непознатог аутора, Зорица Хаџић Радовић осветљава оригиналне књижевне и преводне радове краљице Драге у часопису *Домаћица*, а Нађа Ђурић представља допринос краљице Драге као преводиоца са француског језика.

Неколико радова написано је о династији Обреновић у српској драмској књижевности. Радомир Путник испитује фигуру смрти кнеза Михаила Обреновића у корпусу седам српских драма 19. и 20. века које су писане за позориште, Александар Пејчић посматра трансформацију лика кнеза Михаила од драмског до комичког обликовања, Ана Живковић враћа се лику кнеза Милоша Обреновића и тумачи његову актуализацију у драмској литератури 19. века, а Милорад Стокин указује на идеолошку природу стварања првих српских позоришта.

У раду „Обреновићи између похвала и покуда“ Душан Иванић осветљава амбивалентан статус династије Обреновића у српској књижевној рецепцији. Аутор примећује да се представа владарске породице доследно трансформише од афирмативно интониране до критичко-сатиричке деконструкције те слике. Истраживање је тим пре значајно што се трансформативни модел читава у опусима истих аутора. Наиме, како лик Милоша Обреновића у текстовима Симе Милутиновића Сарајлије и Вука Стефановића Караџића, тако и ликови Милошевих наследника (Михаила, Милана и Александра Обреновића) у радовима Јована Јовановића Змаја, Лазе Костића, Војислава Илића и Радоја Домановића, показују две своје стране: испрва похвално, адорацијски формулисане, а потом негативнокритички. Тамара Љујић у раду „Глорификација и деградација фигура владара династије Обреновић у српској књижевности деветнаестог века“ испитује проблем идеолошког перспективизовања слике владара у књижевности. Ауторка уочава да друштвени положај, политичке идеје и личне симпатије самих писаца могу бити чиниоци поетичких одлука у поступку обликовања владарских фигура. Отуда поступак глорификације владарске фигуре може да укаже не на самог владара, него на ангажованост писца да се у друштву конституише или оснажи одређена представа, као што преиспитивање владарске фигуре такође изискује да се размотри ванестетска мотивација писца да се определи за неки модел представљања. Љујићева посебно указује на то да перспектива писаца неретко није била одређена њиховим приватним погледима, него условљена друштвеним и политичким положајем њих самих, услед чега само у ретким приликама настају дела високе естетске вредности. Рад „Гласине као фолклорни

жанр и Обреновићи“ Немање Радуловића представља важан допринос хоризонту урбанофолклористичких истраживања. Аутор примећује да се гласине о владарима могу посматрати као усмени наративни жанр, те да је, осим њиховог несумњиво актуелног садржаја у контексту одговарајуће политичко-друштвене епохе, јасно да оне чувају и „везу са обрасцима традиционалног наративног фолклора“. Особито у домену натприродног и судбине, Радуловић примећује повезаност гласина са традиционалним представама, па указује на то да се гласине могу посматрати као облици некадашњег градског фолклора. Док је један аспект рада посвећен фолклористичком тумачењу гласина, други аспект рада отворен је укључивању гласина у писану прозу. Аутор показује могућности сагледавања једне незваничне, неисториографске истине, која, преко гласина, открива динамику некадашњег града, али и више од тога – динамику социјалног живота, антрополошку климу, као и моделе друштвене перцепције. Татјана Јовићевић је у раду „*Жизниописанија моја*: аутобиографија о себи и другима, на почетку сведочења о Обреновићима“ осветлила деонице важне за нашу представу о Обреновићима незаобилазног аутобиографског текста Нићифора Нинковића. Ауторка настоји да испита однос фактографије, укључене у аутобиографију, и њене фикционе надградње мотивисане жанровским импулсима сликања властитог живота. Будући на граници између мемоарског и аутобиографског, Нинковићев текст као прича о индивидуалном животу има изванредан утицај на ону димензију текста у којој се успоставља представа средине и епохе. Уз то, ауторка уочава да између начина на који је Нинковић представио Милоша Обреновића и начина на који су Обреновићи представљени у текстовима с краја 19. века (у текстовима Пере Тодоровића, Владана Ђорђевића и Радоја Домановића) постоји повезаност. С друге стране, приметна је разлика у поетици, па док је Нинковићево приповедање требало да буде „сведочанство о *соисивном* искуству са Милошевом бруталношћу“, услед чега није могла бити остварена иронијска дистанца, у Домановићевом приповедању, на пример, формално дистанцирање од личног искуства омогућава да фикциона визија добије „карактер свеобухватне пародије“. У раду „Језичко-стилске карактеристике беседа и слова кнеза Милоша Обреновића“ Александар Милановић испитује језик и стил оних беседа и слова кнеза Милоша који су изговорени на народним скупштинама између 1823. и 1859. године. Аутор посебно испитује коегзистенцију доситејевског славеносрпског и српског народног језика као начина да се изгради престижни израз у беседама: класицистички дискурс беседе и слова приближава језику књижевности, док се употребом народног језика беседе и слова приближавају живом народном говору или фолклорном језику. Милановић назначавача да је ауторство беседа и слова „само делимично кнежево“, али важност њихове анализе састоји се у томе да је њи-

хов језик директно и индиректно могао утицати на језик књижевности, пре свега „као образац високог стила прве политичке личности Србије, у којем су се потенцијално могле препознати и поједине карактеристике књижевноуметничког стила“. Беседе и слова које је потписао кнез Милош Обреновић, по Милановићу, одраз су недефинисане језичке ситуације у Србији његовог доба. Уз поглед ка језичком пејзажу српског друштва у Милошево време, овај рад изоштрава и језичку личност кнеза Милоша. Премда „беседе и слова није састављао сам“, те „иако је лако одредити и шта у текстовима сигурно није његово“, постоје ипак стилски детаљи посредством којих се може препознати и „његов језички израз“.

Пошавши од мисли у роману *Лајум* да „језик исказује истину и када је прерушава“, Снежана Милосављевић Милић радом „Лик Михаила Обреновића у роману *Бездно* Светлане Велмар-Јанковић“ испитује жанровски маркиране поступке грађења књижевног лика Михаила Обреновића. Пре свега, реч је о (псеудо)дневничкој и (псеудо)епистоларној концепцији обликовања лика као фикционог и трансфикционог субјекта. На трагу Бахтиновог испитивања свести као унутрашњег говора и екстериоризоване језичке свести, односно на трагу теорије трансфикционог идентитета лика и атмосферичке поетике говора и писма, ауторка испитује категорије књижевне и историјске аутентичности јунака у различитим стилизацијским регистрима. Методолошку основу рада и његов не само интерпретативни него и теоријски значај за нашу науку о књижевности чине посткласична и когнитивна наратологија, теорија могућих светова, савремене теорије књижевног лика, репрезентологија, теорија језичке личности, те амбијентална (атмосферичка) поетика. Ови теоријски алати покренути су како би се одговорило на важно питање „Ко је (био) Светланин Михаило Обреновић?“

Марија Слобода у раду „Кнез Михаило међу песницима свога доба“ књижевноисторијски значај кнеза Михаила осветљава испитујући поетику његовог песничког опуса, позицију коју заузима у развоју српске лирике, и песнике-савременике у чијем делу се указује на Михаилов однос према култури. Ауторка уочава да се тај поетско-меченски однос маркантно манифестује око 1847. године и шездесетих година 19. века. У овом раду добијамо и поглед на развој знаменитих личности, као што су Бранко Радичевић, Ђура Даничић, Милица Стојадиновић Српкиња, Љубомир П. Ненадовић. Отуда су историјске заслуге кнеза Михаила и његов покровитељски рад допринели „обликовању његовог (идеализованог) портрета у којем важну улогу има управо – приватна страна његове личности“, док се између „церемонијално аристократског истицања личности“ и „приватне усамљености“ препознаје „фигура романтичарског песника“.

