

ИНСТИТУТ ЗА ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА

РИЈЕЧ

ЧАСОПИС ЗА НАУКУ О ЈЕЗИКУ И КЊИЖЕВНОСТИ

Богдан Косановић
Радмило Маројевић
Јанко Андријашевић
Иљја Калинин
Миодарка Тепавчевић
Зорица Радуловић
Соња Томовић – Шундић
Зоран Копривица
Соња Ненезић
Весна Вукићевић – Јанковић
Тања Јововић
Миомир Абовић

YU ISSN 0354-6039

X/1-2(2004)

РИЈЕЧ

ЧАСОПИС ЗА НАУКУ О ЈЕЗИКУ И КЊИЖЕВНОСТИ

Издавач

Институт за језик и књижевност Филозофског факултета у Никшићу

Уређивачки одбор

МИЛАДИН ВУКОВИЋ, ЈУЛИЈАНА ВУЧО, РАЈКА ГЛУШИЦА,
БОЈКА ЂУКАНОВИЋ, МИОДРАГ ЈОВАНОВИЋ, ВЕСНА КИЛИБАРДА,
РАДЕ КОНСТАНТИНОВИЋ, ДРАГАН КОПРИВИЦА

Главни уредник

МИЛАДИН ВУКОВИЋ

Секретар

МИОДРАГ ЈОВАНОВИЋ

Лектура и коректура

МИОДРАГ ЈОВАНОВИЋ

Компјутерска обрада

ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ

Адреса: Уредништво "Ријечи", Филозофски факултет, Никшић, Данила Бојовића бб

Рукописи се не враћају • Годишња претплата 10 еура. Поједини број 5 еура.

Претплата се шаље на ж.р.: 50800 – 603 – 9 – 752, с знаком за "Ријеч".

РИЈЕЧ

Часопис за науку о језику и књижевности
X/1-2 (2004)

САДРЖАЈ

РАСПРАВЕ И ЧЛАНЦИ

<i>Богдан Косановић: Пушкин и Његош о Карађорђу</i>	3
<i>Радмило Маројевић: Хомонимија граматичких ријечи у критичком издању Горског вијенца</i>	18
<i>Јанко Андријашевић: Заборављено ремек-дјело Олдоса Хакслија: роман Слијепи у Гази и његов духовни контекст</i>	26
<i>Иљја Калинин: Историја литературе: между пародией (к вопросу о метаистории русского формализма)</i>	61
<i>Миодарка Тепавчевић: Језичка средства обезличавања и уопштавања</i>	76
<i>Зорица Радуловић: Поступци оформљења синтаксостилема у дјелу Мира Вуксановића</i>	102
<i>Соња Томовић - Шундић: Књижевни свијет Милорада Павића</i>	116
<i>Зоран Копривица: Хамлет – могућности филмске транспозиције</i>	131
<i>Весна Вукићевић - Јанковић: Трагање за границама тумачења (о књижевно - научном приступу Радомира В. Ивановића</i>	162



<i>Соња Ненезић: Још једном о ендочентричним придјевским сложеницама</i>	174
<i>Тања Јововић: "Жао ми је што нисам звијер" А. Вепенског</i>	186
<i>Миомир Абовић: Нека примјећивања о категорији посесивности</i>	196

ПРИКАЗИ

<i>Крсто Пијзурца: Руске и домаће теме (Миладин Вуковић, Miscellaneaе)</i>	201
<i>Драгана Керкез: Динамички модели у семантици лексике (Елена Викторована Падучева, "Динамические модели в семантике лексике")</i>	206
<i>Томо Папић: Бањански аед (др Благога Мркаић, Петар Мркаић, пјесник-пјевач Сима Милутиновића Сарајлије)</i>	214
<i>Јелица Стојановић: О експресивној лексике у српском језику (Стана Ристић, Експресивна лексика у српском језику)</i>	218

Богдан Косановић

Нови Сад

Пушкин и Његош о Карађорђу

У уводним напоменама ваљало би рећи да је у заиста преобимној литератури о ова три словенска великана тема о којој је реч на разне начине додиривана, или обрађивана. И сами смо се освртали на њене поједине аспекте.¹ Међутим, овде нема могућности, чини се ни потребе, да се она коментарише. Још нешто: наш прилаз тематици, како се и могло очекивати, биће првенствено упоредни. Из разумљивих разлога, некад компарација неће бити директна, експлицитна, већ ће се више подразумевати у самом пријему рецепијената. Притом треба имати у виду да је поређење једна од најважнијих логичких метода човекове спознаје уопште, дакле и осмишљавања духовних вредности. Уопште речено, поређење помаже да се феномени боље сагледају и промисле. У уметности речи, односно у науци о књижевности, тај метод је битан са тачке гледишта

¹ Вид. Богдан Косановић: *Његош и Пушкин*. Зборник радова са научног скупа „Династија Петровић Његош”. Подгорица, 2002, с. 217-232 (са позивањем на литературу), као и прво поглавље чланка *Поводом два јубилеја: Руска поезија о Првом српском устанку и Србима у Првом светском рату* (у штампи – у часопису „Славистика”, бр. VIII, Београд, 2004).

универзалних координата књижевног стваралаштва, као особите духовности која својим специфичним језичко-стилским изразом варира свест, осећања, мисли, сазнања, пророчке визија живота, - чинећи их свевременим и свепросторним, универзалним. То ће рећи да, рецимо, поређење стваралаштва Његошевог са Пушкиновим (дакако по сличностима и разликама) никако не шкоди утиску о Његошевој оригиналности, његовим доказаним вредностима. Напротив!

Дијахрони поглед на живот и делатност три словенска генија говори нам да је Карађорђе међу њима најстарији (1762-1817), Пушкин доста млађи (1799-1837), а Његош најмлађи (1813-1851). Занимљиво је да је Пушкин био савременик ова два великана, да се у принципу са њима могао сусрести негде у Русији. Могао је, али ипак није! Нема података да је о Његошу ишта знао, а за Карађорђа се заинтересовао тек после његове смрти. Коинциденцијом пак живота, Његош је рођен исте оне године када је Карађорђе устанак доживео слом, да би убрзо и сам Вожд нашао уточиште у Русији, у њеним јужним областима, куда ће три године после његове смрти бити прогнан Александар Сергејевич. Дакле, директних контактних веза између ова три знаменита мужа није било. Али је зато било оних дубљих, *контактно-типолошких*. Управо о њима ће овде бити реч.

Кренимо опет извесним редом. Индикативна је, наиме, чињеница да је – по сведочанствима савременика – Владика црногорски на почасним местима у својој Биљарди имао портрете два своја велика узора: оног књижевног (Пушкин) и оног владалачког (Карађорђе). У томе има велике симболике, што треба да покаже и овај рад. Зна се још и да је испод Карађорђеове слике Његош исписао следеће стихове апотеозе:

Само име Карађорђе
Кад Србину на ум дође,
Распламти се крв у груди,
Јуначко се срце буди.²

² Цит. према Станко Перуновић: *Како је Његош окарактерисао два најславнија хероја наше нације: Милоша Обилића и Карађорђа*. „Ратник”, 1939, св. 2, с. 163.

Доиста, увидом у целокупно стваралаштво Његошево долазимо до закључка да су за њега три највеће личности нашег народа Милош Обилић, Карађорђе Петровић и цар Душан. (Управо овим редом!). Зна се исто тако да је међу свим песницима њему најомиљенији био Пушкин, да је већ у својој првој већој књизи-антологији (*Огледало српско*, 1846) написао стихове посвете *Сјени Александра Пушкина*. Истраживање генетско-контактних веза између ова два словенска барда, посебно типолошких аналогија – тематских, мотивских и структурно-формалних – сведочи о извесним поетолошким сличностима па и утицајима Пушкиновим на Његоша.³ „Пустињак цетињски” је могао наћи подршку у својој фасцинацији Карађорђевим ликом код „цара руске поезије”. Зато пођимо опет хронолошки, од споља подстицајних, екстерних Пушкинових веза са Српством.

1.

Игром судбине један Србин је одиграо важну улогу у русифицирању претка Пушкиновог, његовог прадеде по мајци – Абрама Петровича Ханибала. Њега је као малог Црнца (по једнима из Етиопије, по другима из данашњег Камеруна) откупио, на пијаци робова у Константинопољу, Сава Владиславић-Рагузински (а Савин отац Лука беше пријатељ са св. Василијем Острошким), да би га поклонио руском посланику, а овај цару Петру I. Наравно, Александру Пушкину су ове чињенице биле познате, он их је литерарно транспоновао. Листајући Пушкинову биографију долазимо до податка да му је 1820. године Михаил Андрејевич Милорадович, војни генерал-губернатор Санкт-Петербурга, пореклом од српских досељеника у Русију у XVIII веку, помогао да избегне прогонство у Сибир. Ове и неке друге контакте убрајамо у споља подстицајне, екстерне. Међутим, импулси за бављење српским мотивима и темама далеко више су дошли до изражаја преко интерних контактних веза:

1. У току свог боравка на југу Русије (Кишињов, Хотин, Одеса) песник је остварио *лична познанства и сусрете са Србима*.

³ О томе смо детаљније писали у напред цитираној студији *Његош и Пушкин*.

У Хотину је живела Карађорђева породица. Његов син Алексеј (тј. Алекса) Петровић, управник поште и демобилисани пуковник, често је бивао Пушкинов домаћин. (Узгред: пашеног Алексе[ја] Петровића – Н. И. Павлишчев оженио је Пушкинову сестру Олгу). Зна се да су међу српским емигрантима у Кишињову биле и устаничке војводе – Петар Добрњац, Тома Вучић, Лука Лазаревић, Илија Чарапић, Вуле Илић, Стефан Живковић, Јеврем Ненадовић, - као и митрополит Леонтиј и архимандрит Спиридон Филиповић.⁴ Песников пријатељ Иван Липранди у својим сећањима сведочи и о томе да је Пушкин водио и забелешке о сусретима са српским становништвом, те да се понекад преоблачио у српску и црногорску ношњу. Сем тога, Пушкин је познавао и ученог Атанасија Стојковића, ректора Универзитета у Харкову и руског академика, затим богатог трговца Славића (у Измаилу), бродовласника и банкара Ивана (односно Јована) Ризнића, код кога је често бивао, боравећи у Одеси. Платон Кулаковски је изнео претпоставку да су Карађорђево (1816) и Вукове (1819) посете Петербургу оставиле неког трага на Пушкина. О томе нема сведочанстава. Штавише и судећи по свему, пре би се рекло да нису. Јер, Вук је, на пример, боравио код адмирала Шишкова, Пушкиновог противника.

2. О Пушкиновом интересовању за Србе, њихову историју, фолклор и обичаје сведочи и његова *лектура*. Међу дванаест књига на српске теме, нађених у његовој личној библиотеци, кључни аутори су: Вук Караџић, Захарија Орфелин, Атанасије Стојковић, М. Фортис, а ту је и Гречово издање биографије Милоша Обреновића.⁵ Засигурно се зна да је Пушкин користио бар још два важна извора: један лажни (Меримеова збирка *Гусле*) и други – путописни (Д. Н. Бантиш-Каменски: *Путовање у Молдавију, Влашку и Србију*). Није искључено да се Пушкин о вођи српског устанка обавештавао и из њему савремене руске периодике, посебно часописа „Син отаџбине”

⁴ И. О. Морозов: *Кара-Георгии и сербские эмигранты в России 1814-1830*. Исторические материалы из архива Министерства государственных имуществ, вып. 1. С-Пб., 1891.

⁵ Б. Модзалевский: *Библиотека А. С. Пушкина*. Петроград, 1910.

(„Сын отечества”) и „Отаџбински записи” (Отечественные записки”) који су Карађорђа величали као борца за слободу, „реџак феномен XIX века”. Када је Карађорђе 1816. посетио руску престоницу и био примљен код цара, те му је том приликом дворски сликар В. Л. Боровињовски насликао познати романтичарски портрет – Пушкин је био у завршној школској години Царскоселског лицеја. (Школовање окончано почетком следеће године).

3. Битна околност Пушкинових симпатија за Србе јесу и његови *историософски* и *социокултурни погледи*. Ту посебно издвајамо идеју *слободе* као такве и *словенофилство* (додуше особитог кова).

4. Међу разлозима *поетолошке природе* посебно треба истаћи оне условљене књижевним схватањима романтизма. Пушкина редовно интересују снажне, колоритне историјске личности попут Петра I, Мазепе, Кочубеја, Бориса Годунова, баш као и бунтовници типа Јемељана Пугачова и Стејке Разина, Александра Ипсилантија, Карађорђа Петровића и Милоша Обреновића. Најзад, али не и на последњем месту, овде бисмо убројили и Пушкинову жељу и потребу да се инспирише духом српског народног генија.

Прва Пушкинова песма која говори о вођи Првог српског устанка у рукопису је датирана 5. октобром 1820. и насловљена *Карађорђевој кћери (Дочери Карагеоргија; у рукопису је овакав наслов накнадно дописан, претпостављамо туђом руком, док је првобитни ауторов наслов био: Дочери Георга Черног)*.

Дочери Карагеоргија

Гроза луны, свободы воин,
 Покрытый кровию святой,
 Чудесный твой отец, преступник и герой,
 И ужаса людей, и славы был достоин.
 Тебя, младенца, он ласкал
 На пламенной груди рукой окровавленной;
 Твоей игрушкой был кинжал,

Братоубийством изощренный...
 Как часто, возбудив свирепой мести жар,
 Он, молча, над твоей невинной колыбелью
 Убийства нового обдумывал удар
 И лепет твой внимал, и не был чужд веселью!
 Таков был: сумрачный, ужасный до конца.
 Но ты, прекрасная, ты бурный век отца
 Смиренной жизнью пред небом искупила:
 С могилы грозной к небесам
 Она, как сладкий фимиам,
 Как чистая любви молитва, восходила.
 (Кишинев, 5. окт. 1820)

Карађорђевој кћери

Страх месеца, слободe војник предан,
 Дивни и страшни отац твој,
 Покривен светом крвљу, преступник и херој.
 И ужаса је људи славе био вредан.
 Нејаку те је миловао
 Крвавом десницом на срцу својем врелом,
 За играчку ти кинцал дао
 Братоубиства оштрeн делом.
 И често је у себи будећ жељу,
 Над твојом невином колевком бдео немо,
 И новогa убиства ударац припремо,
 И гугут слушо твој, нимало стран веселу.
 Такав је био он, до краја мрк и тмуран.
 Ал ти си, прекрасна, свог оца живот буран
 Животом смиреним искупила код света;
 Са гроба страшног он се пео
 Ко тамјан мирисан и врео,
 Ко чиста молитва у небо што одлета.
 (Предео Милорад Павић)

Нису познати разлози зашто се аутор одлучио да ову песму штампа шест година после њеног настанка. Али оно што посебно

пада у очи јесте чињеница да Пушкин, одмах пошто се вратио са боравка – опоравка на Кавказу и ступио на нову службену дужност код генерала Инзова (21. септембра), своју прву песму у новој средини није посветио нити природи, нити, пак, како се могло очекивати, некој од девојака из породице Рајевских, већ лепој Српкињи – једној од Карађорђевић кћери. Не зна се тачно којој међу трима, али се претпоставља да је реч о најмлађој, тада двадесетогодишњој Стаменки. Јер, управо њу је у јек устаничких битака могао њихати у колевци и „нејаку миловати” Карађорђе. Песник каже: „Ал Ти си, прекрасна, свог оца живот буран / Животом смиренным искупила код света” (А ты, прекрасная, ты бурный век отца / Смиреной жизнью пред небом искупила). Рекло би се, да песника више занима сам Ђорђе као борац за слободу, - „Страх месеца, слободе војник предан” (Гроза луны, свободы воин). Карађорђе је овде дат као типични романтичарско-бајроновски јунак уз наглашено Пушкиново предочавање амбивалентности његовог карактера. Наиме, он је и *диван* и *страшан*, и *преступник* (братоубица) и *херој* („бич тирјана” – његошевски речено), а истовремено изазива *ужас* и *дивљење*. Опште речено, за романтичарску стилистику песме карактеристично је стално контрастирање: очева крвава рука милује невину девојчицу, даје јој кинчал (оружје) уместо играчке и сл. И епитети указују на романтичарске стереотипе: *срца жар*, *буран живот*, *страшни гроб* итд. Да се наслутити да је Пушкин био под снажним утиском сусрета са лепом младом ћерком, али исто тако и недавног трагичног краја њеног оца. Наиме, у Пушкиновом рукопису међу осам стихова који нису ушли у коначну верзију песме стоји и стих: „Но дни его кинжал предательский пресек” („Али дане његове кинчал издајнички пресече”), што је била очигледна алузија на кнеза Милоша.⁶

Своју *Песму о Црном Ђорђу* (*Песня о Георгии Черном*, 1834) Пушкин је штампао у збирци *Песме Западних Словена* (*Песни западных славян*, 1834) под редним бројем 11. Подсетимо се: од 32 песме из Меримеове збирке *Гусле* Пушкин је превео 11;

⁶ Вид. А. С. Пушкин: *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Том 2. Ленинград, 1977, с. 341.