Текст „Јавна и приватна личност Михаила Обреновића у романескној пројекцији Душана Баранина“ Горана Максимовића

доноси нове увиде у Баранинов роман *Кнез Михаило*. Испитују се типолошко-жанровске особине овог романа, а посебан аспект чини испитивање преплета историјског, политичког и психолошког типа романа. Истраживање је опсежно и веома значајно јер уз нову анализу Баранинове књиге успоставља један модел типолошког разумевања књижевне фикције о историјским личностима. Важан план овог рада представља и конституисање јавне и приватне личности Михаила Обреновића – увидима у поступке вођења унутрашње и спољне политике, те увидима у неке аспекте породичног живота. Када је посреди план унутрашње политике, аутор осветљава противречан однос са Илијом Гарашанином, Јованом Ристићем, Миливојем Блазнавцем, док се на плану спољашње политике профилишу односи Србије према Турској, Француској, Аустрији, Мађарској, Пруској и Русији. У хоризонту неколико његових љубавних веза открива се и Михаилова приватна личност. Уз то, аутор прецизира и форме Михаиловог интересовања за уметност, и његовог бављења песничством. Максимовић показује да је романескна представа приватног и јавног живота кнеза Михаила Обреновића у Бараниновом роману изведена „на примјеран начин“: „Укрштањем историјских извора и романескне имагинације, кроз разнолика типолошка својства историјског, политичког и психолошког романа, добили смо истовремено упечатљиву карактеризацију једног од најзначајнијих и најтрагичнијих српских владара, као што смо добили и цјеловиту слику српског друштва у тешким деценијама борбе за потпуну слободу и државну независност, али и за модерно правно и политичко уређење, те свеколики економски и културни напредак.“

У раду „Између приватног и јавног идентитета: *Моје усјомене краљице Наталије Обреновић*“ Ана Козић се концентрише на мемоарску прозу краљице Наталије, у којој су се испојиле друштвено-политичка клима, историјске околности, али и деликатан однос са краљем Миланом Обреновићем. Веома је значајно што се овим истраживањем препознаје тензија између јавне улоге краљице и поступака обликовања свог дискурса, услед кога ауторка разазнаје и присуство аутоцензуре, пре свега у виду контролисаног стилско-језичког израза или у виду елипсе. Тумач отуда треба да у симболичкој репрезентацији краљице рашчита и маске којима се она штити и да испод њих уочи елементе њеног приватног живота и идентитета: маске краљице мајке, жене-ратнице, преварене и усамљене супруге, узвишене љубавнице итд. Ауторка указује на то да, независно од историјске и документарне вредности, *Моје усјомене Наталије Обреновић* „имају своју немалу литерарну вредност“, пре свега изражену у смислу за књижевну карактеризацију и развој приче, у умећу анегдотског приповедања и иронизације, те у вештини употребе стилско-језичких средстава и успелог портретирања.

Радом „На шаховском пољу приче – потез краљицом“ Драгана Вукићевић опсервира жанровске модалитете обликовања наративне фигуре краљице Драге. У хоризонту су пре свега мелодрамска проза и документарна проза (успомене, аутобиографије и фикцијске обраде). Како је прича о краљици флуидна, отуда се она појављује у различитим наративним идентитетима, што се испитује као пример транссветовних варијација условљених жанром. Отуда се краљица може, у симболичком и метапоетичком смислу, посматрати као она која се креће у свим смеровима, кроз различите димензије нарације, док фигуру краљице помера рука приповедача. У складу с тим јесу и трансформације стилских регистара – „од високог административног стила до карикатуре, од глорификације до комичког снижавања“. Када се читају писма краља Александра Драги – значајна за српску еротологију – запажају се одушевљење њоме и афирмација њеног лика, док је у хоризонту који завереници успостављају својом причом „профилизација краљице изразито негативна“. Није ли отуда, пита се ауторка, краљица Драга „флуидна јунакиња с многобројним међусобно опречним биографијама које повезује само име“.

Весна Матовић у тексту „Љубавне авантуре краљице Драге и несрећна судбина краља Александра или тривијални роман у функцији политичке пропаганде“ чита псеудоисторијски роман непознатог аутора, који је објављен у Стокхолму. Истраживање је веома драгоцено не само зато што указује на моделе превођења историјске грађе у фикциону структуру тривијалног романа већ и зато што открива да је посредни превод или прерада једног од романа који су објављивани у Бечу. Отуда се не чини необичним да су форма и садржина редескрипције догађаја убиства краља и краљице изведени с наглашено политичком тенденцијом и с елементима гротескног и сатиричног. Политичка интенционалног, по ауторки, „мења и обликује редескрипцију историјског наратива“ и тако „утиче на структурирање и функцију његових јунака“.

Зорица Хацић Радовић у тексту „Драга Машин у књижевности свог времена: Прилози Драге Машин у часопису *Домаћица*“ разоткрива публицистичку сарадњу која краљицу представља у светлу интелектуалног рада. У току четири године, између 1889. и 1892. године, Драга Машин је објављивала прилоге у *Домаћици* – неколико превода са француског и немачког језика и две оригиналне приче, од којих је „само једна била позната онима који су проучавали њен живот и рад“. Веома је интересантно и то што удајом за краља 1900. године, Драга Обреновић од сараднице листа постаје и његова покровитељка. Нађа Ђурић у раду „Краљица Драга и француска књижевност“ открива српско-француске књижевне везе у димензији доприноса краљице Драге Обреновић превођењу француске литературе. Ауторка се усредсређује на превод романа *Полицајка 'Мацје око' Гзавијеа де Монтепена*, који је Драга Машин за лист *Устјавности*

превела 1884–1885. године. Значај овог истраживања јесте у прецизирању својстава превода Драге Машин и у обележавању оних вредности превода који потврђују бригу за остваривање естетске еквиваленције.

Како су кнез Милош и кнез Михаило као први владари из династије Обреновић постали ликови у великом броју позоришних драма, телевизијских и филмских сценарија, Радомир Путник у раду „Смрт кнеза Михаила Обреновића у српској драми“ пажњу посвећује кнежевом убиству као драмски изразитом моменту. Аутор чита и тумачи седам драмских текстова писаних за позориште, и на тај начин оцртава једну малу историју драмско-театарске концептуализације слике о Обреновићима. Посреди су текстови *Посмрћна слава кнеза Мијајла Обреновића III Ђорђа Малетића*, *Убише књаза Жике Лазића*, *Кнез Михаило* Светлане Велмар-Јанковић, *Тойчигерска ѿраједија* Оливере Пантовић Коларић, *Смрћ на излећу* Миладина Шеварлића, *Анастѿас* Зорице Симовић и *Књаз Миодрага Илића*. С изузетком Малетићеве драме, писане наменски за отварање Народног позоришта, преосталих шест драма осликавају личност кнеза Михаила као жртву „колико оштро сукобљених политичких интереса европских сила, толико и сопствених заблуда од којих је, нема сумње, највећа да је српски народ уз њега“. У раду „Од драмског до комичког јунака: књаз Милош на позорници“ Александар С. Пејчић истражује начине концептуализације и карактеризације лика књаза Милоша Обреновића у историјским пригодним драмама и комедијама 19. и 20. века. Три начина карактеризације (експлицитно непосредна, имплицитно непосредна и експлицитно ауторска) Пејчић вреднује у контексту радње, форми заснивања унутрашње приче и употребе анегдоталне грађе. Уз то, аутор испитује и друштвено-политички и поетички контекст као делатне на обликовање драма у 19. и 20. веку. Књаза Милоша Пејчић сматра драмски најмаркантнијом фигуром како због сложености његове личности (у вези са чиме су и противречности његовог карактера), тако и због политичког прагматизма и удела у стварању српске државе. Померање од драмског ка комичком и фарсичном сижејном обликовању лика последица је, сматра Пејчић, „модерне поетичке парадигме, другачијег третмана историје, али и представе књаза у културном памћењу као прагматичног, суровог и комички досетљивог владара“. У раду „Лик кнеза Милоша Обреновића у српској драмској књижевности 19. века“ Ана С. Живковић посматра поступке обликовања кнежевог лика у историјским драмама Матије Бана, Миленка Р. Максимовића, Милана М. Максимовића, Панте С. Срећковића и Милоша Цветића, с тим да је истраживање допуњено анализом кнежевог лика и у трагедијама које су о Карађорђу написали Сима Милутиновић Сарајлија и Милош Цветић. У свом истраживању ауторка примећује да постоји разлика између историјскодрамског и трагичког заснивања Мило-

шевог лика: док је у историјским драмама представљен као идеални ратник и херој, у трагичком осветљењу Милош се указује као негативан јунак. Како је историјска драма маркирала „пресудну историјску, политичку и друштвену промену“, која је са Милошем наступила, ауторка с правом примећује да је управо жанр историјске драме у 19. веку био „најпогоднији драмски облик за идеолошко утемељење династије Обреновића“. Милорад Стокин у раду „Репрезентативна улога позоришта у доба династије Обреновић“ упућује на то да је идеолошка функција првих српских позоришта била одређена настојањем српских династија да активније учествују у процесима властитих репрезентација. Дакле, препознато од двеју династија као пропагандно средство, позориште, по аутору, суделује у конституисању официјелне културе Кнежевине и Краљевине Србије. Анализом се показује да је политичко и културно канонизовање кнеза Милоша вршено и позоришним радом, те се примећује како је највећи број пригодних комада о династији Обреновић написан о животу и владавини кнеза Милоша. Уз то, и покретање Народног позоришта у Београду резултат је „одлучности кнеза Михаила да Београд добије зграду националног театра“, за шта се кнез „заложио личним финансијским средствима и владарским ауторитетом“.