2 је препевао из Вукове збирке, а 3 написао потпуно самостално.⁷ Управо *Песма о Црном Ђорђу* јесте једна од оних изворно Пушкинових, што нам даје за право да кажемо како и Пушкин мистификује – када своју творевину издаје за фолклорну српску.

Овај Пушкинов песмотвор припада епском кругу његових стихова блиских фолклору. Аутор је дату збирку, па и ову њену песму, реализовао у посебној метрици – тростопном слободном стиху са двосложним завршетком.⁸ Опет је у центру пажње Карађорђева иманентна трагедија. Наиме, реч је о неразмрсивом конфликту између оца (Петронија) и сина (Ђорђа). Притом се отац позива на поштовање закона хришћанске послушности, кад прекорева сина што као *бунтовник* (бунтовщик) и *злочинац* (злодей) устаје против султана, излажући Србију смртној опасности. Ђорђево хегеловски интониран унутрашњи сукоб ширег историјског оквира са уважавањем природних закона (поштовање према родитељу) завршава се трагично. По унутрашњој нужности, син је морао лишити живота свог оца, да овај не би издао њега и друге устанике. Аутора, дакле, опет преваходно интересује политика и етика историјске личности, питање убиства и греха. Ђорђе је поново приказан као човек јаких емоција и страсти. Доведен у трагичну ситуацију, он клечећи моли старог оца да га „не тера у искушење”. Па ипак, убијеног родитеља оставља непокопаног, рекло би се по законима епске народне етике примењене на издајника. Пушкин ефектно завршава песму проклетством мајке, која свога сина Ђорђа назива Црним.

⁷ Из Вукових збирки су препеване песме *Славуј (Соловей)* и *Сестра и браћа (Сестра и братъя)*. Умотвори: *Песма о Црном Ђорђу, Војвода Милош (Воевода Милош)* и *Јаниш Краљевић (Яныш Королевич)* су оригиналне Пушкинове творевине. Ова последња песма је инспирисана чешко-словачким мотивима (а не српским, како неопрезно пише у једном нашем уџбенику, у коме је изостављен и сваки помен песме посвећене кнезу Милошу. (Др Витомир Вулетић: *Руска књижевност XIX века (од Жуковског до Гогоља)*. Београд, 1971, с. 236).

⁸ Б. Томашевски (у својој књ. *О стихе*. Ленинград, 1929) је утврдио да се Пушкин овом приликом користио искуствима А. Востокова у његовим преводима српске народне поезије. Али, Томашевски додаје да у овом случају примат припада Александру Сумарокову.

Време је да се сад укратко осврнемо на легенде којима се песник користио у промишљању Карађорђевог лика. Очигледно, Пушкин је овде користио оне изворе који појачавају трагично осећање света, емоције страве и ужаса, запитаност над убиством, кривицом и кајањем. Зато су његовом поетском чулу више одговарале легенде по којима мајка (а не Турци) даје Ђорђу надимак Црни (односно Кара), или пак оне по којима је он, да би предухитрио издају, убио *оца* (што је, узгред, вероватно преузето из поменутог путописа Д. Н. Бантиша-Каменског), а не *очуха*.⁹

Врло је илустративно да Пушкин о Карађорђу размишља до краја свог живота. О томе сведочи конспект-скица (од 11 стихова) недовршене песме *Менко Вујић пише писмо... (Менко Вуич грамоту пишет..., 1836)*, нађена у Пушкиновој заоставштини. Судећи по свему, то је требала бити песма по експресивности блиска циклусу о коме смо говорили. У њој се отвара тема Милошеве завере против Карађорђа, где су песникове симпатије на страни овог другог („Чувај се, Црни Ђорђе...”).

Могли бисмо констатовати како се и овом приликом потврђује да је Пушкин поета-историчар који проучава грађу (из ограниченог броја извора), али је на свој поетски начин промишља и интерпретира, не придржавајући је се слепо.

Какав је значај Пушкинових песама које смо овде издвојили и анализирали? Ради потпунијег одговора њих би требало посматрати не овако изоловано, већ у оквиру целокупног ауторовог опуса, његових философских и поетичких погледа. Ту нам је битно Пушкиново бављење јаким, моћним индивидуама. Битна је и његова интерпретација психолошких конфликта у

⁹ Упоредјујући многобројне верзије различитих сведочанстава, казивања и записа (наших и страних), наш највећи познавалац живота и рада Карађорђа Петровића, Радош Љушић се приклања тези о Вождовом оцубиству (1785/6), и братоубиству (1806, због силовања). Вид. његову монографију: *Вожд Карађорђе. Биографија*. Београд, 2003.

Занимљиво ће бити помало парадоксално тумачење Н. И. Надеждина да би очухоубиство било већи грех, због претпостављеног хладнијег односа према жртви, док убиство оца оправдавају древни обичаји (лапот) и традиција, а Петронија би ионако после његове издаје убили Турци, само што би у том случају страдао и цео збег.

вези са злочином. Рекли бисмо да Пушкин наговештава оно што је у вези са тим развио дискурс Достојевског: дијалог о „несрећним преступницима”, који су иначе у традиционалној литератури третирани као детерминисани злочинци.

Уопште узев, Пушкинове песме писане слободним стихом, дакако и две које смо овде имали у виду, сматрају се важном кариком на његовом путу ка прози. Књижевноисторијски и генетски гледано, у дослуху са неким од наведених Пушкинових решења стварали су већ Љермонтов (песма *Бородино*) и Гогољ. Гогољ је у *Тарасу Буљби* ставио оца пред аналогну дилему у којој је био Пушкинов Карађорђе. И по њему са патриотске тачке гледишта издајнице заслужују најтежу осуду, мада су, уже, породично посматрано, ти извршиоци казне – грешници.

Општа је оцена да је Пушкин у својим „словенским песмама” добро погодио национални колорит. То му је признавао чак и В. Белински, који иначе није показао разумевање за његове песме из 30-тих година („обамрлост”, „залазак талента”). Достојевски их је у свом усхићењу назвао ремек-делима, додавши овом суду следећи програмски исказ:

„Наравно, ових песама нема у Србији, тамо се певају неке друге, али свеједно: Пушкинове песме су песме свесловенске, народне, оне су изливане из словенског срца, у духу, у лику Словена, према свом смислу, према њиховим обичајима и историји... А кад би Срби прочитали ове *Песме* увидели би, наравно, како ми размишљамо о њиховој слободи...”¹⁰

Речено је то 1880. године, када су Пушкинове *Песме*, због догађаја на Балкану, наметале алтеритетно, актуелизовано читање текста.

2.

Мач, сабља, јатаган (у Пушкиновој реторици *кинџал*) су издавна амблеми јунака-ратника, па је тако било и почетком XIX века. Како је у романтичарској поезији ово оружје основни реквизит витеза-јунака, то га – видели смо – Пушкин није могао мимоићи ни у својим визијама Карађорђа Петровића. Дакако, мач

¹⁰ Ф. М. Достоевский: *Полное собрание сочинений*, т.12, Ленинград, 1929, с. 39-40.

(сабља) је и амблем власти. Познато је да је руски цар Александар I подржао Србе у њиховој буни против Турака, не само морално, већ и једним одредом војске. Он је Карађорђу одао почаст наградивши га орденом Св. Ане првог степена и сабљом опточеном дијамантима, са натписом: „Заштитнику православне вере и отечества”. Од те сабље се Вожд није одвајао ни у емиграцији у Русији, уз њега је она била кад је и убијен. Према неким сведочанствима, ту су сабљу преузели Обреновићи, да би јој се у 70-им годинама изгубио траг.¹¹

Једну другу Карађорђеву сабљу млади (тада двадесетчетворогодишњи) Његош откупио је у Бечу 1. јуна 1837. године и испевао јој оду, под насловом: *Сабљи бесмртнога Војда (књаза) Кара-Ђорђија* (1840). Владика црногорски је усхићен овим „оружјем свештеним, венчаним са славом”. Она га подсећа на *дела страшна војда и витеза*, што је сабљом војевао против *тирана људскога*. То ће рећи да Његош налази оправдање у Карађорђевом проливању крви у борби за слободу:

Сјевала страшно и крвљу се мила –

Подигнуће Српство, круну му иштући.

У завршним стиховима патетика достиже врхунац. Предмет је сакрализован, да би био подигнут на степен националног симбола, патриотског прејемства:

Ти светињо наша од српског тријумфа!

Вечно ћеш ми бити знаком спомињања

Великијех дела Оца отечества;

Ја ћу тебе хранит' како киту прву

Од невехлог вијенца рода избавника.

Та је сабља нашла место и у *Посвети Горског вијенца*, као страх и трепет за Турке који се у њу куну да их не посече („Сабљом му се Турци куну - клетве у њих нема друге”).

Карађорђе је прослављени јунак и у *Огледалу српском* (1845). Наиме, у свом антологијском избору Његош је штампао народне песме о црногорским и Карађорђевим бојевима против

¹¹ О томе је писао Вељко Радојевић: *Њешто о два сабљама Карађорђевићим*. „Јавор”, 1892, бр. 7, с. 110.

Турака.¹² Речито је *Предисловије* ове књиге, толико да и не тражи никакво тумачење, нити коментар:

„Пјесме пак о бесмртним подвизима књаза и избавитеља Србије - Карађорђа и његовијех храбријех војводах преписане су из пјесмарице већ печатане”.¹³

Стигли смо до Његошеве апотеозе Карађорђа Петровића, изложене у уводу, тј. посвети *Горском вијенцу* (1847), тој круни песничког стваралаштва. Поставља се питање шта је Његоша навело да већ написаном спеву дода *Посвету праху оца Србије* (1847)? Биће да је то урађено из унутрашње потребе да у оновременом историјском тренутку успостави континуитет са Карађорђевим подвизима, оствареним четири деценије раније. То је требало да укаже на наук из ослободилачке борбе. Овде се Владика црногорски обраћа свом народу, будећи његову историјску и патриотску свест.

Посвета је доста анализирана у досадашњој његошологији. Али када је реч о уметницима попут Његоша, онда никад не треба престати са ишчитавањем његових порука. Стога ћемо прво обратити пажњу на саму формалну структуру ове творевине. Наиме, *Посвета* има укупно 38 стихова. На четири места остављене су белине, означене шесторедним „тачкицама”, што би значило да су из неких разлога изостављена 24 стиха. Било је различитих коментара ове „сакатости”. Милан Решетар је изнео један за нашу тему најзанимљивији: „да је по свој прилици посвета саката с тога што је сам владика на неколико мјеста испустио неколико стихова у којима је нападао Милоша као потајног убојицу Карађорђева”. Решетар је чак подржао извесног Јосипа Берсу, који је посвету „попунио” претпостављеним стиховима, наравно неуспешно подражавајући Његошевом генију.¹⁴

¹² Од укупно 61 песме, 9 говоре о Карађорђу и његовим војводама (преузете из Вукове збирке), 5-6 су оригиналне Његошеве, а остале је он сакупио од црногорских народних певача.

¹³ П.П. Његош: *Цјелокупна дјела, књ. V: Огледало српско*. Београд, 1951, с. 9.

¹⁴ Вид. М. Решетар: *Посвета Горског вијенца*. „Босанска вила”, 1914, бр. 8, с. 117-118.

Ми се, са своје стране, приклањамо онима који мисле да посвета, и овако како је Његошевом вољом штампана, одаје утисак целовитости и идејно-уметничког јединства. Свакако да није без основа ни претпоставка Милана Шивића да је Његош оставио читаоцу да домишља празнине у тексту, јер му као хришћанском првосвештенику није приличило да супротстављајући Карађорђу Милоша Обреновића, исказујући том приликом потпуну људску деградацију овог другог.¹⁵ Мишљења смо да овде треба узети у обзир и једну досад занемаривану чињеницу: истим уметничким принципом се у свом *Јевгенију Оњегину* служио Његошев велики песнички узор – Александар Пушкин. Додуше из једног јединог његовог аутокоментара – „димне завесе” не види се зашто је то учинио. (Наводно: имао је тешкоће, није стигао из лењости). Ми скрећемо пажњу да оваква „изостављања” имају значајну перцепцијско-рецептивну функцију, коју су руски формалисти назвали *онеобичавањем*, поступком све присутнијим у савременој књижевности.

Вратимо се самој *Посвети*, у којој Његош види Карађорђа као оца Србије (у значењу Првог никејског васељенског сабора о јединосусности свих лица Св. Тројице), па бисмо њен текст могли читати са становишта старозаветне и новозаветне параболе. Карађорђе је, наиме, *стваралац* Србије, што има алузивне везе са *Првом књигом Мојсијевом која се зове Постање*. Он је учинио чудо:

Диге народ, крсти земљу, а варварске ланце сруши,
Из мртвијех Срба дозва, дуну живот српској души.

Последњи стихови подразумевају поређење са Божијем дахом којим је удахнут живот Адаму. Наиме, једно тумачење реч *адам* изводи од јевр. *дама*, што значи упоређивати. (Буквално: „ја сам упоредио”). Дакле, Адам је подобје Богу. У цитираним стиховима садржан је и мотив васкрса Срба, рекли бисмо њиховог новог постања, а ту опет видимо параболу са *Јеванђељем по Јовану*, гл. 11.

¹⁵ Вид. Др Милан Шивић: *Посвета праху оца Србије: Прилог коментару Горског вијенца*. „Летопис Матице српске”, 1913, св. 5, с. 38.

Његош дивинизира свог јунака, придаје му *бесмртност*. Карактеристично је да он започиње и завршава *Посвету* поређењем Карађорђа са другим јунацима светске историје. И закључује да му ни један није раван, поготово што се он испилио из гнезда малог народа. Јер, лакше је постати херој и геније у великом народу. Али „херој тополски“, који је српском народу „дао сталне [челичне] груди“, оповргава ово правило, додајмо овде - баш као и „пустињак цетињски“. Штавише, апотеозу Карађорђевог славе Његош на крају шири и на друге његове саплеменике, повезујући је са испуњењем косовског завета:

Зна Душана родит Српка, зна дојити Обилиће,
ал' хероје кâ Пожарске, добитнике и племиће,
гле Српкиње сада рађу! Благородством Српство дише!
Бјежи, грдна клетво, с рода – завјет Срби испунише!

Велики морализаторски значај Његошевих стихова, како у истицању примера чојства и јунаштва, тако и жигосању издајништва (Вук Бранковић), истицали су већ први озбиљни тумачи Његошевог дела. На ту тему ће Његош управо у *Посвети* исписати знамените гноматске стихове:

Покољења дјела суде, што је чије дају свијема.

Запазићемо, међутим, да је овенчани ореолом врлина и славом, Карађорђе романтизован и идеализован као херој, пречишћен од свега обичног, баналног, лишен је чак и психолошких дилема и карактерних црта из обичног живота. Нигде, нпр., нема ни речи о пропасти устанка који је он предводио. Али се зато инсистира на његовој трагичној смрти, као типичном херојском жртвовању борца за слободу:

Да, витеза сустопице трагически конач прати!
твојој глави би суђено за вијенац се свој продати!

Његошеву историософију бисмо, условно, сврстали негде између философије историје коју је заступао Тома Карлајл и оне чији је присталица био Лав Толстој: Наиме, Карлајл је - у књизи *О херојима, култ хероја и херојско у историји* (1841), затим у двотомном делу *Писма и говори Кромвела* (1845) - доказивао да су творци историје појединци, велики људи, а не широке масе.

Толстој је, првенствено у *Рату и миру* (1865-1869) а изражавајући „народну мисао”, хтео да покаже како велики историјски догађаји и промене нису у власти вођа, маколико они били способни, већ да на њих утичу чиниоци чију је појаву тешко, па и немогуће, предвидети, чак и пратити и каналисати. Он сматра да приликом разговора о креирању историје не треба занемарити ни уплив широких народних слојева, непознатих јунака, те и чинилаца случајности, чак и фаталности.

Његошева философија историје заузима место негде између ова два поларизована става. Он, наиме, одаје поименична признања великим духовима, поготово херојима наше и светске историје, да би истовремено исказао своју веру у прекретничку моћ народске обдарености.

* * *

Сумарно закључујући, можемо рећи да Карађорђе Петровић спада међу оне ретке људе за које се с правом може рећи да су обележили историју свога народа. Истовремено, а сасвим природно, као борац за слободу „вођа српске револуције” је човек око кога су се још за време његовог бурног живота, а још више после његове смрти, плели разни митови и легенде. Зато је Карађорђе литерарно изузетно фотогенична личност. Међу онима које је његов лик инспирисао до фасцинантности су и двојица словенских песника-великана – Његош и Пушкин.

Радмило Маројевић
Београд

Хомонимија граматичких ријечи
у критичком издању Горског вијенца

У овом чланку се разматрају хомонимичне граматичке ријечи у Горском вијенцу: везник ě^{I} (у значењу 'јер' и у значењу 'да') и узвична рјечца ě^{II} (са значењем интензификације 'како') — потпуни су хомоними (исто се и пишу и изговарају), док су поредбени везник $n\hat{o}$ (у значењу 'него') и супротни (адверсативни) везник $n\grave{o}$ (у значењу 'него, већ' и у значењу 'али') — хомографи (имају само исто писање).

1. Граматички су хомоними (и хомофони — исти изговор, и хомографи — исто писање) ě^{I} — везник у значењу 'јер' и у значењу 'да' и ě^{II} — узвична рјечца.

1.1. Граматичка ријеч ě^{I} има функцију везника. Она најчешће уводи адвербијалну узрочну реченицу, и тада јој је синоним *јер*:

Отишли су на станак Турцима
да некакво робље мијењају,
ема сам им посла поклисара:
тек се врате, да овамо иду,
да хитају да не дангубимо
е овоме [ě òвомē] већ трајања није.
[ГВ 315–320],

нешто рјеђе објекатску реченицу, и тада јој је синоним *да*:

да л невјерне [нѣвјѣрнѣ] не зна [нѣзнѧ] Турке
 (Бог их клео!)
 е ће [ѣћѣ] тебе преварити,
 дивна главо, [...]?
 [ГВ 1915–1916].

1.2. Граматичка ријеч *ѣ*^{II} има функцију узвичне рјечце са значењем интензификације 'како':

Е предиван [ѣ прѣдѣван] бјеше, јад га наша:
 кад се шћаше ођест куд да иде
 па обуци оне пуге [пѣстѣ] токе, [...]
 красна лица, висок као копље —
 кад помислим и ја [ѣјѧ] какав бјеше,
 распале се уз мене пламови [плѧмови]!
 [ГВ 2034–2036, 2042–2044].

2. Граматички су хомоними (нису хомофони — немају исти изговор, јесу хомографи — имају исто писање) *но* — поредбени везник у значењу 'него' и *но* — супротни (адверсативни) везник у значењу 'него, већ' и у значењу 'али'.

Коментаришући 1433. стих (но ми она ружна мјешавина), Никола БАНАШЕВИЋ каже: “Вук је забележио у *Рјечнику* после *но* (“особито у Ц.Г.”, са значењем “него”) и *но*, а за ово последње је рекао: под бр. 3 “у Црној Гори кашто се узима мјесто *али*, а у пјесми на много мјеста не значи ништа. Ово је по свој прилици у обадва значења помијешано са *но* и са *ну*”. У овом стиху значи *јер*” [Банашевић 1973: 302].

Разматрајући 52. стих (но си отров адске своје душе), Михаило СТЕВАНОВИЋ пак каже: “везник *но* такође захтева објашњење, за којим нам, истина, није дуго требало трагати. Нашли смо га у Речнику самог песника Горског вијенца, не, додуше, у овоме него у примерима из других његових дела: из

Свободијаде, Пјесама, Огледала српског и Лажног цара Шћепана Малог, који су наведени за његову употребу везника *но* као спољњег знака везе последичних реченица са управним (в. Његошев Речник под *но* 2), тамо где бисмо, свакако пре очекивали везник *па*” [Стевановић 1990: 53].

Запажања која смо навели значајна су као индикатор потребе за разликовањем двају хомонимних везника и њихових значења у Горском вијенцу. О семантичкој интерпретацији двојице његошолога може се већ дискутовати, тј. да ли везник *но* у 1433. стиху има узрочно 'јер' а у 52. стиху посљедично значење 'зато, па'.

Ми разликујемо поредбени везник *нѠ*, у коме се мора реконструисати дугосилазни акценат, наравно: побочни, и супротни (адверсативни) везник *нѡ*, са два значења, у коме се може реконструисати (побочни) краткосилазни акценат.

2.1. Везник *нѠ* се употребљава у поредбеним конструкцијама у значењу везника 'него', и то:

а) са компаративом придјева:

али од ње [ѠдњѠ] ништа боље [бѡљѠ] није
но пас [нѠ пѠс] пружит одзгор сврх хаљинѧ.
[ГВ 1240–1241];

Од те [Ѡт:Ѡ] пјесне Боже ме сахрани —
тежа би ми била но плакање [нѠ плакѧње]:
[ГВ 2545–2546];

б) са компаративом прилога (или са прилогом *приђе* компаративног значења):

А ти више у њима [уњима] проричеш
но који му драго [нѠ кѡјиму драго] десетиња [десѠтиња] —
[ГВ 1723–1724];

Ада ова несрећна [нѠсрећнѧ] невјеста

те се данас уби међу нама
 љуће ми је на срце [нӑсрце] завила
 но несрећна [нӑ нӑсрећнӑ] глава Батрићева.
 [ГВ 2019–2022];

Дану оче [дӑну ђче], оно ка умијеш,
 испреча' ни [йспрйчӑни] штогод, амана[т] ти [амӑнат:и],
 приђе но смо легли [нӑсмо лӑгли] и заспали.
 [ГВ 2241–2243];

Више жалим пуста [пӑста] цефердара
 но да ми је руку [нӑдамије рӑку] окинула,
 жа ми га је ка једнога [једнӑга] сина,
 жа ми га је ка брата роднога —
 [ГВ 2797–2800];

в) са компаративом предикатива (прилога или именице у предикативној функцији):

Ево има више но [нӑ] година
 отка [ѡткӑ] нешто међу собом главе [глӑвӑ],
 али ко би мога помислити
 да ће узет Српкиња [српкиња] Турчина?
 [ГВ 472–475];

Најгоре им пак бјеху тавнице
 под дворе [пӑд:ворове] ђе дужде стојаше:
 у најдубљу јаму коју знадеш [знӑдеш]
 није горе [гӑрӑ] но у њих [нӑ уњих] стојати —
 [ГВ 1474–1477];

Жали Ив[а]н брата јединога:
 жалије му војводе Уроша
 но обадва [нӑ ѡбадвӑ] да изгуби [йзгубй] сина,
 жалије му војводе Уроша

но сву [нѠ свѸ] земљу што је изгубио,
жалије му војводе Уроша
него очи да је изгубио —
да би [дѧби] очи за брата Уроша!
[ГВ 575–582];

г) са компаративом глагола:

волија сам поћи под гомилу
са свијема те смо тога лика
но [нѠ] зла чинит како смо до сада [досѧдѧ],
[ГВ 2168–2170];

Ја бих волӣ [воли^н]сад гривну орахѧ
да је једном по нашки избројим
но стотину [нѠ стѠтину] тијех бројаницѧ
да пребирам прстима за фајду [зафѧјду].
[ГВ 2236–2239].

Вук у Рјечнику издваја везник *нѠ*, у значењу 'него' и са ознаком "особито у Ц. Г.", са три илустрације (све су са компаративима) [Карацић 1852: 422]. Зато ми поредбени везник *нѠ*, у коме се мора реконструисати (побочни) дугосилазни акценат, посматрамо као посебну лексичко-граматичку јединицу, различиту од супротног везника *нѠ̄*.

2.2. Везник *нѠ̄* има два основна значења. Прво је значење супротног везника 'него, већ', које се обично реализује послје одричне конструкције (негације), на примјер:

Византија сада није друго
но [нѠ̄] прѣија младе [младѣ] Теодоре:
звјезда је црне судбе над њом [надњѠм].
[ГВ 12–14];



Хитали смо да пријед дођемо,
 ма никако не могосмо [немòгасмо] брже,
 но [нò] Пециреп и стари Балета
 сакупили двадест-тридест другã
 па у Дугу с четом западнули,
 дочекали карван од Никшића [òдникшића]:
 [ГВ 327–332].

Супротни везник у значењу 'него, већ' посвједочен је и у примјеру који је Стевановић интерпретирао као саставну узрочно-последичну реченицу (у којој би наводно могао да дође везник "па"):

Куго људска да те Бог убије,
 али ти је мало по [пò] свијета
 те си [с] својом [с:вòјòм] злошћу отровала
 но си отров [нòси òтрòв] адске своје душе
 и на овај камен избљувала?
 [ГВ 49–53].

Овдје негација ('није ти мало') није формално исказана, што је и Стевановића навело да везник нетачно интерпретира.

2.3. Друго значење граматичке ријечи *нò* је значење супротног везника 'али':

Немој Вуче и остала браћо:
 давно бисмо на састанак дошли,
 но се [нòсе] нешто ружно догодило
 те смо ви се мало одоцнили.
 [ГВ 441–444];

Полу земље Турци му узеше
 но [нò] пошто је сву облише крвљу
 и пошто му брата изгубише

змаја љуга војводу Уроша
на широком пољу Ћемовскоме.
[ГВ 570–574];

Знамо чоче [чѠче], нијесу рогати,
но бјеху ли [нѠ бјѣхѸли] згодни и богати?
[ГВ 1404–1405];

Не знам ништа, но сам их [нѠсамѸх] гледао —
и сам [Ѹсам] мислим да је маштаније [маштаније].
[ГВ 1580–1581];

Кад виђели е их [ѣѸх] погрдише,
скочи [скѠчѸй] народ, и би их [ибѸѸх] побили,
но утеци [нѠ утѣци] у Котор Латини [латини].
[ГВ 1610–1612];

Чудна негђе пустога [пѸстѠга] плијена,
но је крвав [нѠје крѡвѡв], да га Бог убије:
Косово је око њега легло!
[ГВ 1715–1717];

Они шћаху све онако појат [пѠјѠѡт],
но им не да [нѠѸм нѣдѡ] подмукла лисица.
[ГВ 1904–1905].

Значење супротног везника 'али, него' имамо и у примјеру у коме је Банашевић видио значење везника узрочне реченице "јер":

Ко м' у зли час [кѠм^е узлѸчас] дочекива, Вуче:
ја нијесам ни позна никога
а камоли [акѡмоли] да мѣ [дѡме^е] ко дочека [дѠчекѡ];
но ми [нѠми] она ружна мјешавина
не даваше из куће [Ѹскућѣ] изаћи:
свагда граја бјеше око мене

када хоћаш по граду изаћи,
 као у нас [уна̄с] Бијеле неђеље
 кад се крену момчад у машкаре.
 [ГВ 1430–1438].

Вук у Рјечнику, као треће значење везника *нѡ*, наводи: “у Црној Гори кашто се узима мјесто *али*, а у пјесми на много мјеста не значи ништа. Ово је по свој прилици у обадва значења помијешано са *нѡ* и са *ну*” [Карацић 1852: 422]. За супротни везник *нѡ* рекли смо да се у њему може реконструисати (побочни) краткосилазни акценат. А то значи да је такав акценат обичан за овај везник у оба значења, али се, нарочито у значењу ‘него, већ’, у неким примјерима може допустити и дугосилазни акценат као алтернативни. То је, како би рекао Вук, резултат “мијешања” са везником *нѡ*, односно прозодијског утицаја поредбеног *нѡ* на адверсативно *нѡ*. До тог “мијешања” долази, с једне стране, зато што је везнику *нѡ* у првом значењу (‘већ’) синонимичан везник *него*, који би и у другом значењу (‘али’), осим у примјеру из 571. стиха, био сасвим обичан; с друге стране, *него* је основни поредбени везник, синоним везника *нѡ*.

ЛИТЕРАТУРА

Банашевић 1973: П. П. Његош. *Горски вијенац*. Критичко издање с коментаром приредио Никола Банашевић. Београд, 1973.

ГВ: Петар II Петровић-Његош. *Горски вијенац*. Критичко издање. У редакцији Радмила Маројевића. [У припреми].

Карацић 1852: *Српски рјечник* истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима. Скупио га и на свијет издао Вук Стеф. Карацић. У Бечу, 1852. [Фототипско издање: Београд, 1977].

Стевановић 1990: Михаило Стевановић. *О језику Горског вијенца*. Београд, 1990.

Јанко Андријашевић

Никшић

Забрављено ремек-дјело Олдоса Хакслија: роман
Слијени у Гази, и његов духовни контекст

Олдос Хаксли (Aldous Huxley, 1896-1963), британски романописац, есејиста, путописац, драматичар, пјесник, данас је најпознатији по романима *Контрапункт* (*Point Counter Point*, 1928) и *Врли нови свијет* (*Brave New World*, 1932). Дјела која је објављивао после ових романа обојена су религиозно-мистичним погледом на свијет, проистеклим из Хакслијеве дугогодишње духовне кризе, и мање су популарна. Најзначајније дјело са мистичном тематиком је роман *Слијени у Гази* (*Eyeless in Gaza*, 1936). Наше је мишљење да је ова књига данас неоправдано заборављена, а према богатству које нуди заслужује назив ремек-дјела енглеске књижевности.

Роман *Слијени у Гази* је свакако најконкретније записано свједочанство о Хакслијевом проласку кроз духовну кризу и постепеном израћању на свјетлост. Дејвид Кинг Данавеј (David King Dunaway) доживљава ово дјело „више као свједочење него

роман, [односно] духовни *bildungsroman*“.¹ Док га је писао, „Хаксли је очигледно још пролазио кроз агонију“,² јер му је био мучан и сам процес писања „романа који никако да се приведе крају“.³ У једном писму га назива „проклетом књигом“,⁴ а по његовом окончању Хакслијева супруга Марија емфатично изјављује: „О, како мрзим ту књигу ... толико нас је намучила“.⁵ Роман је, дакле, „резултат година моралне и менталне агоније“,⁶ једна горка пилула која је дуго силазила низ грло мучећи и аутора и себе, али која је на крају успјела да отјера хроничну тмину и незадовољство. „Ако избјегавамо непријатно, не можемо доћи до истине“,⁷ зато се морамо ухватити у коштац са њим и научити да „човек мора трпети пре него што научи исправно да схвата“.⁸ Хаксли није бјежао од непријатног, ма колику цијену морао платити за то. Издржао је до краја, тако да је пред нама, без обзира на муку којом је натопљен, или управо због ње, „његов са сваког становишта најзначајнији роман“.⁹

Прва идеја за роман *Слијети у Гази* се јавила још 1932. године, када је у новембру „тек прикупљао биљешке и писао експерименталне странице“.¹⁰ Почетна замисао се разликовала од

¹ “more a testament than a novel, a spiritual *Bildungsroman*”, David King Dunaway, *Huxley in Hollywood*, New York: Harper & Row, 1989, pp. 23-24. („*bildungsroman* или роман о образовању – врста романа о васпитању у коме се духовни развој јунака приказује путем учења и животног искуства и прати од детињства до доба кад његова личност достигне одређено образовање и оспособи се да испуњава моралне захтеве према себи и другима“, *Речник књижевних термина*, главни ур. Драгиша Живковић, Београд: Нолит, 1986, стр. 669.)