Зборник научних радова *Обреновићи и књижевност* појављује се у преплету различитих истраживачких методологија, специфичних аналитичких и дискурзивних идентитета, у богатој галерији личности династије Обреновић, које су добијале своје место у књижевним текстовима, као и у комплексном пресеку различитих поетика 19. и 20. века, које су те личности, обреновићевске теме, српску историју и људску судбину обликовале за поглед савременог читаоца. Радови који чине овај зборник представљају изузетно вредне научне резултате, написани су у складу са принципима филологије и значајно доприносе савременом вредновању културне, књижевне и језичке традиције у којој се конфигуришу представе о династији Обреновић. Али не само то: у сваком тексту лако је могуће осетити прецизно одабрану истраживачку осу и, можда још важније, снажну жељу и надахнуће да се из расвита самоће пред наше погледе изведе једна породица у њеном књижевном разумевању. То је, чини нам се, и виши ступањ нашег историјског саморазумевања. Аутори радова, радови сами и књижевно конфигурисани Обреновићи дефинишу један однос без кога нема историје, знања и духа: књижевност сведочи, као што и они који своје мишљење марљиво окрећу литератури и сами постају више него академске јединице и референце, постају сведоци тога како се историја, каткад неугодна, трауматична и заборављена, враћа као оно боље овог света: као култура, као књижевни исказ.

(Светлана Рајичић Перић. *Поетика игре у српској књижевности 20. века*. Београд: Службени гласник, 2024, 555 стр.)

Импозантна, обимна и визуелним прилозима богато опремљена монографија *Поетика игре у српској књижевности 20. века* Светлане Рајичић Перић, проистекла је из њене докторске дисертације, коју је одбранила на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 2016. године, а под менторством проф. др Маје Анђелковић.

Књига је сегментирана у пет целина. Најпре је тежиште на филозофском и уметничком разматрању игре, а затим и фокусу на примерима текстова Љубомира Мицића, Мирољуба Тодоровића, Славка Богдановића и Милорада Павића, након чега следе Закључак, Прилог и Литература.

Међутим, главне и најопсежније су прве две целине, то јест теоријски и интерпретативни део књиге, којима је ауторка посветила готово подједнаку пажњу. Првих двеста страница могло би да буде теоријска књига у књизи и, штавише, засебно штампана студија која даје основу и полазишта за слична истраживања или проширивање аналитичког хоризонта. Други сегмент чине аутори, који су врло скрупулозно бирани, како би се, колико је могуће, установили типолошки обрасци поетике игре у српској књижевности 20. века и то кроз оптике историјске авангарде, неоавангарде, (концептуалне уметности) и постмодернизма, са прецизним објашњавањем „префикса нео- и пост-“ (стр. 192–194). На тај начин се стиче слика не само поетичких диференцијација између књижевних периода и стилских формација, већ и њихова комплементарност, сличности и, најпосле, међусобна игрива испреплетеност: „Некада говоримо о четири а некада о три уметничка концепта, о авангарди, неоавангарди, концептуалној уметности и постмодерни. Наиме, концептуалну уметност некада можемо подвести и под неоавангардне уметничке манифестације, али је у својим каснијим облицима можемо посматрати као такозвану поставангарду која се приближава постмодерни, јер се базира на плурализму постструктуралистичке филозофске мисли“ (198).

Педантно и поступно, Светлана Рајичић Перић у оквирима филозофских и уметничких разматрања игре даје детаљан преглед и

увид у дефинисање и проблематику појма игре, који постаје више од аспекта – његова се улога у монографији позиционира у контексту методолошког оквира, агенса културе и књижевности, као и антрополошког значаја. Ауторка образлаже зашто и како би требало да се говори о игри, затим износи апорије појма, даје тематски преглед мисли, разматра игру у постструктурализму, те као предмет истраживања, избор грађе и приступа. Она претреса статус игре у књижевности, уз осврт на појмове знака, читаоца, читања, структуре, језика, немиметичности, саме игре, изводећи корисну типологију књижевних игара уз свођење различитих периодизацијских забуна.

Наводи се како „играти (се), значи бити у игри. Говорити о игри, значи бити ван ње, а имати потребу да се игра прожме, разуме и одигра“ (21), што говори и о индивидуалном приступу Светлане Рајичић Перић, јер је она у позицији да, пишући монографију, буде ван игре, трудећи се да је разуме, али константно је и на ивици да уђе у игру, што се најексплицитније може илустровати завршницом у виду прилога „Иза(м) луд“ који чини лавиринт, ребус и загонетка, а који је осмислила као својеврсну синтезу књиге и подстицај за њене читаоце да искушају колико су били пажљиви и да ли могу да повежу све нити њених интерпретативних опсервација: „Кривим линијама различитих боја повежите ауторе са њиховим симболима. Потом напишите есеј о томе. На местима где се линије укрштају деситће се ваше сада. Спојите тачке пресека и добићете ваш лик.“ На том трагу, писање самог приказа књиге *Поеџика иџре* могло би да представља писање текста на који ауторка позива, а то би значило да игра не престаје и да се не *зайвара* ни након што се корице склопе.

Драгоцени су различити детаљи и финесе у значењу на које је ауторка указала, почев од саме етимологије појма игра, који на грчком језику значи састанак и сусрет различитости, а на латинском (*ludus*) подразумева кретање, деловање, стваралачку стратегију игре (23), па до *jeu*, које омогућава „основну идеју деконструкцијског читања као сталне 'допуне', игре значења која се опире семантичкој редукцији и у сталном је одлагању“ (35). Циљ аутора који креира „игриво дело“ био би да образује, „подучава и пласира своје теоријске и идеолошке ставове“, па му игра постаје средство којим читаоце води до свог виђења *исџине* (37). Пажња је посвећена и питању дефинисања игре кроз оно што није игра, и њене природе у коју је уписана апорија (39), не би ли се разлучили и објединили аспекти појма игре, њеног дискурса и термина, игривих поступака, те фигуре игре (40). Ауторка покушава да осветли игру кроз контакте са слободом, моћи, злоупотребом и Аутором као „контролором“ дискурса (43), а затим логично долази до битних квалитатива када је реч о самој игри. Ради се, наиме, о њеном уписивању у координате вертикале и хоризонтале, јер игра припада хоризонтали, пошто нема хијерархије и „вредност није параметар у свету игре“ (44).

Хаос и *nis* као покретач из хаоса, веома су битни предуслови за њен настанак, и томе је посвећена подробна аналитичка пажња, са детаљним освртом на студије *Човјек једне димензије* Херберта Маркузеа, *Игре и људи* Рожеа Кајоае, *Семиологија* Пјера Гироа, Ничеово *Рођење трагедије*, *Тако је говорио Заратустра* и *Књига о филозофу*, Витгенштајнову *Филозофију исцртавања*, Аћинов *Изазов херменеутике* и сл. Коришћена литература у књизи функционише, поред осталог, на неколико нивоа. Језгровито су приказане основне идеје које су од важности за тему, адекватно су уклопљене у прву целину и примењене у другом сегменту, али су дате и кроз слике њихових корица које прате текст и друге илустрације у књизи. Стиче се утисак да је стручна, филозофска и теоријска литература саставни део научне игре (ничеанске *веселе науке*), коју ауторка профињено и ненаметљиво подастире пред читаоце.