² “Huxley was still undergoing its agonies”, George Woodcock, *The Dawn and the Darkest Hour*, London: Faber and Faber, 1972, p. 20.

³ “a novel that won’t get finished”, *The Letters of Aldous Huxley*, ed. Grover Smith, New York: Harper & Row, 1969, p. 398.

⁴ “bloody book”, *ibid.*, p. 393.

⁵ “O, how I hate that novel ... The misery it has caused us”, *ibid.*, p. 400.

⁶ “the product of those years of moral and mental agony”, George Woodcock, p. 194.

⁷ “If we ignore the unpleasant, then we cannot find the truth”, Charles M. Holmes, *Aldous Huxley and the Way to Reality*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978, p. 105.

⁸ Marija Jotui, „Lovisa Eman“, *Финске новеле*, пр. Чедомир Цветковић, Београд: БМГ, 1999, стр. 89.

⁹ “from every point of view his most significant novel”, George Woodcock, p. 203.

¹⁰ “just accumulating notes and writing experimental pages”, *The Letters of Aldous Huxley*, p. 366.

коначне верзије, што је веома често у процесу стварања умјетничког дјела, али у овом случају је та разлика веома значајна јер је на почетку Хаксли планирао да напише књигу о лику који се ослобађа разних везаности идући ка слободи, и на крају није сигуран шта да ради са том слободом. У коначној верзији романа достигнута слобода се испуњава дуго траженим смислом – мистично-контемплативним прихватањем живота. Разлика између плана и постигнућа је толико велика и значајна да скоро представља разлику између сљевила и вида, ропства и слободе.

Роман *Слијени у Гази* је прилично обиман и представља неисцрпну ризницу тема, мудрости, мотива. Наслов је, према устаљеном обичају, преузео из стихова познатих аутора. Овог пута се ради о одломку из Милтоновог позног драмског спјева *Самсон Борац* (*Samson Agonistes*, 1671), и комплетан стих гласи „Слијени у Гази, у млину са робовима“.¹¹ Структура романа је веома специфична, а то се у првом реду односи на временску испретураност, јер се догађаји и дневничке биљешке описане у 54 поглавља нижу нехронолошки. Прво поглавље почиње причом о догађајима 30. августа 1933, наредно иде пола године унапријед, треће се враћа на 1933, а већ четврто на 1902. годину. Пето поглавље је смјештено у децембар 1926, и такво вртоглаво низање неколико временских цјелина се наставља све до краја, до посљедњег датума 23. фебруара 1935, који вјероватно представља дан кад је Хаксли довршио роман. Овај поступак је омогућио Хакслију да, у складу са доласком до нових спознаја, релативно лако убацује допуне и разјашњења која су и за њега била скривена у почетним фазама писања романа. Многи критичари су били изузетно строги према овом дјелу, а врло чест разлог за то била је управо неуобичајена структура и хронолошки експеримент. Међутим, изгледа да тек у новије вријеме критичари успијевају да схвате прикладност и органску цјеловитост оваквог поступка и у њему виде суптилне градације,

¹¹ “Eyeless in Gaza at the mill with slaves”, John Milton, *Samson Agonistes*, *The Norton Anthology of English Literature*, Volume 1, General ed. M.H. Abrams, New York: W.W. Norton & Company, 1986, p. 1595.

контрастирања, еволуцију, освјетљавање морално важних раскршћа, тако да су два значајна аналитичара Хакслијевог дјела, Николас Мари (Nicholas Murray) и Џорџ Вудкок (George Woodcock), у овом роману препознали особине ремек-дјела глобално помало заборављеног Хакслија.

За ремек-дјела важи да је немогуће у једном кратком приказу дотакнути се свих елемената које она садрже. Литература о таквим дјелима их небројено много пута премашује обимом. У овом приказу романа *Слијети у Гази* највише пажње ће бити посвећено главном лику Ентонију Бивису, чија унутрашња трансформација и слика „свијести у свакој фази развоја до достизања зрелости“¹² несумњиво представља окосницу романа и запис о религиозном преобраћењу самог аутора.

Међу свим ликовима које је Хаксли створио, Ентони Бивис вјероватно садржи највише аутобиографског. Дилеме, кризе, трагедије и отржењења овог лика несумњиво су прецртане са мапе ауторовог животног пута. Међутим, било би сувише једноставно поистовјетити Ентонија са Хакслијем, јер је очигледно да су многа пишчева искуства заогрнута у фиктивно рухо, а иронију, која је присутна и у овом роману, „можемо лако уперити против њега самог“¹³ јер „Ентони није ласкав аутопортрет“.¹⁴ Можда би ипак било помало претјерано да је Хаксли ироничан према самом себи у толикој мјери, а много је вјероватније да је иронија окренута против опијености моралном неодговорношћу и духовном несвјесношћу, у којима је и Хаксли, наравно, имао велики удио.

Главни мотив у роману је духовно преображење, регенерација, „разрачунавање са грешном и неисправном прошлошћу“¹⁵ и први „несигурни кораци у духовно бољу

¹² “mind at every stage of development until it reached maturity”, Laurence Brander, *Aldous Huxley. A Critical Study*, London: Rupert Hart-Davis, 1969, p. 73.

¹³ Иво Хергешић, „Aldous Huxley ili od skepse do meskalina“, *Aldous Huxley, Савјени у Гази*, пр. Карла Кунц, Загреб: Зора, 1954, стр. 442.

¹⁴ “Anthony is not a flattering self-portrait”, Lilly Zähler, *Demon and Saint in the Novels of Aldous Huxley*, Bern: Francke Verlag, 1975, p. 51.

¹⁵ “to settle his account with a sinful and mistaken past”, Sisirkumar Ghose, *Aldous Huxley, A Cynical Salvationist*, London: Asia Publishing House, 1962, p. 84.

будућност“.¹⁶ Хаксли први пут уводи одређене елементе и заузима нове ставове, па ово „није првенствено сатиричан [већ] ... очајнички озбиљан роман“.¹⁷ Први пут је и „шарени и забавни култ бесмисла ... сагледан као неодговорни и незрели, лажни морални сан, који се распршава у судару са животом“.¹⁸ Осим тога, главни лик није више само иронични и пасивни посматрач догађаја који о њима пише у својим дневницима и размјењује духовите досјетке са другим ликовима, већ „он први пут узима учешћа у игри“,¹⁹ не са намјером да „негира [свијет], већ покушава да га трансформише и преобликује“.²⁰ Дакле, у овом дјелу Хаксли „коначно раскида окове интелектуализма и прихвата мистичну контемплацију“.²¹

Са друге стране, нова енергија која је почела да навире из вакуума насталог послје претходног незадовољавајућег животног периода била је енергија дубљег смисла, духовне и моралне одговорности и бљештаве љепоте коначне истине. Покретач нове енергије се може открити у Ентонијевој жељи „да постане бољим човјеком“²² и да живи „у миру са собом а не са целим светом“,²³ јер без првог нема ни оног другог. Ентони „на рушевинама младости почиње да гради нов приступ животу“.²⁴ Притом му је најважније да „разријеша дуалности и

¹⁶ “hesitant steps into a spiritually better future”, Keith May, *Aldous Huxley*, London: Elek, 1972, p. 126.

¹⁷ “not a primarily satirical ... a desperately serious novel”, Peter Firchow, *Aldous Huxley, Satirist and Novelist*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1972, p. 145.

¹⁸ Светозар Кољевић, *Енглески романијери двадесетог века (1914-1960)*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003, стр. 141.

¹⁹ “for the first time, he takes part in the game”, Светозар Ђ. Кољевић, *Huxley's Novels of Ideas, Their Literary, Philosophical and Psychological Background (1920-1950)*, необјављена магистарска теза, Peterhouse, Cambridge, 1957, p. 142.

²⁰ “to negate it but endeavours to transform and transfigure it”, Sisirkumar Ghose, p. 158.

²¹ “finally breaks away from the bondage of intellect to mystical contemplation”, *ibid.*, p. 126.

²² “to become a better man”, Charles M. Holmes, p. 98.

²³ Данило Киш, „Пси и књиге“, *Гробица за Бориса Давидовича*, Подгорица: Унирекс, 1997, стр. 105.

²⁴ “on the ruins of his youth he begins to build up a new approach to life”, Светозар Ђ. Кољевић, *Huxley's Novels of Ideas, Their Literary, Philosophical and Psychological Background (1920-1950)*, 143.

контрадикције“,²⁵ и када такво разрјешење почне да се наслућује, Ентони коначно „опажа свеprisутно јединство“²⁶ и дотиче се „истине мистичних искустава“.²⁷ Рез раскида са прошлошћу није немилосрдно оштар, већ усклађен са Хакслијевим еклектичким приступом стварима. Из прошлости је одбачено само оно зрно неразумијевања дубљег смисла које је условило тако драстичну разлику у квалитету Хакслијевог живота прије и после трансформације. Укратко, роман *Слијени у Гази* заиста првенствено представља „сумирање Хакслијевог духовног путовања до тог тренутка“²⁸ и „коначни тријумф свјетлости над тамом у срцу једне особе, Ентонија Бивиса“²⁹ (читајте: Олдоса Хакслија).

Духовна трансформација и унутрашње преобраћење догађају се у врло кратким временским интервалима, најчешће у једном једином тренутку. Међутим, ови тренуци представљају само продирање у сферу свјесног „оног што је дуго било складиштено у несвјесном и за шта је био потребан велики напор“.³⁰ У свим религијама је прихваћено да је „тренутак спасења засљепљујућа свјетлост“,³¹ и да му претходе године дубоке кризе. Стога свако умјетничко дјело које за тему има описивање унутрашње духовне трансформације није потпуно ако не опише и тешке периоде који јој претходе. *Слијени у Гази* је роман који годинама кризе посвећује много више простора него тренуцима илуминације, а разлози за то су оправдани и очигледни: криза временски траје много дуже него просвјетљење, конкретнија је и лакше се описује, али без обзира на то њен је интензитет ипак много слабији од интензитета духовне

²⁵ “the resolution of dualities and contradictions”, Sisirkumar Ghose, p. 33.

²⁶ “perceive all-pervasive unity”, *ibid.*

²⁷ “the truth of mystical experiences”, George Woodcock, p. 194.

²⁸ “a summation of Huxley’s spiritual journey up to this point”, Sally A. Paulsell, “Color and Light: Huxley’s Path to Spiritual Reality”, *Twentieth Century Literature*, Volume 41, Spring 1995, Number 1, Hempstead, New York: Hofstra University, p. 95.

²⁹ “an eventual triumph of light over darkness in the heart of a single person, Anthony Beavis”, George Woodcock, p. 222.

³⁰ “of what has been stored in the unconscious by much labour”, Laurence Brander, p. 78.

³¹ “the moment of salvation is a blinding light”, James Baldwin, *Go Tell It on the Mountain*, New York: Laurel, 1983, p. 105.

сампоспознаје (притом се никако не бисмо могли сложити са констатацијама попут оне да „тежина Бивисових проблема далеко надмашује снагу рјешења“³²). Дакле, „да би драматизовао тему преобраћења било је неопходно приказати јунака у различитим фазама његове каријере“³³. Хаксли је то урадио поменутиим поступком хронолошке неравномјерности у коме се пред очима читаоца „непрестано смјењују слике оног што јесмо и оног што смо били“³⁴, па „се перспектива константно мијења“³⁵, при чему су истакнути „они тренуци који су важни за [Ентонијев] морални развој“³⁶. Међу таквим многобројним тренуцима описаним у роману, можда се као најважнија намећу четири догађаја: смрт Ентонијеве мајке док је он као десетогодишњи дјечак још ишао у школу, самоубиство најбољег пријатеља Брајана Фокса, тренутак када поред њега и његове љубавнице Хелен из авиона пада пас и попрска их крвљу од главе до пете, и коначно сусрет са доктором Милером у мексичкој забити. Поменути догађаји ће у овом тексту ради једноставности бити представљени хронолошки, иако је њихов распоред у роману другачији.

Најранији догађај описан у књизи је Ентонијево путовање возом са оцем и стрицем на мајчину сахрану. Овај опис вјероватно садржи много аутобиографског и натопљен је емоцијама о којима Хаксли никада није причао и којима, осим у фиктивним дјелима, није давао писаног израза. Отац је по њега дошао у школу и док сједи у купеу Ентони не зна како да прихвати тако тешку чињеницу. Са једне стране, у питању је мајка коју је много волио, а са друге феномен смрти, који је

³² “the weight of problems felt by Beavis far exceeds the strength of the solutions”, Jerry W. Carlson, “Aldous Huxley”, *Dictionary of Literary Biography, Volume 36: British Novelists, 1890-1929: Modernists*, ed. Thomas F. Staley, Detroit: Gale Research, 1985, p. 60.

³³ “To dramatize the conversion theme it was necessary to show a character at different stages of his career”, Peter Bowering, *Aldous Huxley: a Study of the Major Novels*, London: The Athelone Press, 1968, p. 114.

³⁴ “the constant interplay of between what we are and what we have been”, George Woodcock, p. 204.

³⁵ Иво Хергешић, стр. 442.

³⁶ “the spots in time which are significant to his moral development”, Peter Bowering, p. 117.

сувише страشان да би га чак и одрастао човјек прихватио. Овај догађај је својим ужасом покренуо прву моралну дилему Ентонија Бивиса и оставио га у неразјашњеном међупростору. Дјечак цијелим путем броји рекламе за говеђи концентрат поред којих воз пролази, и замјера себи што га заокупљају тако тривијалне ствари. Такође замјера и стрицу који чита новине и коментарише безначајне догађаје у тренуцима кад је његова мајка мртва. Међутим, мајчина смрт је „сувише ужасна да би могао размишљати о њој, и толико ужасна да не може а да не мисли на то“.³⁷ Рјешење се у тим годинама могло пронаћи једино у невином и повременом дјечјем заборава, који је спонтано дошао убрзо након повратка са мајчине сахране.

Полагање урне са мајчиним пепелом у гроб личило му је на тоњење у „црни бунар таман од згуснутог ужаса смрти“.³⁸ Без обзира на тај ужас, или можда управо због њега, атмосфера на гробљу је у Антонију пробудила осјећање неког свечаног страхопоштовања, тако да му је приказ личио на „срце огромног јесењег драгуља од злата и кристала“.³⁹ Љепота коју је осјетио имала је у себи помијешану свјетлост и таму, издизала се изнад доживљаја подијељености, и оставила иза себе одшкринута врата амбиса из ког ће годинама покушавати да се избави.

При повратку у школу последије мајчине сахране најбољи пријатељ Брајан Ентонију показује бродих који је сам направио, па га увече, последије гашења свијетла у спаваони, пуштају низ сливник. Брајан је на тај начин покушао, и успио, ублажити Ентонијеву тугу и одвратити му мисли од ужасног догађаја. Ентони му је захвалан, али ипак не умије у потпуности да цијени његову доброту, већ се врло радо придружује школским насилницима у ругању Брајановом муцању, наивности или изгледу (звали су га „Коњска глава“⁴⁰). Ови детаљи откривају друго Ентонијево лице, које се у његовој младости и првим

³⁷ “too terrible to bear thinking about it, and yet so terrible that you couldn’t help thinking about it”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, Harmondsworth: Penguin, 1962, p. 21.

³⁸ “black well was dark with the concentrated horror of death”, *ibid.*, p. 26.

³⁹ “the heart of the great autumnal jewel of gold and crystal”, *ibid.*, p. 24.

⁴⁰ “Horse-Face”, *ibid.*, p. 43.

годинама зрелости развија у скоро чудовишну моралну лабилност и отупљује му жаоке савјести.

Ентони је многе школске распусте од тада проводио са Брајаном на имању његове мајке (отац му је рано умро), која је његовала моралне и хришћанске идеале и покушавала да их пренесе на сина и његовог пријатеља. Помагала је сиромашнима, доводила на своје имање дјецу из радничких градских четврти са тјелесним деформитетима, али је због недостатка мужеве љубави (коју није добила ни док је био жив) према Брајану изградила нездрав однос који се касније претворио у огромну препреку преко које се није могло прећи. Међутим, сада је дјечацима Ентонију и Брајану још било дивно у њеном присуству, а када би им читала одломке из *Библије* ријечи су до Ентонија долазиле „трансформисане ... тим топлим, мелодичним гласом, пуне значења које никада прије у њима није налазио“.⁴¹ Ови тренуци такође свједоче о почецима Ентонијевог отварања ка дубљем смислу, јер се врло често дешава да ријечи које смо чули много пута прије тога одједном почињу да разоткривају дубље значење, што потврђује и један одломак из романа Џејмса Болдвина (Јамес Бадвин) *Иди и реци то на гори (Go Tell It on the Mountain, 1953)*, који такође за једну од централних тема има духовно преобраћење: „Слушала је ту пјесму цијелог живота, одрасла је уз њу, али је никада није разумјела тако добро као сада“.⁴² Сви ови детаљи, без обзира на друго Ентонијево лице које открива крупне моралне недостатке, довољни су за закључак да је „својом природом био предодређен за напредак према врлини“.⁴³

Наредни значајан период у животу Ентонија Бивиса су његове универзитетске године, када студира на Оксфорду заједно са Брајаном и другим познаницима из школских дана, међу којима је и Марк Стејтс, који ће бити у Ентонијевом друштву и у другим важним периодима. Ентони је упознао Мери Емберли, десетак година старију бонвиванку, која га је увела у свијет

⁴¹ “transfigured ... by that warm, musical voice, charged with significances he had never heard or seen in them before”, *ibid.*, p. 71.

⁴² “She had been hearing this song all her life, she had grown up with it, but she had never understood it as well as she understood it now”, James Baldwin, p. 152.

⁴³ “he is bound by his nature to evolve towards virtue”, Laurence Brander, p. 76.

сензуалности, хедонизма, умјетности, неодговорног моралног живота. Брајан је упознао Џоан, кћерку неотесаног провинцијског свештеника, и заљубио се у њу. Међутим, због превисоких моралних стандарда које је сам себи поставио, чак и романтични пољубац прије брака за њега је представљао неприхватљиву нискост и гријех. Док је на сјеверу Енглеске напорно радио да би зарадио довољно за заснивање брачне заједнице са Џоан, једном приликом је замолио Ентонија који је био у Лондону да је изведе у град, јер је и она била у посјети пријестоници. У разговору са Ентонијем Џоан се пожали на крутост Брајанових идеала, а Ентони ту причу већ замишља као одличну шалу у круговима Мери Емберли. Наравно, кад Мери чује од Ентонија причу коју му је Џоан у повјерењу испричала, забавља се на њен рачун и изазива Ентонија опкладом да или заведе јадну Џоан која је жељна пољубаца, или да више никада са њим неће причати. Иако се дуго мучио како да изађе из те ситуације, Ентони је ипак погазио Брајаново пријатељство и Џоанино повјерење, и зарад хира Мери Емберли успио да заведе Џоан једне ноћи послје изласка у позориште. Послије тога путује на сјевер код Брајана да му исприча шта се догодило, али током читава три дана не успијева да нађе прилику и то му саопшти, јер је терет поштења и искрености још био претежак за њега. Брајан о свему дознаје из Џоаниног писма, и, већ прилично растргнут сопственим дилемама, не успијева да издржи истовремени губитак љубави и пријатељства. Одлази у шуму и баца се са литице.

У Ентонијевом ставу према Брајану може се опазити једна подсвјесна црта нетрпељивости, не зато што га није волио као пријатеља, већ зато што је Брајан представљао оличење особина које су Ентонију недостајале. У једном разговору му је Брајан признао да је одлучио да се „бави филозофијом и књижевношћу и историјом до тридесете године“⁴⁴ а да ће онда „радити нешто друго, нешто конкретније ... у остваривању Божијег царства“.⁴⁵ Ентони, који је свој живот могао сажети у пет ријечи: „*Video*

⁴⁴ “go on with philosophy and literature and history till I’m thirty”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 84.

⁴⁵ “to do something else. Something more direct ... In realizing the kingdom of God”, *ibid.*

meliora proboque; deteriora sequor“, односно: „Знам шта треба да радим, али и даље радим оно што знам да не треба“,⁴⁶ завидио је Брајановој истрајности.

Са друге стране, међутим, осјећа се да Брајан не може да издржи тежину својих принципа које почиње да подређује људима, а негдје у себи зна да су управо људи „важнији чак и од оног у шта је човјек сигуран да је исправан принцип“.⁴⁷ Он је лик који обрађује „тему опасности погрешно усмјерене добре воље“.⁴⁸ Ентонијеву подсвјесну нетрпељивост према њему можда мало ублажава перцепција очигледних Брајанових недостатака у смислу „забрављености ... у сопственом затвору правила“.⁴⁹ Због опажања тих недостатака он не сматра да је потребно да и сам крене путем Брајанових идеала, који су чисти, али предозирани и непостепени, за шта дио одговорности свакако лежи на Брајановој мајци. Он радије остаје у својим сензуалистичким водама за које плаћа тако високом цијеном као што је унутрашњи несклад.

У студентским данима је Ентони „свјесно одбијао да у животу види смисао“.⁵⁰ Био је ухваћен у мрежу егоистичко-хедонистичких шема лажних умјетничких и интелектуалних кругова, и под њиховим утицајем је сматрао како не „може да се оптерећује другима, или боље речено неће“,⁵¹ како ништа не треба „урадити коначно и неопозиво“⁵² јер би таквим поступком прихватања оног што зна да је добро лишио себе тјелесних уживања, што још не жели, и како није страшно чак и „жртвовати своја права ради удобности“.⁵³ Широко образовање и интелигенција као да су му у овом периоду више одмагали него

⁴⁶ “I know what I ought to do, but continue to do what I know I oughtn't to do”, *ibid.*, p. 12.

⁴⁷ “more important even than what one knows is a right principle”, *ibid.*, p. 299.

⁴⁸ “the theme of the dangers of misdirected good will”, Светозар Ђ. Кољевић, *Huxley's Novels of Ideas, Their Literary, Philosophical and Psychological Background (1920-1950)*, 146.

⁴⁹ “lock ... up in the prison of a code”, *ibid.*, p. 87.

⁵⁰ “he had willfully refused to make any sense of life”, Sisirkumar Ghose, p. 16.

⁵¹ “can't be bothered about people. Or rather, won't”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 13.

⁵² “doing things finally and irrevocably”, *ibid.*, p. 100.

⁵³ “to sacrifice his rights to his conveniences”, *ibid.*, p. 155.

помагали, тако да је наставио да живи животом себичног сноба и потискује шапутања и дозивања савјести – све до трагедије која, ако успије да прене из стања моралне тромости и духовне апатије, престаје да буде трагедија и преображава свој лик у моћни знак опомене и учења, у „необичну правду судбине: прво се бунимо против ње, али нам онда она прошапуће тајне наше душе па пред њом погнемо главу у тишини“.⁵⁴

Ентони Бивис је у раној младости наглашено показивао своје непривлачно лице неутемељених вриједности и опчињености чулним уживањем. Један гријех је водио у други, па га је његово попуштање пред злом упетљало у ланац лажи, издајстава, превара. Међутим, истовремено је „био фасциниран мистицизмом још као студент, али није могао дубље да се бави својим интересовањима за мистична искуства јер му је душу раздирао унутрашњи осјећај дуализма“.⁵⁵ Привлачила су га дјела мистика попут Свете Терезе од Авила и Светог Јована од Крста⁵⁶ и изјављује да вјерује у „фундаменталну метафизичку теорију мистицизма“,⁵⁷ док за ортодоксна црквена тумачења каже да су „очигледно идиотска“.⁵⁸

Ентони, међутим, није на аутентичан начин могао разумјети смисао религиозних списа када је кретао у њихово проучавање, управо због нечисте моралне основе са које је

⁵⁴ “a strange justice in the workings of fate: we cry out against it at first but then it whispers to us the secrets of our soul and we bow our head in silence”, Peter Ackroyd, *The Last Testament of Oscar Wilde*, London: Penguin, 1993, p. 93.

⁵⁵ “was fascinated by mysticism even when he was an undergraduate student. But he could not pursue his interest in mystical experiences because his nature was torn by an internal dualism”, Kishore Gandhi, *Aldous Huxley, The Search for Perennial Religion*, New Delhi: Arnold Heinemann, 1980, p. 106.

⁵⁶ Тереза од Авила (1515-1582) и Јован од Крста (?-1591) су зачетници кармелићанске мистике која је добила име по библијском брду Кармелу на ком је Бог демонстрирао своју моћ пред пророцима. Наглашавају важност љубави према Богу и радости коју доживљавају у распламсавању ватре према Вјечном. Видјети: Jacques-Guy Bougerol и Jean-Pierre Renneveau, „Просјачки редови“, *Енциклопедија мистика*, I свезак, ур. Marie-Madeleine Davy, рпр. Миливој Мезулић et al., Загреб: Напријед, 1990, стр. 382-387.

⁵⁷ “the fundamental metaphysical theory of mysticism”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 80.

⁵⁸ “obviously idiotic”, *ibid.*

полазио. Он је интелектуално сасвим лако обухватао сазнајни сегмент њиховог значења и сматрао како је „сасвим задовољан да само *зна* о путу савршенства“.⁵⁹ Не желећи било чега да се одриче, поставља себи питање „зашто не можемо узети најбоље од оба свијета ... од *svih* свјетова?“⁶⁰ Овакав амбивалентан став према очигледно различитим царствима тијела и духа дијелио је зато што је сматрао да му то пружа слободу. Кад је Брајан примијетио да његове теорије садрже много контрадикторности, Ентони је поносно одговорио како је то „једна од привилегија слободе“.⁶¹ Сви појмови и термини у којима је размишљао били су неодређени, па се од њега није могао ни очекивати прави увид у ова питања. Слобода коју је заступао претворила се касније у најмрачнију тамницу, из које је у тренуцима схватања суштине појава морао да побјегне. Тај бијег му је на крају успио, а помоћ су му пружили инстинкти ка духовном који су се цијелог живота тихо комешали под површином.

У овом периоду је Ентони спонтано доживио још нека искуства која се настављају на доживљај јесење сцене са гробља као „драгуља од злата и кристала“, само што овог пута повод није био узвишен као мајчина смрт, већ скоро сасвим прозаичан – опијеност шампањцем. То се десило док је сједио у крчми са највећим снобовима са универзитета и у једном тренутку престао да примјећује шта се око њега догађа пред снажним унутрашњим доживљајем ствари којима је био окружен. „Последња чаша шампањца га је одвела у нови свијет, изузетно диван и драгоцјен и пун значења. Јабукe и поморанце у сребреној здјели су постале огромни драгуљи. ... Чак је и звук био замрзнут и кристалан.“⁶² Осјетио се као риба у акваријуму која „све опажа, све разумије, али не учествује у томе што види“.⁶³ Оваква спонтана удаљеност

⁵⁹ “quite content with only *knowing* about the way of perfection”, *ibid.*, p. 81.

⁶⁰ “why shouldn’t one make the best of both worlds? ... Of *all* the worlds”, *ibid.*, p. 80.

⁶¹ “one of the privileges of freedom”, *ibid.*, p. 82.

⁶² “That last glass of champagne had made him the inhabitant of a new world, extraordinarily beautiful and precious and significant. The apples and oranges in the silver bowl were like enormous gems. ... Even sound was frozen and crystalline”, *ibid.*, p. 88.

⁶³ “perceived everything, understood everything, but having no part in what it saw”, *ibid.*, p. 89.

од најнепосредније реалности била је благослов усљед кога је скоро доживио мистично искуство. Спознају коју је имао описао је на сљедећи начин: „Ја нијесам ово тијело, моја чула такође нијесу моја права природа, није то чак ни моја свијест; ја јесам оно што јесам. Ја јесом оно што јесом. Света ријеч ОМ представља Њега. Бог није ограничен временом. Јер Јаство није одсутно из било чега, а ипак је одвојено од свих ствари. ...“⁶⁴ Међутим, иако је ова спознаја била чиста и продорна, слојеви прашине су на Ентонијевом срцу још дебели и тешки, тако да она не успијева да направи преокрет у његовом животу, али служи као рани степен за промјене које ће се догодити касније. Осим тога, визуелни опис воћа и доживљај звука неодољиво подсећа на још једну необичност у Хакслијевом трагању за мистичним откривањем – посезање за халуциногеним дрогама уз чију помоћ је желио продријети још дубље до праве природе ствари. Ови експерименти су описани у дјелима *Врата Перцепције* (*The Doors of Perception*, 1954), *Раж и пакао* (*Heaven and Hell*, 1956), *Острво* (*Island*, 1962), а догодили су се отприлике двије деценије послје писања *Слијеног у Гази*.

Брајаново самоубиство на симболичан начин представља заокружење овог периода. Ентони тај догађај прихвата крајње контрадикторно. У срцу му се „и милост и окрутност боре“,⁶⁵ а побједа једног или другог је суспендована на дужи период, јер и једно и друго имају снажне адуте. Милост (која „ће на крају побиједити окрутност јер је божанска“⁶⁶) и спознаја гријеха наводе га да прекине односе са Мери Емберли барем на неко вријеме. Са друге стране, из окрутности и себичности опет заташкава истину и пали писма која је Брајан оставио мајци и дјевојци, да његово име случајно не би било повезано са трагедијом. Ипак, Ентонијеве године непосредно послје Брајановог самоубиства остају у магли, аутор о њима скоро

⁶⁴ “I am not my body, I am not my sensations, I am not even my mind; I am that I am. I *om* that I *om*. The sacred word OM represents Him. God is not limited by time. For the One is not absent from anything, and yet is separated from all things. ...”, *ibid*.

⁶⁵ “Mercy and cruelty are both wrestling”, Kahlil Gibran, “Kahlil the Heretic”, *Spirits Rebellious*, Edison: Castle Books, 1993, p. 57.

⁶⁶ “mercy shall overcome cruelty because it is divine”, *ibid*.

ништа не говори све до једног топлог августовског дана двадесетак година касније, када га необичан, такође крвави догађај подсети на трагедију из младости. Овог пута његово отискивање у свијет духовног значења ништа неће моћи да спријечи, али то већ припада наредним епизодама романа.

Сљедећа, управо поменута прекретна епизода одиграла се 30. августа 1933. године. Ентони је отишао на одмор у јужну Француску са Хелен, Марином кћерком, која му је у међувремену постала љубавница. На равном крову виле, на врелом сунцу поред базена, њих двоје воде љубав. Недуго послје тога један авион пролијеће изнад виле и из њега испада пас, падне и распрсне се поред љубавника. Попрскани су крвљу од главе до пете. Одмах послје тог бизарног догађаја Хелен се пакује, одлази и напушта Ентонија, а и у његовом животу „дешавања тог дана најављују почетак регенерације“.⁶⁷

Однос између Ентонија и Хелен се базирао на тјелесној страсти и емотивној дистанцираности. Имали су договор да се једно другом не мијешају у емотивни живот и да једно на друго не полагају било каква права. Такав аранжман је наизглед одговарао и једном и другом, мада су у суштини обоје чезнули за топлином. Ни Хелен ни Ентони је нијесу довољно добили у дјетињству, па су кренули у живот ругајући се сентименталности, и истовремено обогалени због њеног недостатка. Ентони се „одрицао сопствене способности да воли зарад онога што је вјеровао да је слобода“⁶⁸ и „инсистирао на неодговорној сензуалности умјесто на љубави“.⁶⁹ Хелен је такође прећутно пристајала на такав однос, тако да су оба двоје били „слијепи робови сопствених страсти и перверзија, и једнако су патили“,⁷⁰ јер су постали „заробљеници сопствених личности што води у

⁶⁷ “the happenings of that day bring about the start of Anthony’s regeneration”, Keith May, p. 126.