Игри је посвећена пажња кроз контекст Деридиног „тријумфа Писма“ (92), „историје културе (Ј. Хојзинга, Р. Кајоа, Е. Финк)“ (107), а посебно језик и немиметичност (лудички дискурс), *време и њросиор* игара, „отвореност за већи број *јонављања*“ и *варијанћносћ*, поезику *шајне*, читаоца као *коаушора* и *акћивноћ ићрача* (153). Антрополошки значај игре сагледан је кроз место сусрета између књижевне игре и свеигре, па је она именована „архаичном и архетипском“, будући да задире „у дубине заједничке свести човека и универзалну свест о знаковима“, рачуна са колективним несвесним и указује на „психолошку потребу за магијским, за забавом и ритуалним понављањем“, па су тако везе између игре и слободе нераскидиве (155).

Када је реч о типологији књижевних игара, она је заснована на разликовању процеса извођења и исходу игре, те су, укратко, издвојени: а) *одјонећаше*, ребуси, загонетке; б) *стварање* (првостепено и метастепено); в) *реконстћрукција* (палимпсест, цитат као вид игре); г) *забава* (170). Игривим текстовима названи су: дадаистичка поезија, калиграми, графичка поезија, летристичка и конкретна поезија, сигналистичка поезија са својим поджанровима, игре језиком као лингвистичким системом знакова, игре с предлошком друштвене игре, нелинеарна фрагментарна проза, интертекстуалне и интермедијалне игре, позоришне игре, перформанси, хепенинзи, манифестације тела, језичке игре у ужем смислу (палиндроми, неологизми, досетке, полиптотони), аутоматске песме и приче, рукописне песме, текстуално сликарство, стрип-поезија, концептуална поезија и нова уметничка пракса (170–172). Коначно, „*класификација* типова игара у књижевности“ износи петнаест врста игара: комбинаторичке и алеаторичке, онтолошке, игре конструкције, цитатне игре, семиотичке игре, симболичке игре, семантичке игре, концептуалне игре, језичке игре, код-игре, парадигматске игре, метаигре, апсурдне игре, визуелна нарација, формални маниризми и квазиигре (173–185).

Друга целина монографије носи наслов „Specificum књижевне игре на примерима текстова Љ. Мицића, М. Тодоровића, С. Богдановића и М. Павића“ и отпочиње Правилима и увођењем разматрања и постулата које су заступали Еуген Финк и Жан Бодријар, који је изједначио страст према игри са страшћу према њеним правилима (208). Издиференцирана су правила игре и правила играња: „Прва су омеђавање игре, друга су стратегије савлађивања игре“ (211), али и примери правила код одабраних аутора. Посебно је упечатљиво, примера ради, да у „стваралаштву Мирољуба Тодоровића постоји јасно опредељење за лудистичко надначело стварања и посебна правила за сваку књижевну врсту“ (221), а „читав опус Милорада Павића је најбољи пример онтолошког лудизма“ (231). Правила авангардних игара, пак, „рачунају на случај и ефекте вртоглавице, тако да их по Кајоиној класификацији можемо сврстати у *alea*-у и *ilinx*, понашају се као хазардне игре у којима је добитак неизвестан“ (238).

Субјекат је предмет већег поглавља „Ко је ’убио’ субјекат?“, с обзиром на чињеницу да се „у игривом писању“ одиграва „кретање од сопства ка Субјекту, заправо, читалац у процесу свог читања-писања доживљава померање сопствене субјективности и у том померању истина није никаква релевантна чињеница“ (241). Субјекат је сагледан као читалац, немогући субјекат и аутор. Игра типа „знак“ анализирана је кроз семиотички образац (Мицић, Тодоровић), игру у читању поезике или семанализу текста-знака зенитистичке уметности из угла поето-политике, као и оно што привидно искључује (не)пријатељство (Мицић), друге примере семиотичких (Тодоровић, Богдановић, Павић) и симболичких игара (Мицић, Тодоровић). Ауторка на многим местима, компаратистички убедљиво и аргументовано, објашњава кључне разлике између појмова, не би ли утврдила све појединости игара и њихове специфичности, па тако констатује и да „ако симбол носи у себи конвенционалну алегоријску везу ознаке и означеног, онда ће се игра читања састојати у присећању на те алегоричне обрасце. А авангардиста рачуна на алегорију“ (294).

У поглављу „Слика као писмо“ фокус је на „онтолошким играма, семантичким и концептуалним играма, метаиграма и визуелној нарацији“ (306). Представљен је модел апстракције у игривој књижевности (Мицић, Тодоровић, Радовановић, Богдановић, Павић, Шуваковић), са даљом елаборацијом слике у визуелној поезији (Тодоровић) и стрипа (Тодоровић, Богдановић). Павић је заступљен кроз метафору скулптуре као модела просторности који омогућава покрет, „а у њему је живот читаоца и могућност одигравања игре. Јер он може сагледати скулптуру из ког год угла жели. Збир углова гледања даће нам слику, баш као на кубистичком платну“ (330).

„Плес текста“ је, дакако, једно од најупечатљивијих поглавља, јер се „у покрету догађа означавање“ (382), па су тако тело, сатирска игра, перформанс, гест, дело које плеше, слобода у хаосу, колаж, монтажа, кубистичко сликарство и филм његове кључне речи. Применом „теорије хаоса“ (ефекат лептира, фидбек) на читање Павићевих текстова, Светлана Рајичић Перић дошла је до значајних резултата, којима је аргументовала тезу о његовом опусу као „детерминисаном хаосу“ (410): „Задовољство настаје из понављања, умножавања самог себе (није ли то парадигма Павићевих самопреписивања, а не самопреиспитивање истог текста у другом оквиру и контексту?), у чему му помаже електронско средство“ (413). На тај начин је оправдала и анализирала његове аутоцитате, дајући херменеутички одговор који је понудила управо примена дате теорије.

У даљем току књиге ауторка поступно декодира „тајне читања“, стављајући тежиште на читаоца, читање, деконструктивно читање, писање о игривим делима и цинолудички дискурс, дајући, најпоследње, један од кључних увида: „у говору о игри *не ѿсѣји мѣшайтекстѣ*, свако објашњавање игре је стваралачко“ (451). Затим је у компаратистичким квартетима анализирана игривост цитата, интертекстова и лавиринта код Мицића, Тодоровића, Богдановића и Павића, те скренута пажња на аспект „нове мимезе“ (472). У поглављу о језику и игри исписане су странице о шатровачкој поезији и козарцу, поетици досетке, перманентној парабази, не би ли се размотриле „аксиолошке немоћи над игром у књижевности“ и проблем маргинализовања игре у српској књижевности 20. века, будући да је била „вреднована спољашњим критеријумима (укус, политика и идеологија), па је у њој потенцирано на њеној политичкој анархичности, а друге њене особине су запостављене“ (510–511).

У Закључку је дато осам тачака, од а) до ж), кроз које су сумирани резултати истраживања и преглед најважнијих поетичких константи игре у 20. веку: „Десетих година 20. века рођен је онтолудизам (алеаторичка фаза), двадесете обележава његова младост (конструктивни лудизам), тридесете зрело доба (идеологизација лудизма), друга младост 50-их и 60-их година у неоавангарди и природна смрт онтолудизма у постмодерни или апсолутни лудизам са својим цитатним онтолудизмом у ком је све 'неограничена интеркултурна игра“ (526).

*Поеџика иѣре у срѣској књижевности 20. века* представља интердисциплинарно истраживање чији резултати имају теоријски и практични значај како у науци о књижевности, тако и у оквирима других дисциплина, попут сликарства / визуелне уметности, филозофије и антропологије. Прва целина је, како је напоменуто, корисна као полазиште за будуће интерпретације, док је анали-

тички део драгоцен са становишта осветљавања индивидуалних поетика аутора (Мицића, Тодоровића, Богдановића, Павића), у компаративном смислу и у ширем контексту сагледавања појединих токова српске књижевности 20. века (авангарде, неоавангарде, постмодерне). *Поетика ијре* манифестује се као сасвим легитиман интерпретативни кључ, а бројне типологије, класификације, синтезе и свођење закључака омогућују уређење *хаоса* и креирање примера „веселе науке“ који је понудила Светлана Рајичић Перић.

ТРАГОМ МАТРИЈАРХАТА НА  
БАЛКАНУ И „ЖЕНСКОГ НАЧЕЛА“  
У СРПСКОЈ НАРОДНОЈ ПЕСМИ

Самостални истраживач, Београд

(Славица Гароња. *Од Црвеносе боиње до слейих њевачица: ѿрајом майријархаѿа на Балкану и „женској начела“ у српској народној ѿесми*. Нови Сад: Прометеј, 2023, 403 стр.)