⁶⁸ “has denied his ability to love for what he believes to be freedom”, Peter Bowering, p. 115.

⁶⁹ “insisted on irresponsible sensuality, rather than love”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 212.

⁷⁰ “Blind slaves to their own passions and perversions, they all suffered alike”, K. Bhaskara Ramamurty, *Aldous Huxley, A Study of His Major Novels*, Bombay: Asia Publishing House, 1974, p. 59.

неодговорност и моралну деградацију“.⁷¹ Догађај са псом их је пренуо из тог стања емотивне и моралне апатије, у коме су и једно и друго истовремено били и „убица и жртва“.⁷²

Хелен је лик који такође еволуира и пролази кроз трансформацију, скоро паралелно са Ентонијем, мада њени крајњи домети нијесу усмјерени ка мистицизму као Ентонијеви, барем не током периода који је обухваћен романом. Даљи напредак њене личности је вјероватно могућ, јер се точак промјена и у њој покренуо. „Крваво крштење“⁷³ се одиграло послје пада пса. Тренутак отрежњења јој је открио сву јаловост „пуке сензуалности“.⁷⁴ Кад је одједном осјетила ужас испразности свог односа са Ентонијем који је не воли на топао, људски начин, више није могла остати са њим ни тренутка. Спаковала се и напустила га. Касније је завољела једног протјераног њемачког комунисту, због кога се и предала идејама комунизма, али кад су га шпијуни намамили у Швајцарску, мучили и свирепо убили, поново је остала без љубави и са још једним разочарењем. У посљедњим сценама романа опет разговара са Ентонијем, са много мање горчине, већом зрелошћу, али и даље са великом потребом за љубављу. Хаксли напушта Хелен завршавајући роман на том степену њеног развоја, док је, са друге стране, пропратио свеукупну Ентонијеву трансформацију.

Период од десетак година колико је протекло између Брајановог самоубиства и пада пса из авиона није снажно освијетљен у смислу праћења Ентонијевих емотивних и моралних ставова. Његова свјесност као да је била у вакууму, док су се буре вјероватно одигравале под површином. Распрскавање пса поред њега и крваве мрље по плочицама, Хеленином и његовом сопственом тијелу, као и безоблична хрпа меса и костију која је остала од пса, подсјетили су га на Брајаново изобличено лице послје бацања са литице, и показали му шта се на крају

⁷¹ “enslavement to the self; and this leads to irresponsibility and moral degradation”, Peter Bowering, p. 126.

⁷² “assassin and fellow-victim”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 16.

⁷³ “baptism of blood”, Peter Bowering, p. 130.

⁷⁴ “mere sensuality”, *ibid.*, p. 126.

дешава са тијелом. Овај догађај је имао „моралну снагу небеске визије“, ⁷⁵ а можда није случајна ни чињеница што енглеска ријеч 'пас' ('dog') „протумачена кабалистички уназад“ ⁷⁶ значи 'Бог' ('God'). Међутим, све ове промјене још не успијевају да се објелодане у Ентонијевој свијести, већ се и даље комешају у подсвијести. Он је зачуђен Хелениним одласком, вјерује да ће је до вечери проћи тај хир, и не схвата, односно не жели да схвати трагичност сопствене моралне и духовне пустоши. Тачно је да догађај са псом преокреће ситуацију, мада је „чак и прије пада пса Ентони почео да осјећа како истина почива на другом, дубљем нивоу“. ⁷⁷ Ипак, послије овог догађаја ће пуно разумијевање сопствених грешака, заблуда и промашаја почети да се разоткрива у Ентонијевој свијести.

Дуготрајна унутрашња и наизглед непримјетна криза Ентонијевог духа ушла је у прекретну и најболнију фазу послије догађаја са псом. Силина промјена је постала незаустављива, оне су запримјетиле да поруше његову привидну лагодност, и премда осјећа да жели промјене нерадо то признаје јер зна да мора да се жртвује и одрекне многих ствари, а плашио се и да му „недостају неопходна храброст, стрпљење, снага ума“. ⁷⁸ Увидио је да мисао и знање не представљају циљ, већ „су само средства – само сирови материјал као и сам живот“. ⁷⁹ Циљ је негдје друго, негдје изнад, негдје ван свијета материјалних, чулних, интелектуалних, умјетничких па чак и религиозних граница. До овог знања дошао је одједном, а „дио његовог бића се бунио против тога“. ⁸⁰ Није знао која страна ће побједити, врло лако је могао опет „побјећи од свега тога и вратити се мирном животу“. ⁸¹ Међутим,

⁷⁵ “the moral force of a heavenly visitation”, *ibid.*, p. 130.

⁷⁶ “interpreted kabbalistically backwards”, *ibid.* (*kabala* – потпара за тајнама вјере, [quest for the secrets of the faith], André Nataf, *The Wordsworth Dictionary of the Occult*, Ware: Wordsworth, 1994, p. 20.)

⁷⁷ “even before the dog descends, Anthony begins to feel that the truth resides on another, deeper level”, Charles M. Holmes, p. 107.

⁷⁸ “lacked the necessary courage, patience, strength of mind”, Aldous Huxley, *Eyeless in Giza*, p. 236.

⁷⁹ “they were only means – as definitely raw material as life itself”, *ibid.*, p. 235.

⁸⁰ “with part of his being he revolted against the knowledge”, *ibid.*

⁸¹ “escaped from it all and gone back to quiet life”, *ibid.*, p. 239.

изненадно разоткривање оног што је радио „преплавило га је стидом“, ⁸² тако да повратка на старо више није могло бити.

Чак и у периодима најпроблематичнијих етичких поступака Ентони је знао шта је исправно „али само теоретски, као што неко зна ... на примјер, да постоје птице које живе у симбиози са осама. Занимљива чињеница, али ништа више од тога.“ ⁸³ Признаје да „није дозвољавао да она буде више од тога“, ⁸⁴ и стално је проналазио оправдања: посао, слободу, уживање. Сада је схватио да пред истином нема изговора и да са њом нема компромиса, да „несвјесност није оправдање“ ⁸⁵ и да не смијемо „грдити доба у коме живимо“ ⁸⁶.

Човјека нико други не може научити било чему ако он сам није отворен за учење и ако сам не научи своје лекције. Ипак, људи нијесу случајно око нас, већ су ту, свјесно или несвјесно, да нам помогну да научимо своје лекције, као и да науче нешто од нас. Ентонијева трансформација не би могла да се одигра да његов пут није био изукрштан смрћу и животима других бића, мајке, Брајана, Хелен, пса. Дефинитивно отискивање у потрагу за истином такође су убрзали други. Марк Стејтс, познаник из првих школских дана, позвао га је да иду у Мексико да потпомогну једну локалну револуцију. То би била прилика да се Ентони лиши удобности и суочи са самим собом. Он је врло неодлучан да ли да прихвати понуду или не, а дефинитивну одлуку да ипак пође са Марком убрзала су два сусрета која су се одиграла истог дана. Прво је срео Хелен са њеним љубавником Екијем Гизбрехтом, и у њиховом заједничком одушевљењу комунизмом наслутио посвећеност непотпуним, лажним идеалима. Затим је посјетио Бепа, остарјелог хомосексуалца и естету, који је за новац покушавао да купи љубав младића, заваравajući се да им значи било шта више од извора зараде. Ова

⁸² “overcome with shame”, *ibid.*, p. 253.

⁸³ “But theoretically. In the same way as one knows ... well, for example, that there are birds that live symbiotically with wasps. A curious and interesting fact, but no more”, *ibid.*, p. 238.

⁸⁴ “didn’t let it be more”, *ibid.*

⁸⁵ “unconsciousness is no excuse”, *ibid.*, 253.

⁸⁶ Семјуел Бекет, *Чекајући Годоа*, Београд: Књига-Комерц, 1994, стр. 55.

два очигледна примјера самозаваравања и неминовне патње која из тога слиједи натјерала су га да размисли о себи, и видећи како Бепо „одбија да схвати“, ⁸⁷ Ентони увиђа да и сам прави идентичну грешку. Истог дана је „телефонирао Марку и дефинитивно потврдио да може да резервише карте за пут“.⁸⁸

Марк Стејтс је потицао из богате аристократске породице. Као дјечак је био насилан и давао је све од себе да оствари породичне амбиције и буде увијек најбољи у свему. Ентони се сматрао посебно почаствованим кад би га Марк удостојио дружења. У студентским данима, међутим, Марк мијења курс и напушта вриједности које му је породица наметнула, за разлику од своје браће, јер у њима види само сјајне фасаде иза чијих „прелијепо украшених зидова пребивају Издаја и Трулеж, под таваницама осликаним топљеним златом живе Лажност и Претворност“.⁸⁹ Одлази у Јужну Америку и почиње успјешно да тргује кафом.

Међу стварима које је Марк одбацио налази се и умјетност, за коју каже да му је „некада била прибјежиште и потпора, али сада ... сада осјећа да жели нешто узвишеније, нешто више божанско а мање људско“.⁹⁰ За Марка „ништа – апсолутно ништа“⁹¹ није довољно. Из тог разлога се одрекао удобног живота, живи у сасвим скромном стану, скоро да је прихватио целибат, и жели да се врати у Мексико и помогне једном локалном револуционару чији подухват нема велике изгледе на успјех. Позива Ентонија да крене са њим, слично као што Бил позива Хуга у драми *Свијет свјетлости*, да би на том путу у ствари кренуо у потрагу за собом. Очигледна је још једна паралела између *Свијета свјетлости* и *Слијеног у Гази* – Бил, односно Марк, који позивају на путовање, не успијевају да допру

⁸⁷ “refused to understand”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 308.

⁸⁸ “telephoned to Mark to tell him definitely that he could book their passages”, *ibid.*

⁸⁹ “beautifully decorated walls resides Treason and Putridity; under the ceiling painted with melted gold lives Falsehood beside Pretension”, Kahlil Gibran, “Madame Rose Hanie”, *Spirits Rebellious*, p. 16.

⁹⁰ “used to be an escape and a support. But now ... now I find myself wanting something more, something heavenlier, something less human”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 198.

⁹¹ “Nothing – absolutely nothing”, *ibid.*

мало дубље у своје сопствене душе, већ као да губе и оне ослонце које су до тада имали. Бил остаје без очију а Марк без ноге, и ни један ни други не могу да прихвате ту чињеницу, вјероватно због недовољно снажне духовне зрелости. Хуго и Ентони добијају и више него што су се надали, односно онолико прогреса колико је Хаксли био спреман себи да призна: први спознаје лажност сопственог живота али не зна гдје је рјешење и креће у још једну потрагу, а Ентони коначно открива и могуће разрјешење животних загонетки.

Ентони је у Мексику препознао „онај дио пакла ... у који ће отићи када умре“.⁹² Навикнут на удобност живота енглеске више средње класе, на лагодност француских љетовалишта, мексичка биједа и сиромаштво су га снажно изненадили. Међутим, он је ту дошао „једноставно да се отресе негативности“⁹³ и да „сам себе ослободи“,⁹⁴ а знао је да такво ослобођење захтијева одрицање од материјалних погодности.

Марк и Ентони нијесу стигли до мјеста дубоко у мексичким планинама у ком је Марков познаник припремао устанак, јер је на стрмом путу до тамо Марк пао са муле и повриједио кољено. Стоички је трпио бол и није хтио да стане, али када су дошли до првог насеља видјели су да нога отиче и да је немогуће наставити пут. Ентони је кренуо до најближег мјеста у ком је могао добити медицинску помоћ, и надао се да за тридесет сати јахања може отићи и вратити се, а Марк је остао да лежи у једној колиби. Али, већ послје два сата јахања „догодило се чудо“.⁹⁵ Ентони је на путу срео доктора Џејмса Милера, антрополога, љекара, нутриционисту, гуруа, пацифисту, који се одмах вратио са Ентонијем до мјеста гдје је био Марк и касније му ампутирао ногу, једини потез који је могао да направи јер је гангрена већ била узнапредовала.

Ентонијев повратак у насеље и разговор са Милером уз пут открили су му многе спознаје, разријешили дилеме и порушили

⁹² “When I die ... this is the part of hell I shall be sent to”, *ibid.*, p. 321.

⁹³ “Simply to be shaken out of negativity”, *ibid.*, p. 360.

⁹⁴ “to be one’s own liberator”, *ibid.*, p. 364.

⁹⁵ “the miracle happened”, *ibid.*, p. 354.

границу између подсвјесног знања и свјесног неприхватања тог знања. Током овог сусрета догодио се тренутак илуминације, ослобођења, помирења са самим собом, који „ће Хаксли продубљивати и модификовати, али никада више напустити“.⁹⁶ Утицај других се још једном наглашава као пресудан, а пламен Милерове самоспознаје пренио се и на Ентонијеву душу, јер само жива, духовна енергија може разгорјети ту ватру. Ентони је био срећан јер је коначно успио без двоумљења да „одабере и посвети се дјеловању у правом правцу“,⁹⁷ и знао је да „када изабереш све нестане као руком однесено. Када се одлучиш, то је срећа.“⁹⁸

Лик доктора Милера је проблематичан са становишта психолошке увјерљивости, јер више представља једну идеју, остатак кубистичких плоха из раних Хакслијевих романа, него стварно људско биће, и Хаксли то добро зна. У Милеру је објединио особине многих значајних личности које је упознао и који су извршили утицај на њега. Милер на дидактичан начин износи своје ставове и има одређену функцију важну за развој главног лика, представља „једног од пророчанских, морално безгрешних Хакслијевих гласноговорника које критичари ужасно тешко прихватају“,⁹⁹ као и „првог од Хакслијевих ’људи добре воље“¹⁰⁰ којима признаје „моралну супериорност“.¹⁰¹ Функција која му је додијељена у духовном развоју Ентонија Бивиса има прворазредан значај и засјењује све недостатке који му се могу приписати.

Доктор Милер је Ентонију скренуо пажњу на бројне теме о којима он претходно јесте или није много размишљао, а које су у тим скоро магичним тренуцима просвјетљења просто пријањале за њега. Чистота просвјетљења је притом представљала гаранцију позитивности прихваћених ставова. Поменуте теме је тешко

⁹⁶ “Huxley will elaborate and modify, but never abandon, for the rest of his life”, Keith May, p. 135.

⁹⁷ “Choosing and then setting to work in the right way”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 390.

⁹⁸ Давид Албахари, *Мамац*, Београд: Стубови културе, 1998, стр. 96.

⁹⁹ “one of those prophetic, morally flawless Huxley spokesmen whom critics find extremely hard to take”, Charles M. Holmes, p. 99.

¹⁰⁰ “the first of Huxley’s ‘men of good will’”, Peter Bowering, p. 114.

¹⁰¹ „a moral superiority“, Lilly Zähler, p. 51.

поређати према важности јер су све једнако важне и неопходне за холистички став према животу какав Милер проповиједа. Његов „антрополошки приступ обједињује рационализам и вјеру, науку и религију, здрав разум и духовност. Милерове концепције јединства и мира садрже трагове будизма и таоизма, хиндуизма и хришћанства“.¹⁰² Ипак, ради прегледније обраде ових тема, набројаћемо их нехијерархијским редосљедом. Такође ћемо морати да поменемо само најважније, јер би детаљан приказ свих тема захтијевао огроман простор. Дакле, доктор Милер говори о односу између духа и тијела, исхрани, нераскидивости вјере од праксе, о пацифизму, љубави према људима, медитацији.

Један од првих коментара које Милер на запањујуће директан начин упућује Ентонију је да у њему види „памятног човјека – то је очигледно, али је једнако очигледно да има несвјесно тијело“.¹⁰³ Приметио је да Ентони вјероватно пати од затвора, да има екцем, перут, главобоље, лумбаго,¹⁰⁴ и да све то потиче од „ироније, скептицизма, равнодушног става! Заиста негативно. Све о чему мисли је негативно.“¹⁰⁵ Веза духа и тијела је нераскидива, једно се манифестује у другом, и стога је тешко имати здраво тијело а болестан дух и обратно.