Монографија *Од Црвеносе боиње до слейих њевачица*, награђена угледном наградом „Ђорђе Јовановић“ за 2024. годину, представља плод ауторкиног вишегодишњег књижевнонаучног истраживања и доноси освежен и нов поглед на, научној јавности познате и мање познате, антрополошко-археолошке, фолклористичке појаве, феномене усмености и дела писане књижевности.

Дело већ својим насловом сугерише велики временски распон, који условљава трајање и опстанак једног феномена – „женског принципа“, чије се обличје мења од неолитских трагова и усмености до писане књижевности, а чије вредности и начела егзистирају и у садашњем тренутку. Настала на темељима рада Јохана Јакоба Бахофена и његовог дела *Майријархаѿи*,<sup>1</sup> али и на теоријама из 20. века из области историје религије (Мирча Елијаде), митологије, етнологије, фолклористике (Веселовски), психоанализе (Ерих Нојман), и нарочито археолошких артефакта, ауторка нуди својеврсну интерпретацију „женског принципа“, који је присутан од најранијих археолошких артефаката из неолитских заједница на Медитерану и на Балкану, који је део његовог културолошког басена (укључујући и Србију), све до модерних времена. Славица Гароња на овај начин заснива претпоставку о женском начелу, који сагледава кроз три целине у којима су уједињени одједи овога принципа: 1. Пролог о Великој Мајци; 2. Медитеранско-балканска гинекократија и српска народна песма; 3. Матријархални прежици у савременој култури и књижевности.

Уводно поглавље, како и сама ауторка каже, јесте „пролог“ који нам даје својеврстан кључ за тумачење текста. У њему се у поставци проблема/теме, и тешкоћама у вези с терминологијом „женског принципа/начела“, осликава распон од материјалних (археолошких) открића у сасвим нашем времену, до ишчитавања духовних

1 Johan Jakob Bahofen. *Matrijarhat*. Prev. Olga Kostrešević. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990.

слојева који су баштињени на овим просторима, нарочито у усменој књижевности, а у којима се препознаје свеприсутство „женског начела“, као и најважнији увиди проистекли из тога. У њима издвајамо најзначајнији: да је првобитну породицу сачињавала дијада Мајка и Дете – о чему сведоче најстарије неолитске фигурине од Египта, Пелопонеза до Мале Азије, с изузетним артефактима и са тла Балкана (Јагодина – прва илустрација у књизи), што сведочи да из Великог Женског (Е. Нојман) потиче целокупна цивилизација и култура на Земљи.

Ауторка објашњава и (срећно) пронађен наслов овој књизи, наводећи да недавно пронађена фигурина Црвенкосе богиње (у околини Оцака, 1989), као ремек-дело неолитске културе, идеално покрива све делокруге „женског принципа“: са религиозно-естетским атрибутима (црвена коса, али и светост менструалне крви), са еротским наглашавањем облина (обиља, плодности, рађања) – представља спој свих аспеката матријархалне религије: естетско-еротски и матерински (са далеким аналогјама и у Анадолији, али и у Египту) (Гароња 2023: 67). Други део наслова, заустављен на Вуковим „слепим певачицама“, подвлачи значај једне више хиљада година постојеће, мада потискиване (матријархалне) епохе, завршене са усменошћу, док трећи део говори о прежизима у писаној књижевности коју стварају жене.

Веома важно за разумевање методолошког приступа јесте епохално дело Ериха Нојмана<sup>2</sup> и његово схватање архетипова као важних симболичких манифестација психе. „Укратко, Велико Женско не само да рађа и усмерава живот у целини, кроз космичке циклусе и вегетације и ход природе, већ кроз однос Велика Мајка – Дете [...], она даје свеживот, али у своје крило и узима натраг (круг рођења живота и смрти)“ (Гароња 2023: 31).

Након исцрпног увида у идеје и ставове Ериха Нојмана и његовог значајног дела *Велика Мајка*, те издвајајући главне симболе „женског“, које тумачи из психоаналитичког угла, као што су: посуда – симбол женског божанства, за који ауторка предлаже материјалне представе у виду неких од најпознатијих антропоморфних посуда и фигура из Србије (Винче, Белице, Медведњака, Прокупља, Косовског Поморавља), али и са Крита и Микене и Мале Азије, Сицилије; кућа (ограда, капија стуб) – која представља породицу, али и насеља; велика предиља; господарица биљака, животиња; у духовној сфери (религија, језик)... Када је реч о Харману и његовој студији *Зајонетика Подунавске цивилизације*,<sup>3</sup> ауторка примећује да је Харман приликом описа начина живота људи овог региона изоставио њихово именовање као матријархалне заједнице, те да се држи тезе

2 Erih Nojman. *Velika Majka*. Beograd: Fedon, 2015.

3 Harald Harman. *Zagonetka podunavske civilizacije*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2019.

о „ловачким заједницама“, иако, према ауторкином мишљењу, све време описује управо матријархат (Гароња 2023: 46).

У другом делу ауторка се бави нашим усменим наслеђем. „Женско начело“ у усменој књижевности сеже од лирике и ритуално-обредне праксе, „женских“ песама (како је лирске песме још Вук Стефановић Караџић класификовао), за које се верује да су најстарији слој нашег усменог наслеђа. Тако, у духу Бахофеновог виђења: „Што израста из земље, јесте дар земље, њено стварање захтева да јој се понуде првенци, жртва“ (Бахофен 128, према Гароња 2023: 100), ауторка интерпретира аграрне и вегетацијске симболе у усменој лирици, жртвовање првих плодова Великој Мајци, али и познатог мотива жртвовања у народној песми, где вила не дозвољава изградњу града; веома је занимљиво тумачење мотива „купе-капе“ у митолошким песмама посредством симболике јајета, лунарног и соларног принципа (у записима М. Обрадовића и С. Милеуснића из Западне Славоније и Н. Беговића из Лике и Баније, тј. сачуваним на простору Војне Границе); кроз типске јунакиње у балади и епици (мајка, сестра, невеста, које у интерпретацији ауторке добијају ближа одређења у виду: „1) владарке и властелинке; 2) веренице и мајке; 3) неверне и племените љубе; 4) помоћнице јунацима у невољи – делије-девојке; 5) активне учеснице у двобојима представника две вере (као објекат залог); 6) домишљате (и племените) невесте; 7) трагичне невесте у сватовској поворци (препад, лепота као коб)“ (Гароња 2023: 183), потом преко баладних мотива и песама „на међи“, затим епских песама испеваних од слепих певачица. Према схватању ауторке, женски ликови и у свету епике сведоче о остацима матрилинеарног начела, о чему се највише говори у склопу мотива авункулата (ујак–сесрић), које ауторка препознаје и у баладним мотивима и односима између сестре и брата, и динамици односа матријархата и патријархата.

Засебан део у оквиру овог поглавља представља стваралаштво Вукових слепих певачица. Ауторка анализира репертоар најважнијих Вукових певачица и износи претпоставке о ауторству неких наших најпознатијих епских песама, које води ка њиховим поетичким начелима и диференцијацији на релацији певач/песник, тј. певачица/песникиња. Наиме, Славица Гароња изузетно опажа моделовање женских ликова од стране певачица, указујући да су унутар задатих оквира епике и патријархалног света одшкринуле врата за уплив женског начела и женског поимања стварности. Она вешто указује на варијанте поредећи их и са доступним старијим варијантама, нпр. у лирско-епској песми „Смрт војводе Пријезде“ (Вук, II: 83; сматра се да ју је испевала Слепа Јеца из Земуна)<sup>4</sup> види да „карактеризација Пријездине љубе, далеко је ефектнија, психо-

<sup>4</sup> Вук Стефановић Караџић. *Српске народне пјесме; књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије*. Београд: Нолит, 1977.

лошки заокруженија и функционалнија у Вуковој варијанти“ (Гароња 2023: 222).

Величину ових стихова и траг женског начела, али и дуалности унутар њега, наслутио је и песник Љубомир Симовић: „Слепа гусларка бира акватични симбол, који је много пространији. На основу тог симбола, она тај циклус формулише двама речима истог корена и звука, а опречног значења. Њена формулација је савршена. Морава на почетку и на крају живота, као мајка која храни, и као богиња која сахрањује (а сахрањује да би поново родила), – то је један јединствен и целовит круг, то је алка која везује, и водени венац који венчава, живот и смрт, историјско и космичко“ (Симовић 1987: 1).<sup>5</sup> Ова песма с разлогом привлачи пажњу и сведочи о комплексности коју разазнају пажљивији читаоци, а која их води до најстаријих слојева, који и јесу предмет интересовања наше ауторке.