Још једна суштински важна ствар за духовно и физичко здравље јесте исхрана. Доктор Милер указује на „корелацију између религије и дијете“¹⁰⁶ и назива „месо отровом“.¹⁰⁷ Сматра

¹⁰² “anthropological approach unites reason and faith, science and religion, commonsense and spirituality. Miller’s conceptions of unity and peace carry traces of Buddhism and Taoism, Hinduism and Christianity”, K. Bhaskara Ramamurty, p. 63.

Маоизам – религија настала у Кини, један од оснивача био је Лао Це који је живио у 6. вијеку прије нове ере, укључује идеју о свјетлости бића и ослобођењу од тешких захтјева материјалног свијета – државе, проповиједа супремацију ништавила над бићем, празнине над пуноћом, видјети: Мирча Елијаде, *Водич кроз светске религије*, пр. Анђелка Цвијић, Београд: Народна књига, Алфа, 1996, стр. 281-287.

¹⁰³ “A clever man – that’s obvious. But it’s equally obvious that you’ve got an unconscious body”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 359.

¹⁰⁴ Видјети: *ibid.*, 356-357.

¹⁰⁵ “the irony, the scepticism, the what’s-the-good-of-it-all attitude! Negative really. Everything you think of is negative”, *ibid.*, p. 356.

¹⁰⁶ “a correlation between religion and diet”, Lilly Zähler, p. 56.

¹⁰⁷ “meat; it’s poison”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 357.

да „људска бића нијесу по природи предодређена за убијање“, ¹⁰⁸ да „клање животиња ради добијања хране подиже баријере између душе и Бога“ ¹⁰⁹ и да је месо „највећи непријатељ хришћанства данас“. ¹¹⁰ Плутарх би додао да његова конзумација „замагљује ум и отупљује интелект“. ¹¹¹

Занимљиво је да модерни историчар вегетаријанства Колин Спенсер (Colin Spencer) помиње Хакслија у негативном контексту, јер је био један од оних који су „настављали да се ругају овом начину исхране, као ... у краткој причи 'Клактонови'“. ¹¹² Прича је објављена у збирци *Кратке свијеће* која се појавила 1930. године, што још представља Хакслијев 'рани' период, када се његов став према вегетаријанству уклапао у виталистичку шему. Међутим, ранија Хакслијева дјела су много присутнија међу публиком чак и данас, тако да ни Колин Спенсер не узима у обзир каснија ауторова гледишта на начин исхране који искључује насиље, а која су директно и детаљно обрађена у *Слијетом у Гази* и другим романима послје њега.

Хакслијево преобраћење је у ствари значило снажно подизање свјесности у вези са многобројним животним аспектима, а сасвим је сигурно да ту спада и однос према животињама, иако су Хаксли и Марија дуго кокетирали са вегетаријанством и никада га нијесу до краја прихватили. Међутим, са новопробуђеном свјесношћу било је немогуће остати равнодушан према патњама живих бића која човјек немилосрдно експлоатише углавном за сопствено уживање. „Кад се ради о животињама, сваки човјек је нациста.“ ¹¹³ Таква пракса је честа и нажалост присутна данас једнако као и кроз историју, а примјери људске безосјећајности су многобројни, попут

¹⁰⁸ “killing is not natural to humans”, Colin Spencer, *The Heretic's Feast, A History of Vegetarianism*, Hanover and London: University Press of New England, 1996, p. 18.

¹⁰⁹ “To slaughter animals for food is to build barriers between the soul and God”, *ibid.*, p. 198.

¹¹⁰ “the greatest enemy of Christianity today”, Aldous Huxley, *Eyeless in Giza*, p. 359.

¹¹¹ “clouds the mind and dulls the intellect”, Colin Spencer, p. 101.

¹¹² “The diet continued to have fun made of it, as in ... short story “The Claxtons””, *ibid.*, 299.

¹¹³ “when it comes to animals, every man is a Nazi”, Isaac Bashevis Singer, *The Penitent*, New York: Fawcett Crest, 1988, p. 27.

наредног: „Сваког петка је ... клала кунџе, и то тако да је извукла једног кунџа из кавеза, стегла га ногама а онда му забијала у врат тупи нож, мучећи јадну животињу која је цвилела, дуго јечала, док јој је гласић постајао све слабији, а госпођа шефовица је гледала мирно пред себе као да плете онај велики столњак. Причала нам је да тако, кад кунџ полако искрвари, месо буде много укусније, мекше.“¹¹⁴

У *Слијепом у Гази* се чак и Хелен у младости ужасава месара као мјеста испуњених ужасним свједочанствима злочина и „мучним задахом блиједих лешева“.¹¹⁵ Подстакнута елементарном људскошћу и саосјећањем изјављује да „никад више неће јести месо“,¹¹⁶ да никада више неће узети „залогај грозног црвеног комада краве набоденог на виљушку“.¹¹⁷ Али, пошто је „вегетаријанство један од знакова радикалних мислилаца, индивидуа које критикују *status quo*, које желе нешто боље, хуманије и цивилизованије за цијело друштво“,¹¹⁸ а Хелен још нема снаге за такав подухват, њени инстинктивни сигнали позитивности бивају угушени снажном приврженошћу уживању и неспремношћу да га се одрекне.

Доктор Милер је лик који има снаге да се избори за сопствена увјерења и спроведе их у дјело, без обзира колико му ти принципи нанијели физичке неугодности. Тако се одрекао и месне исхране, иако је у дјетињству развио укус за њу баш као и највећи број припадника западне културе. Он је схватио да „храна пре свега делује на структуре поља човека, и какво је то дејство – такав је човек“,¹¹⁹ као и да је наше „размишљање посљедица оног што једемо“.¹²⁰ Није желио да у свој организам

¹¹⁴ Богумил Храбал, *Строго контролирани влакови*, пр. Никола Кршић, Загреб: Знање, 1983, стр. 19.

¹¹⁵ “the sickening smell of those pale corpses”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 34.

¹¹⁶ “shall never eat meat again”, *ibid.*, p. 35.

¹¹⁷ “a morsel of that gruesome red lump of cow impaled on her fork”, *ibid.*, p. 119.

¹¹⁸ “vegetarianism is one of the signs of a radical thinker, the individual who criticizes the status quo, who desires something better, more humane and more civilized for the whole of society”, Colin Spencer, p. 97.

¹¹⁹ С.Н. Лазарев, *Дијагностика карме*, пр. Душица Николић-Ивић, Београд: Д.И. Константа, 1995, стр. 120.

¹²⁰ “we think as we eat”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 359.

уноси месо које садржи крв јер је она „носилац података о животу физичког тела, у њој је садржана сва информација о његовим болестима, осећањима, такође о емоцијама које доживљавају животиње при клању“.¹²¹

Као припаднику хришћанске цивилизације, Милеру је било потребно храбрости да раскрсти са традиционализмом хришћанства не само по питањима односа према животињама, већ и многим другим аспектима: „Хришћани једу месо, пију алкохол, пуше дуван; хришћанство уздиже личност, инсистира на вриједностима молитве којом се тражи, проповиједа да је Бог љутит и да одобрава прогон јеретика. Исто је и код јевреја и муслимана“.¹²² Стога се он приклања будистичкој пракси јер у њој види чвршће везе са оригиналним учењем него у другим религијама, одговара му будистички имперсонализам који се налази на граници атеизма,¹²³ а практиковање *а-химсе* или ненасиља у режиму исхране сасвим се уклапа у његова лична увјерења. Тако он „једе као будист“,¹²⁴ углавном „поврће и воду“,¹²⁵ и осјећа се „добро и срећно“,¹²⁶ јер „будисти не мисле негативно, већ хришћани који једу више меса него што њихов стомак може да поднесе“.¹²⁷ На овај начин Хаксли показује вјерску ширину када, са једне стране, прихватање праксе неке друге религије приказује као позитиван примјер, и са друге, када критикује негативну праксу и секуларизовану традицију сопствене и других религија.

Претходно описан однос према исхрани само је један од доказа да доктор Милер „спроводи у дјело оно што

¹²¹ С. Н. Лазарев, стр. 120.

¹²² “Christians eat meat, drink alcohol, smoke tobacco; and Christianity exalts personality, insists on the value of petitionary prayer, teaches that God feels anger and approves the persecution of heretics. It’s the same with the Jews and the Moslems”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 358.

¹²³ Будисти не вјерују у врховну божанску особу, већ у *нирвану*, или вјечно ништавило, тако да се ова религија често назива атеистичком религијом.

¹²⁴ “eat like a Buddhist”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 359.

¹²⁵ “Vegetables and water”, *ibid.*, p. 358.

¹²⁶ “well and happy”, *ibid.*, p. 359.

¹²⁷ “Thinking negatively isn’t thinking like a Buddhist, it’s thinking like a Christian who’s eating more butcher’s meat than his intestine can deal with”, *ibid.*

проповиједа“¹²⁸ и да се залаже за „’практични’ мистицизам“.¹²⁹ Ентони је од њега научио колико су важни „свјесност и контрола“,¹³⁰ чак и код најтривијалнијих радњи као што су „прање зуба, обување ципела“.¹³¹ Човјек треба да „постане свјестан, ... престане да буде похлепни остваритељ циљева већ да се концентрише на средства: заморно непостојање претвара се у опојно занимљиву стварност“.¹³² На овај начин долази до „постепене трансформације, док оно што изгледа као материјално не постане нешто сасвим друго“.¹³³

Савремени свијет средином тридесетих година прошлог вијека масовно се оглушавао о финије законе природе. Над великим бројем земаља надносиле су се мрачне пријетње рата и расизма, и да је било више слуха за учења попут Милерових, трагедије су се могле избјећи. Иако је оних који су разумјели таква учења било занемарљиво мало, чак и међу лијево оријентисаним интелектуалцима, потреба за њима је била утолико снажнија. Хаксли се и у приватном животу и у лику Ентонија Бивиса свесрдно залагао за мир, а доктор Милер опет представља личност која у *Слијеном у Гази* покреће тему пацифизма. Наравно, „због времена у ком је [роман] написан“¹³⁴ Хакслијева „потрага за друштвеним миром изгледала је важнија од потраге за унутрашњим миром“.¹³⁵ Због тога се Ентони послје духовне трансформације посвећује пацифистичком активизму. Ипак, веза између проналаска личног и остварења друштвеног мира је снажно наглашена, јер први представља неопходни предуслов за други. Пошто већина становништва у

¹²⁸ “practices what he preaches”, K. Bhaskara Ramamurty, p. 61.

¹²⁹ “‘practical’ mysticism”, Peter Firchow, p. 154.

¹³⁰ “Awareness and control”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 214.

¹³¹ “Cleaning teeth, putting on shoes”, *ibid.*

¹³² “Become conscious, ... cease to be a greedy end-gainer, concentrate on means: tiresome non-existence turns into absorbingly interesting reality”, *ibid.*

¹³³ “gradual transformation, until what seems to be material is seen to be nothing of the kind”, Penelope Fitzgerald, *The Beginning of Spring*, London: Flamingo, 1989, p. 180.

¹³⁴ “due to the time at which it was written”, Gerald Cockshott, *Music and Nature, A Study of Aldous Huxley*, Studies in Aldous Huxley, Vol. 2, Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, 1980, p. 282.

¹³⁵ “the search for social peace seemed even more urgent than the search for inner peace”, George Woodcock, p. 194.

било којој друштвеној заједници најчешће није спремна на путовање ка духовној самоспознаји која у суштини јесте мир, доктор Милер охрабрује доброћудне „сурогате за рат и убијање“¹³⁶ као што је, на примјер, фудбал, који назива „највећим енглеским доприносом цивилизацији“¹³⁷ и учи мексичка племена како се игра. У овом смислу Милер надређује фудбал тековинама као што су „парламентарна власт, парни мотори, Њутнови Принципи ... [или] чак енглеска поезија“,¹³⁸ јер ниједно од ових достигнућа није успјело да заузда ратничке нагоне. Иако овакво вредновање ствари на први поглед изгледа хумористично, мало дубљим разматрањем се открива његова суштинска хуманост у којој је основна вриједност људски живот, а све друго ипак мање важно. Хаксли је роман завршио прије одласка у Америку и прије дефинитивног колапса пацифистичког покрета, тако да се у њему још осјећа нада и нема горког разочарења, али чак и после систематских уништења највећег свјетског рата, *Слијети у Гази* остаје као свједочанство о путу којим је требало поћи, а којим се, нажалост, и даље рјеђе иде.

Постизањем личног мира човјек у себи открива огроман капацитет љубави, давања, разумијевања. Самоспознаја није остварена уколико не трансформише човјеков однос према другима, а тај однос треба да буде однос љубави. Сибил Бедфорд (Sybille Bedford, аутор најзначајније Хакслијеве биографије) је као главну тему овог романа навела вољење људи,¹³⁹ које је, са своје стране, средство постизања самоспознаје, и једно од другог у том зачараном кругу не могу да се одвоје. Доктор Милер указује Ентонију на то да треба „његовати тешку вјештину вољења људи“,¹⁴⁰ а на његову примједбу да је „већина људи вриједна презира“¹⁴¹ одговара да је то „зато што их презиремо. Да

¹³⁶ “a substitute for war and murder”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 369.

¹³⁷ “the greatest English contribution to civilization”, *ibid.*

¹³⁸ “parliamentary government, or steam engines, or Newton’s Principia ... even than English poetry”, *ibid.*

¹³⁹ Видјети: Sybille Bedford, *Aldous Huxley*, London: Papermac, 1993, p. 317.

¹⁴⁰ “to cultivate the difficult art of loving people”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 391.

¹⁴¹ “most people are detestable”, *ibid.*

их волимо, били би вриједни вољења“.¹⁴² Сматра да нам се од других враћа она енергија коју им сами шаљемо, да „ако тражимо људе онда ћемо их и наћи“,¹⁴³ али ако их „третирамо као гамад“,¹⁴⁴ заузврат ћемо добити исти третман. „Рекао бих да је свијет према нама онакав какви смо ми према свијету, и да онај који ’увијек трпи неправду’ боље загледа у сопствену душу.“¹⁴⁵ Према људима треба бити „сентименталан у позитивном смислу, наравно. У смислу бриге за њих“,¹⁴⁶ јер „се живот мери према томе колико смо урадили за друге“.¹⁴⁷

Коначно, исто као што се треба промијенити у односу према другима и чинити за њих колико год можемо, такође је потребно да се промијенимо у односу према себи и да почнемо бринути о себи, не у егоистичном, материјалном, тјелесном смислу, већ у смислу самоспознаје, поштовања сопствених духовних вриједности и слављења животне силе у себи. До правилног односа према себи и другима можемо доћи једино непрестаном промјеном, пошто је природа духа динамична а не статична. Милер каже да човјек „мора да се мијења ако и даље жели да постоји“,¹⁴⁸ а тај процес никад не престаје, „траје цијелог живота. Сваки пут кад дођете до врха, видите нови врх испред себе – врх који нијесте могли видјети док сте били ниже“.¹⁴⁹ Александар Поуп (Alexander Pope) је у својим познатим стиховима то изразио на сљедећи начин: „Брда провирују иза брда, а Алпи се дижу изнад Алпа!“¹⁵⁰

¹⁴² “because we detest them. If we liked them, they’d be likeable”, *ibid.*

¹⁴³ “If one looks for men, one finds them”, *ibid.*, p. 373.

¹⁴⁴ “treat him as a bug”, *ibid.*, p. 372.

¹⁴⁵ “I would say that the world is towards us as we are towards the world, and that the one who ‘always suffer wrongs’ had better look into his own heart”, Aleksis Kivi, *Seven Brothers*, tr. Alex Matson, Helsinki: Tammi Publishers, 1973, p. 258.

¹⁴⁶ “Sentimental in the good sense, of course. In the sense of caring for them”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 374.