Када је реч о мушким ликовима српске епике опеваним од стране ових певачица, ауторка оправдано поставља питање: „Каква би уопште био епски лик Марка Краљевића, да га није уобличио женски сензибилитет – нарочито ове три певачице (Степаније, Слепице из Гргуреваца и Живане), знатно хуманизујући његов однос према окружењу (нарочито угроженим женама, птицама, животињама, уопште, нејачи)?“ (Гароња 2023: 249).

У трећем делу ове обухватне и мултидисциплинарне монографије сусрећемо се са настојањем да се од заборавата отргну списатељице које су храбро и одлучно писале о темама, култури, менталитету, улози и положају жена. Ауторка најпре износи своја запажања о раду Ребеке Вест, и њеном делу *Црно јајње и сиви соко*<sup>6</sup> (1941/2), указујући на чињеницу да је ово дело тек 2001. преведено, у целини, на српски језик. У њему се Ребека Вест, као странкиња, сусреће са „другим“, тј. са светом Балкана. Њене еклатантне опсервације почивају често, како Славица Гароња примећује, на парадоксу и поређењу између Запада и Истока, па тако о лепоти Балкана каже следеће: „Па тамо има свега. Осим оног што ми имамо“ (Вест 2001: 27, према Гароња 2023: 265). Ауторка даље говори о рецепцији овог дела у деликатном историјско-политичком тренутку (атмосфера уочи и почетком Другог светског рата; најзад, књига је штампана 1942. у Лондону, током рата). Промена друштвеног поретка у Југославији 1945. одложила је рецепцију овог дела код нас за читавих пет, односно осам деценија, одређујући му судбину многих књига које као изузетна сведочанства о времену, људима нашег поднебља – нису имале својевремен и примерен одјек у срединама којима су биле на-

5 Љубомир Симовић. „О балади Смрт војводе Пријезде“. *Књижевне новине*. Београд: Удружење књижевника Србије, 728, XXXVIII (1987), 1.

6 Rebecka Vest. *Crno jagnje i sivi soko: Putovanje kroz Jugoslaviju*. Prev. Ana Selić. Beograd: Mono i Manjana, 2001.

мењене. Међутим, Славица Гароња истиче да ово дело и данас трпи одређену врсту цензуре у Западној Европи и у Америци (од 90-их), а услед увида које је Ребека Вест у њему изнела (афирмативно писање о Србима и превасходно српском народу).

У књизи *Од Црвенокосе бојиње до слейих њевачица* потом следи и веома значајан прилог проучавању женског стваралаштва међуратног периода, о женама које су стварале књижевна дела у којима су проговориле о темама које су биле одраз аутентичног женског искуства, и на тај начин обогатиле нашу књижевност и културу, а које су биле неправедно занемарене. Славица Гароња минуциозно анализира романе *Прејеча* (1929) Љубице Попадић, *Вера Новакова* (1934) Марице Вујковић, *Крв се буди* (1932) и *Дана Рачић* (1938) Љубице Радоичић; полазећи од форме (епистоларна у роману *Прејеча*), жанра (роман с тезом *Вера Новакова*), проживљеног искуства и веродостојног описа (*Крв се буди*), у фокус ставља ликове, јунакиње које су у некој врсти сукоба са окружењем, средином и друштвеним (патријархалним) очекивањима. На тај начин она доносе „слику мушко-женских односа и мушку природу дату из женске перспективе“ (Гароња 2023: 282). У засебном одељку дат је осврт на роман *Једносјрајине куће* (1954) Љубице Радоичић, који је објављен у послератном периоду, а који је донео новине у погледу тематике (односа према „грађанском“ друштву у новом историјском контексту, као и побуне јунакиње); ауторка ово дело назива „нашом Сагом о Форсајтима“ (Гароња 2023: 306). Негативна критика утицала је да ово дело ипак дуго буде заборављено. Последња књига коју је Љубица Радоичић написала је *Књија за Мајшеју* (1971), у којој је „књижевни“ обрачун једне жене са владајућом међуратном критиком проткан кроз све ове приче“ (Гароња 2023: 320).

Веома је занимљив и ауторкин осврт на „женски принцип“ и фолклорну потку у делу песника Милосава Тешића, који такође уочава „матријархалне прежитке“ обредне лирике, фолклора и значајних жена српске историје, које иновира у савременом песништву и култури. Реч је о делу *Калойера Пера*, поеми која је у дијалогу са слојевима историје и културе једног поднебља, те понављањем референа песма бива „трансформисана са митско-обредног у конкретно историјско, не мењајући свој магијски значај“ (Гароња 2023: 331).

У следећем потпоглављу истиче се матерински „принцип“ којим се Дијана Будисављевић води у своме подухвату збрињавања животом угрожене српске ратне сирочади, највише са Козаре 1942, а о којој је реч у књизи Наташе Матаушић, која је дошла до дневника Дијане Будисављевић.<sup>7</sup> Након исцрпног истраживања увиђа се да су обе идеологије оштетиле и жртве и сирочад – једна их је отела од ро-

<sup>7</sup> Nataša Mataušić. *Diјana Budisavljević, prešućena heroina Drugog svjetskog rata*. (Српско издање: Beograd: Laguna, 2021.)

дитеља и мајки, а друга укинула могућност проналажења сопственог идентитета након рата, док сама Дијана дуго бива неправедно занемарена и кажњена, уместо да буде награђена као истинска хероина, бранећи пре свега принцип алтруизма и материнства. Славица Гароња о акцији спасавања деце и о самој личности Дијане Будисављевић каже да је заиста реч о активираним женском принципу, „о жени величанствено испољеног женског принципа, принципа Велике Мајке“ (Гароња 2023: 356).

Истраживачку пажњу привукла је још једна несвакидашња личност – аустралијски писац српског порекла Б. Вонгар, односно Сретен Божић. Славица Гароња његов живот и опредељење за живот са Аборицинима, након чудесног спасавања у пустињи уз помоћ управо једног Аборигина, види као „повратак првобитном женском принципу“ (Гароња 2023: 359) Сличне је судбине и опредељења и француски писац Жан-Мари Гистав ле Клезио, који је боравио у Африци, живео са Индијанцима Латинске Америке и у Океанији. До оваквих закључака долази анализом студије Јелене Арсенијевић Митрић *TERRA AMATA VS. TERRA NULLIUS: дискурс о њосколонизацији у делима Б. Вонгара и Ж. М. Г. Ле Клезиоа* (2018).<sup>8</sup> Оно што њихов рад чини веома важним јесте „борба за истину о колонијализму и постколонијалним злочинима“ (Гароња 2023: 362). Ови писци стварају дела која разоткривају и разобличавају праксе које имају тенденцију да у виду доминације, која је, по мишљењу Славице Гароње, одраз патријархата, и које резултирају у коначници угњетавањем оних који представљају другачији свет, сачуваних старинских (матријархалних) вредности које су за западног човека „примитивне“ и које би, стога, требало „цивилизovati“, што се заокружује бомбардовањем Србије крајем двадесетог века (Гароња 2023: 370).

На самом крају ове монографије ауторка доноси своје читање дела *Словенски матријархат* Евелина Гаспаринија (1973),<sup>9</sup> за које сматра да је „најцеловитија и најкомплекснија студија о Словенима“ (Гароња 2023: 372), као и да је реч о својеврсном повратку у изворне облике женског принципа. Наиме, у наведеној студији о Словенима италијански научник Гаспарини даје преглед женских права и привилегија, од неолита и „женске мотике“ до вида наслеђивања земље по женској линији (праксе која је очувана и забележена у науци, преко размене – трампе ручних радова, „платна“), преко једнакости и значаја мајчиног рода, тј. ујака и ујчевине (авункулат), итд., до специфичног словенског култа дрвећа и анализе словенских бајки

8 Јелена Арсенијевић Митрић. *TERRA AMATA VS. TERRA NULLIUS: дискурс о постколонијализму у делима Б. Вонгара и Ж. М. Г. ле Клезиоа*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2018.

9 Евелин Гаспарини. *Словенски матријархат*. Прев. Иван Димитријевић. Нови Сад: Прометеј, 2022.

(руска Баба-Јага), до плеса (кола), певања, веза и шара. Славица Гароња на тај начин употпуњује увиде о богатом наслеђу матријархата у словенском свету, при чему Гаспарини подвлачи разлику која Словене толико разликује од западног човека, али и са жаљењем констатује одсуство словенског јединства, којим би се они могли издвојити и одупрети свеприсутном глобализму и тековинама западне културе. Истичући вредност ове студије ауторка подвлачи и значај преводилачког подухвата др Ивана Димитријевића, који нам је даровао овај превод на српски, након пуних педесет година од оригинала објављеног на италијанском језику (1973).

Дело *Од Црвенокосе бојиње до слейих њевачица* представља плод ауторкиног дугогодишњег истраживачког и педагошког рада, а такође је и вид личног дијалога са културом коју чита у кључу „женског начела“, а који сведочи о једној црвеној нити која траје, и у том трајању оплемењује, чува и негује, сасвим у складу са принципима о којима сведоче гласови преткиња.

Славица Гароња, поред тумачења књижевних дела кроз наведену призму, даје и веома исцрпан и богат увид у литературу, историјски и географски контекст, као и импресиван списак илустрација артефаката, како са Медитерана, тако и из Србије (Народни музеј Србије, Народни музеј у Јагодини, Народни музеј у Прокупљу, Винча, итд.), која нису раније укључивана у велике студије европских научника.

Ово дело, попут мозаика, нуди једну потпунију слику, из другачије и искошене перспективе, док сваки од делића тога мозаика учествује у стварању једне заокружене целине, коју обједињује присутна централна тема, а то је женски принцип или матријархално начело. Посреди је значајна синтеза научних стремљења Славице Гароње, прилог чији су домети високи јер, осим наведених поља интересовања, осветљавања трагова или потпуне присутности женског начела у култури, нуди одговоре и на савремена питања, у претећим процесима наше цивилизације, на које ауторка указује кроз историјску традицију борбе за доминацију, а чему супротставља начела једнакости и матријархата.



Апендикс

A decorative line graphic consisting of a horizontal line that extends from the left edge of the page, then turns diagonally upwards and to the right, and finally turns horizontally to the right, ending at the right edge of the page.



## АПЕНДИКС ТЕМАТА „ПИСЦИ КОСТИМОГРАФИ”

### ПРИЛОГ 1

Под менторством мр Љиљане Петровић, редовне професорке Факултета примењених уметности у Београду, рађене су скице за костиме књижевних јунака. Представљамо скице студенткиње Теодоре Туловић израђене 2022. године, на модулу Сценски костим Факултета примењених уметности.

Одећа јунака у роману Стевана Сремца *Поп Ђира и поп Спира*

1. Теодора Туловић. *Идејна скица костима за учитеља Перу*, акварел, 21 x 29,7 cm
2. Теодора Туловић. *Кројни елементи костима за учитеља Перу*, туш и оловка на папиру, 21 x 36,8 cm
3. Теодора Туловић. *Кројни елементи костима за Јуцу*, лавирани браон туш, 21 x 38,5 cm
4. Теодора Туловић. *Кројни елементи костима за Меланију*, лавирани туш, 21 x 29,7 cm
5. Теодора Туловић. *Кројни елементи костима за Меланију*, лавирани туш, 21 x 29,7 cm
6. Теодора Туловић. *Скица Фрау Габријеле*, туш и оловка на папиру, 21 x 29,7 cm



**ТЕОДОРА ТУЛОВИЋ**

Учитель Пера, гваш

Стеван Сремац  
*Пој Тира и њој Сѝира*



**ТЕОДОРА ТУЛОВИЋ**

идејна скица костима за  
учитеља Перу, акварел

Стеван Сремац  
*Пој Тира и њој Сѝира*



**ТЕОДОРА ТУЛОВИЋ**

Јуца, лавирани туш

Стеван Сремац  
*Пој Тира и њој Сѝира*



## ПРИЛОГ 2

Под менторством проф. др ум. Маје Студен, на Факултету примењених уметности Универзитета уметности у Београду, 2022/23. године студенти друге и треће године (предмета Костимографија), на основу изабраних књижевних дела, направили су скице а потом урадили кројну реконструкцију одеће књижевних јунака.

Исказујемо захвалност Музеју града Београда за уступљен простор Конака кнегиње Љубице, где је обављено фотографисање радова и тиме омогућен завршетак пројекта.

Ауторка фотографија је Марија Радисављевић.



Реконструкција костима за лик Јуце по мотивима књижевног дела  
*Вечити младожења* Јакова Игњатовића

Групни рад студената треће године Катедре за костим: Сање Рајић, Милице Вучинић, Ивана Рајковића, Теодоре Кумануди и Ање Алексић, под менторством проф. др Маје Студен.

Аутор фотографије: Марија Радисављевић.



Реконструкција костима за лик Меланије по мотивима књижевног дела  
*Пой Бира и јој Сјира* Стевана Сремца

Групни рад студената треће године Катедре за костим, Факултета примењених уметности Универзитета уметности у Београду 2022/23. године: Теодоре Туловић, Оливере Петковић, Миљане Милијашевић, Александре Перовић и Марка Јечменице, под менторством проф. др Маје Студен.

Аутор фотографије: Марија Радисављевић



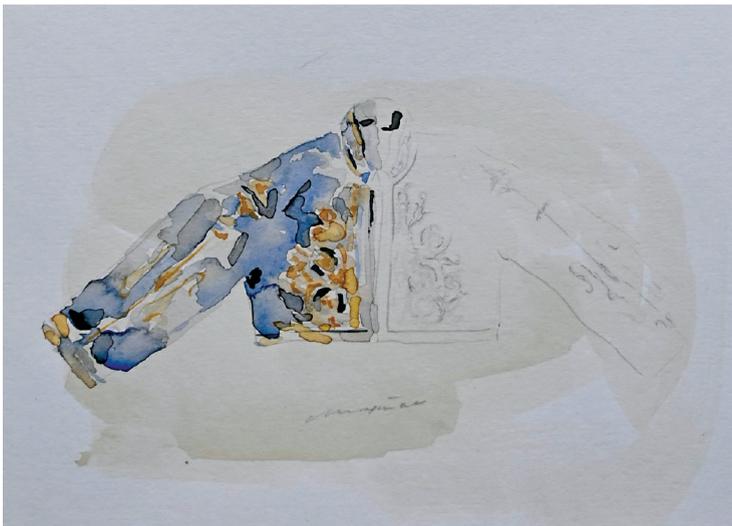
Реконструкција костима за лик Софке по мотивима књижевног дела  
*Нечиста крв* Борисава Станковића

Групни рад студената друге године Катедре за костим, Факултета примењених уметности Универзитета уметности у Београду 2022/23. године: Мије Гојковић, Сандре Јелисавчић, Катарине Вукотић, Дуње Петровић, Невене Мицић, Исидоре Јовановић, Саре Јанковић, Смиљке Бабић, Никше Томановића, Расоули Сами и Вање Тошић, под менторством проф. др Маје Студен.

Аутор фотографије: Марија Радисављевић



Миа Гојковић, идејна скица за лик Софке у делу *Нечисти крв*  
Б. Станковића, техника акварел



Миа Гојковић, ликовно истраживање кројних делова костима  
за лик Софке у делу *Нечисти крв* Б. Станковића, техника акварел



## Рецензенти *Књижевне историје* за 2025. годину (бр. 185–187)

- др Душан Иванић, професор емеритус, Филолошки факултет, Београд  
др Миодраг Лома, редовни професор, Филолошки факултет, Београд, дописни члан Српске академије наука и уметности  
др Часлав Николић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
др Мирјана Секулић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
Dr. Maria Ersilia Marchetti, Professoressa ordinaria di Letteratura francese, Università degli Studi di Catania  
Dr. Lorella Martinelli, Professoressa ordinaria di Lingua, traduzione e linguistica francese, Pescara  
др Јелена Јовановић, редовни професор, Филозофски факултет, Ниш  
др Горан Максимовић, редовни професор, Филозофски факултет, Ниш  
др Саша Шмуља, редовни професор, Филолошки факултет, Бања Лука  
др Сања Мазура, редовни професор, Филолошки факултет, Бања Лука  
др Драган Проле, редовни професор, Филозофски факултет, Нови Сад  
др Предраг Петровић, редовни професор, Филолошки факултет, Београд  
др Душан Живковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
др Славица Гароња, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
др Слободан Владушић, редовни професор, Филозофски факултет, Нови Сад  
др Бојан Ђорђевић, редовни професор, Филолошки факултет, Београд  
др Горана Раичевић, редовни професор, Филозофски факултет, Нови Сад  
др Ненад Николић, редовни професор, Филолошки факултет, Београд  
др Оливера Радловић, редовни професор, Филозофски факултет, Нови Сад  
др Бошко Сувајдић, редовни професор, Филолошки факултет, Београд  
др Слађана Јаћимовић, редовни професор, Факултет за образовање учитеља и васпитача, Београд  
др Ема Петровић, редовни професор, Филолошки факултет, Београд  
др Славко Петаковић, редовни професор, Филолошки факултет, Београд  
др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор, Универзитет „Г. д’Анунцио“ Кјети-Пескара  
Dr. Elvira Diana, Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti Pescara  
Dr. Serena Zuccheri, professoressa ordinaria, Alma mater studiorum – Università di Bologna  
Dr. Maria Ersilia Marchetti, professoressa ordinaria, Università di Catania  
др Зорица Несторовић, редовни професор, Филолошки факултет, Београд  
др Зона Мркаљ, редовни професор, Филолошки факултет, Београд  
др Зоја Бојић, научни саветник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Игор Перишић, научни саветник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Светлана Шеатовић, научни саветник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Бојан Јовић, научни саветник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Бојан Чолак, научни саветник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Александар Пејчић, научни саветник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Лидија Делић, научни саветник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Мирјана Бојанић Ђирковић, ванредни професор, Филозофски факултет, Ниш

др Горан Коруновић, ванредни професор, Филолошки факултет, Београд  
др Желимир Вукашиновић, ванредни професор, Филолошки факултет, Београд  
др Јелена Кусовац, ванредни професор, Филолошки факултет, Београд  
др Ана Живковић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
др Бранко Вранеш, ванредни професор, Филолошки факултет, Београд  
др Милан Просен, ванредни професор, Факултет примењених уметности, Београд  
др Соња Веселиновић, ванредни професор, Филозофски факултет, Нови Сад  
др Вук Петровић, ванредни професор, Филолошки факултет, Београд  
др Оливера Жижовић, ванредни професор, Филолошки факултет, Београд  
dr Fabrizio Fioretti, izvanredni profesor, Filozofski fakultet, Sveučilište Jurja Dobrile, Pula  
dr Boško Knežić, izvanredni profesor, Sveučilište u Zadru  
др Ливија Екмечић, ванредни професор, Универзитет у Стразбуру / Универзитет Сорбона  
др Дуња Душанић, ванредни професор, Филолошки факултет, Београд  
др Кристијан Олах, виши научни сарадник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Марко Радуловић, виши научни сарадник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Тијана Тропин, виши научни сарадник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Јана Алексић, виши научни сарадник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Маја Медан Орсић, доцент, Филозофски факултет, Нови Сад  
др Јелена Младеновић, доцент, Филозофски факултет, Ниш  
др Василиса Шљивар, доцент, Филолошки факултет, Београд  
др Јелена Марићевић Балаћ, доцент, Филозофски факултет, Нови Сад  
др Срђан Орсић, доцент, Филозофски факултет, Нови Сад  
др Горан Радоњић, доцент, Филолошки факултет, Никшић  
др Жељка Јанковић, доцент, Филолошки факултет, Београд  
др Ведран Цвијановић, доцент, Универзитет Сингидунум, Београд  
др Андреја Марић, доцент, Филолошки факултет, Бања Лука  
др Бојан Марковић, доцент, Факултет за образовање учитеља и васпитача, Београд  
др Тадија Стефановић, доцент, Академија СПЦ за уметности и конзервацију  
др Александра Жежељ, доцент, Универзитет Метрополитан, Београд  
др Тања Ракић, доцент, Филолошки факултет, Београд  
др Наташа Дракулић Козић, научни сарадник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Марија Терзић, научни сарадник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Милан Громовић, научни сарадник, Филозофски факултет, Нови Сад  
др Ђорђе Ђурђевић, научни сарадник, Филолошко-уметнички факултет, Центар за научноистраживачки рад, Крагујевац  
др Александра Секулић, научни сарадник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Александра Пауновић, научни сарадник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Слађана Илић, научни сарадник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Александра Јетовић, професор струковних студија, Топличка академија струковних студија, Одсек за пословне студије Блаце  
Dr. Luca Renzi, Ass. Professor for German Studies, University of Urbino Carlo Bo  
др Данијела Лекић, научни сарадник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Милош Живковић, научни сарадник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Тамара Љујић, научни сарадник, Институт за српску културу Приштина – Лепосавић  
др Милица Ђуковић, научни сарадник, Институт за књижевност и уметност, Београд  
др Снежана Савкић, научни сарадник, Институт за књижевност и уметност, Београд

## Errata

Прилажемо категоризацију радова за 185. број *Књижевне историје*, која је изостала из техничких разлога.

Катарина Пантовић, „Прилог разумевању придева кафкијански“, оригинални научни рад  
Биљана Дојчиновић, „Увек останемо на крају дана сами Кафка и ја: *Процес, Пресуда и Преображај* у универзитетској настави“, оригинални научни рад

Милош Јоцић, „Играње Кафке: видеоиграчке адаптације дела Франца Кафке“, оригинални научни рад

Сања Париповић Крчмар, „Есенција лирске нарације“, оригинални научни рад

Јелена Младеновић, „Раша Ливада у времену хороскопа“, оригинални научни рад

Горан Коруновић, „Идеолошке перспективе песничких збирки *Каранџин* Раше Ливаде и *Невријеме и друго* Данијела Драгојевића“, оригинални научни рад

Ане Фери, „Лудовик Пасквалић у свијетлу књижевне критике 20. вијека“, оригинални научни рад

Nataša Ninčević, „The fusion of transcendentalism and sentimentalism in Louisa May Alcott's *Little Women*“, оригинални научни рад

Бојан Ђорђевић, „Тон-филмска академија Симе Пандуровића“, оригинални научни рад

Софија Тодоровић, „Одједи Винкелманове смрти у Трсту у Мановој *Смрти у Венецији*“, оригинални научни рад

Meysun Gharaibeh Симоновић, „Постмиленијумска палестинска проза: могу ли мртви да говоре?“, оригинални научни рад

Немања Каровић, „*Величковићевство*: царство интерпретативних фантазмагорија (Зоран Милутиновић. *Фанијом у библиотеци: постоји ли српски националистички дискурс о Иви Андрићу?*. Београд: Геопоетика издаваштво, 2022, 125 стр.)“, научна расправа

Владимир Гвозден, „Амалгам хетерогених елемената (Јован Попов. *Горди и ионизни: ња-радоксилисци Фјодора Досјојевској*. Београд: Српска књижевна задруга, 2024, 446 стр.)“, научни приказ

Нагаша Марковић, „Дистопијом против немогућег (Снежана Калинић. *Границе мојуће и мојуће границе у дисјојнџским драмама 20. века*. Београд: Универзитет у Београду – Филолошки факултет, 2023, 298 стр.)“, научни приказ

Марко Теодорски, „Когнитивни приступ књижевности (Terence Cave. *Live Artefacts: Literature in a Cognitive Environment*. Oxford: Oxford University Press, 2022, 228 pp.)“, научни приказ

Лазар Буква, „Остатак и разлика (*Нейреводљивости: Барбара Касен*. Ур. Новак Малешевић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2023, 263 стр.)“, научни приказ

Ана Д. Козић, „Ризница есеја о српској књижевности 18. и 19. века (Радослав Ераковић. *Осећајност и разум: есеји о српској књижевности XVIII и XIX века*. Нови Сад: Матица српска, 2024, 221 стр.)“, научни приказ

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

82

**КЊИЖЕВНА историја** : часопис за науку о књижевности / главни и одговорни уредник Светлана Шеатовић. – Год. 1, бр. 1 (1968/69)– . – Београд : Институт за књижевност и уметност, 1968– (Београд : Biograf comp). – 24 cm

Три пута годишње.

ISSN 0350-6428 = Књижевна историја

COBISS.SR-ID 55823

---

ISSN 0350-6428



9 77035 0 64200 7

---