¹⁴⁷ Давид Албахари, стр. 142.

¹⁴⁸ “You’ve got to change if you want to go on existing”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 357.

¹⁴⁹ “a lifetime’s job. Every time you get to the top of a peak, you see another peak in front of you – a peak you couldn’t see from lower down”, *ibid.*, p. 391.

¹⁵⁰ “Hills peep o’er hills, and Alps on Alps arise!”, Alexander Pope, *An Essay on Criticism*, *The Norton Anthology of English Literature*, Volume 1, p. 2220.

Када се точак промјена покрене, припрема се терен за проширање свјесности и разумијевања, најчешће путем медитације, која не мора да има неку строгу форму или слиједи тачно утврђена правила, већ која радије израста из унутрашњег процеса спознаје, и чији циљ није задовољство већ „постизање пожељних промјена у личности и начину живота“.¹⁵¹ Милер не воли „оно што обично називамо молитвама“,¹⁵² јер њима најчешће „тражимо посебне услуге и вођство и опроштај“,¹⁵³ што човјека учвршћује у „егоизму [и] преокупираности сопственом смијешном ... малом личношћу“.¹⁵⁴ Њему је циљ да сагледа истину иза свакодневног, обичног, ниског, и у тој вишој истини за њега нема мјеста персоналности. Сврха медитације коју Милер проповиједа такође је заснована на будистичкој метафизици, и за њега она има функцију „одвраћања пажње све више и више од самог себе“.¹⁵⁵ Ентони такође признаје да му је „немогуће да размишља о свијету у терминима персоналности“,¹⁵⁶ мада дозвољава могућност другачијег мишљења. Ово питање је такође значајно у Хакслијевом духовном развоју, јер је до краја живота предност давао имперсоналистичким гледиштима, мада није могао одбацити ни песоналистичке принципе великих религија као што су хиндуизам, ислам или хришћанство.

Ентони је као сунђер упијао знање које му је доктор Милер понудио. Наравно, он „није створио новог Ентонија, он је само извео на свјетлост оног Ентонија кога су страх, кривица и неодговорност, која у ствари представља најподмуклији облик везаности, тако дуго сакривали“.¹⁵⁷ У тренуцима њиховог разговора многе претходно нејасне ствари су му се разјасниле.

¹⁵¹ “effecting desirable changes in the personality and mode of existence”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 326.

¹⁵² “what’s ordinarily meant by prayer”, *ibid.*, 358.

¹⁵³ “asking for special favours and guidances and forgivenesses”, *ibid.*

¹⁵⁴ “egotistical, preoccupied with one’s own ridiculous ... little personality”, *ibid.*

¹⁵⁵ “lifting one’s eyes more and more away from the self”, Lilly Zähler, p. 59.

¹⁵⁶ “impossible to think of the world in terms of personality”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 364.

¹⁵⁷ “not created a new Anthony; he has merely brought into the light an Anthony whom fear, guilt and a detachment that is really the most insidious form of attachment, have so long concealed”, George Woodcock, pp. 202-203.

Ипак, било је потребно одређено вријеме да се то пробуђено знање увеже у ткиво Ентонијевог искуства, да срасте са њим и почне органски да функционише. Прилику за доказивање успјешности унутрашње трансформације живот му је донио годину дана касније када се већ вратио у Енглеску из Мексика и почео да држи јавне говоре на пацифистичким скуповима. Прије одласка на један такав скуп у Бетерси (Battersea) добио је анонимно писмо од „групе енглеских патриота“,¹⁵⁸ у коме су му запријетили смрћу ако те вечери изађе на бину. Уплашен, размишља о томе да ли да иде или не, и његов ум затим почне да се „креће ка екстатичном стању, а његове мисли да горе“¹⁵⁹ у мистичној и свеобухватној илуминацији природе реалности.

Као основна спознаја у тој контемплацији коначне реалности намеће му се „јединство чак и у различитости, чак и у одвојености“.¹⁶⁰ Схвата да је „јединство и почетак и крај, а да је у међувремену главни услов живота и постојања одвојеност, која је зла“.¹⁶¹ Једино је „јединство‘ предуслов за срећу“,¹⁶² што је својерстан „животни парадокс“,¹⁶³ али виша реалност захтијева другачију логику и заснована је управо на ономе што нам са интелектуалног становишта личи на парадокс, а „у конституцији сваког човјека постоји снага изнад интелекта која му пружа директан увид у коначну стварност“.¹⁶⁴ Ентони увиђа да је „знање базирано на супротностима погрешно“,¹⁶⁵ да су „анализа и синтеза само комплементарни аспекти истог процеса разумијевања“,¹⁶⁶ и „почиње да осјећа како је оно што је ван њега у њему и како је оно што је у њему ван њега“.¹⁶⁷

¹⁵⁸ “A Group of Patriotic Englishmen”, Aldous Huxley, *Eyeless in Giza*, p. 393.

¹⁵⁹ “moves toward an ecstatic state, as his thoughts begin to burn”, Laurence Brander, p. 78.

¹⁶⁰ “Unity even in diversity, even in separation”, Aldous Huxley, *Eyeless in Giza*, p. 395.

¹⁶¹ “unity was the beginning and unity the end, and that in the meantime the condition of life and all existence was separation, which was equivalent to evil”, *ibid.*, 398.

¹⁶² “‘Unity’ is the prerequisite for happiness”, K. Bhaskara Ramamurty, p. 56.

¹⁶³ “the paradox of life”, *ibid.*

¹⁶⁴ “there is a power in the constitution of every man beyond the intellect which gives direct insight into the ultimate reality”, Kishore Gandhi, p. 107.

¹⁶⁵ “the knowledge of opposition is false”, *ibid.*

¹⁶⁶ “analysis and synthesis are but complementary aspects of the same process of understanding”, *ibid.*, p. 70.

¹⁶⁷ “begins to feel that which is outside is inside and that inside is outside”, *ibid.*, p. 117.

Кроз узбуркане таласе супротности човјек треба да зарони у дубину. Наравно, „без буре на површини не би било ни постојања“,¹⁶⁸ и зато животна искушења треба прихватити као помоћ у брушењу сопствене сензитивности, мудрости и разумијевања. Компензација за снажне таласе налази се дубоко под површином, гдје царује „тамни мир“¹⁶⁹ који представља „достигнуту слободу, [а] слобода је исто што и истина“.¹⁷⁰ Наше путовање иде од „широке ускомешане свјетлости до мирног фокуса таме; а онда, иза тог фокуса, кроз широки мрак до једне нове свјетлости“¹⁷¹ која је „попут звијезда – не појављује се осим у ноћној тмини“,¹⁷² и која је „крајња свјетлост и извор ... свих ствари“.¹⁷³ Пошто нам је ово путовање увијек загарантовано, под условом да се не плашимо тешкоћа и неудобности уз пут, Ентони „сада зна да ће све бити добро, ма шта да се десило“¹⁷⁴ на површини. Након што је у срцу ствари пронашао божанску свјетлост која је свеprisутна и свепрожимајућа, одлучује да оде на скуп у Бетерси, јер чак ни застрашујуће пријетње које је добио не могу угасити ону вјечну свјетлост у дубини, већ оне остају високо горе међу таласима који ће једнога дана ионако порушити све што им се нађе на путу. У тренуцима мистичне инспирације у Ентонијевој свијести се искристалисао древни будистички идеал невезаности: „Ономе тко нигдје ништа не жали, / Тко је ослобођен у сваком погледу, с кога су / попадали сви окови, / непознате су опреке“,¹⁷⁵ и „схвата да само-трансценденцијом, односно негацијом сопственог ега, животињских порива,

¹⁶⁸ “without the storm on the surface there would be no existence”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 399.

¹⁶⁹ “Dark peace”, *ibid.*

¹⁷⁰ “achieved freedom. Freedom and at the same time truth”, *ibid.*

¹⁷¹ “wide stormy light to the still focus of darkness; and thence, beyond the focus, through the widening darkness into another light”, *ibid.*, p. 400.

¹⁷² “like the stars; it does not appear except from behind obscurity of the night”, Kahlil Gibran, “Kahlil the Heretic”, *Spirits Rebellious*, p. 57.

¹⁷³ “the ultimate light that is the source ... of all things”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 400.

¹⁷⁴ “Whatever it might be, he knew now that all would be well”, *ibid.*

¹⁷⁵ „Усавршени /Arahanta-vaggo“, *Dhamma-Padam, Put Ispravnosti*, пр. Чедомил Вељачић, Загреб: Напријед, 1990, стр. 23.

тјелесних и материјалних жудњи човјек може достићи духовне вриједности“.¹⁷⁶

Завршне странице *Слијеног у Гази* дају фасцинантан опис истина које су скоро неизрециве и до којих је Ентони дошао послје мукотрпног и дуготрајног путовања. Осврћући се на прошлост каже да је „преко двадесет година мислио да је све безвриједно, упркос повременим неугодним наговјештајима да сврха можда ипак постоји“.¹⁷⁷ Његова нова „зрелост постаје коментар његове младалачке неодговорности“,¹⁷⁸ а језик који користи није више колебљив и растргнут међу крајностима дилеме, већ „потпуно сигуран“.¹⁷⁹ Осим тога, „по први пут у Хакслијевим романима закључак је недвосмислено оптимистичан“.¹⁸⁰ Тако је овај роман први и пребогати изданак новопробуђене Хакслијеве свјесности, а неки га називају и „белетристичким манифестом његове промијењене филозофије“.¹⁸¹

Литература:

1. Ackroyd, Peter, *The Last Testament of Oscar Wilde*, Лондон: Penguin, 1993.
2. Албахари, Давид, *Мамац*, Београд: Стубови културе, 1998.
3. Baldwin, James, *Go Tell It on the Mountain*, New York: Laurel, 1983.
4. Bedford, Sybille, *Aldous Huxley*, London: Papermac, 1993.

¹⁷⁶ “realizes that by self-transcendence, that is, by negation of the world of the ego, of animal desires, or carnal and material aspirations one can achieve spiritual values”, Kishore Gandhi, p. 77.

¹⁷⁷ “for more than twenty years the thing had seemed to be – nonsense, in spite of occasional uncomfortable intimations that there might be a point”, Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, p. 398.

¹⁷⁸ Светозар Кољевић, *Енглески романијери двадесетог века (1914-1960)*, стр. 144.

¹⁷⁹ “absolute assurance”, Keith May, p. 136.

¹⁸⁰ “For the first time in Huxley’s novels a conclusion is unqualifiedly optimistic”, *ibid.*, p. 137.

¹⁸¹ “a manifesto in fiction of his changes philosophy”, George Woodcock, p. 194.

5. Бекет, Семјуел, *Чекајући Годоа*, Београд: Књига-Комерц, 1994.
6. Bougerol, Jacques-Guy и Jean-Pierre Renneveau, „Просјачки редови“, *Енциклопедија мистика*, I свезак, ур. Marie-Madeleine Davu, пр. Миливој Мезулић et al., Загреб: Напријед, 1990, стр. 371-388.
7. Bowering, Peter, *Aldous Huxley: a Study of the Major Novels*, London: The Athelone Press, 1968.
8. Brander, Laurence, *Aldous Huxley, A Critical Study*, Лондон: Rupert Hart-Davis, 1969.
9. Carlson, Jerry W., „Aldous Huxley“, *Dictionary of Literary Biography, Volume 36: British Novelists, 1890-1929: Modernists*, ed. Thomas F. Staley, Detroit: Gale Research, 1985, pp. 46-69.
10. Cockshott, Gerald, *Music and Nature, A Study of Aldous Huxley*, Studies in Aldous Huxley, Vol. 2, Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, 1980.
11. *Dhamma-padam, Пут исправности*, пр. Чедомил Вељачић, Загреб: Напријед, 1990.
12. Dunaway, David King, *Huxley in Hollywood*, New York: Harper & Row, 1989.
13. Елијаде, Мирча, *Водич кроз светске религије*, пр. Анђелка Цвијић, Београд: Народна књига, Алфа, 1996.
14. Firchow, Peter, *Aldous Huxley, Satirist and Novelist*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1972.
15. Fitzgerald, Penelope, *The Beginning of Spring*, London: Flamingo, 1989.
16. Gandhi, Kishore, *Aldous Huxley, The Search for Perennial Religion*, New Delhi: Arnold Heinemann, 1980.
17. Ghose, Sisirkumar, *Aldous Huxley, A Cynical Salvationist*, London: Asia Publishing House, 1962.
18. Gibran, Kahlil, *Spirits Rebellious*, Edison: Castle Books, 1993.
19. Хергешић, Иво, „Aldous Huxley или од скепсе до мескалина“, *Aldous Huxley, Slijepi и Слјепени у Гази*, пр. Karla Kunc, Загреб: Зора, 1954, стр. 435-454.

20. Holmes, Charles M., *Aldous Huxley and the Way to Reality*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978.
21. Храбал, Богумил, *Строго контролирани влакови*, пр. Никола Кршић, Загреб: Знање, 1983.
22. Huxley, Aldous, *Eyeless in Gaza*, Harmondsworth: Penguin, 1962.
23. Jotui, Marija, „Lovisa Eman“, *Финске новеле*, пр. Чедомир Цветковић, Београд: БМГ, 1999, стр. 87-90.
24. Киш, Данило, „Пси и књиге“, *Гробница за Бориса Давидовича*, Подгорица: Унирекс, 1997, стр. 95-109.
25. Kivi, Aleksis, *Seven Brothers*, tr. Alex Matson, Helsinki: Tammi Publishers, 1973.
26. Кољевић, Светозар Ђ., *Енглески романијери двадесетог века (1914-1960)*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003, стр. 103-152.
27. Кољевић, Светозар Ђ., *Huxley's Novels of Ideas, Their Literary, Philosophical and Psychological Background (1920-1950)*, необјављена магистарска теза, Peterhouse, Cambridge, 1957.
28. Лазарев, С.Н., *Дијагностика карме*, пр. Душица Николић-Ивић, Београд: Д.И. Константа, 1995.
29. May, Keith, *Aldous Huxley*, Лондон: Elek, 1972.
30. Milton, John, *Samson Agonistes*, *The Norton Anthology of English Literature*, Volume 1, General ed. M.H. Abrams, New York: W.W. Norton & Company, 1986, pp. 1594-1634.
31. Nataf, André, *The Wordsworth Dictionary of the Occult*, Ware: Wordsworth, 1994.
32. Paulsell, Sally A., “Color and Light: Huxley's Path to Spiritual Reality”, *Twentieth Century Literature*, Volume 41, Spring 1995, Number 1, Hempstead, New York: Hofstra University, pp. 81-107.
33. Alexander Pope, *An Essay on Criticism*, *The Norton Anthology of English Literature*, Volume 1, General ed. M.H. Abrams, New York: W.W. Norton & Company, 1986, pp. 2214-2232.
34. Ramamurty, K. Bhaskara, *Aldous Huxley, A Study of His Major Novels*, Bombay: Asia Publishing House, 1974.

35. *Речник књижевних термина*, главни ур. Драгиша Живковић, Београд: Полит, 1986.
36. Singer, Isaac Bashevis, *The Penitent*, New York: Fawcett Crest, 1988.
37. Spencer, Colin, *The Heretic's Feast, A History of Vegetarianism*, Hanover and London: University Press of New England, 1996.
38. *The Letters of Aldous Huxley*, ed. Grover Smith, New York: Harper & Row, 1969.
39. Woodcock, George, *The Dawn and the Darkest Hour*, London: Faber and Faber, 1972.
40. Zähler, Lilly, *Demon and Saint in the Novels of Aldous Huxley*, Bern: Francke Verlag, 1975.

Калинин Илья

Петроград

**История литературы: между пародией и драмой
(к вопросу о метаистории русского формализма)**

*Мы слишком хорошо обучены
самой историей, чтобы думать,
что её можно обойти.*

Б.М.Эйхенбаум¹.

Русский формализм, его история и теория, являются исключительно детально разработанной областью филологической историографии. Но исследования, посвященные формальному методу, исходят или из необходимости осмысления концептуальной парадигмы формализма, или - в случае историко-биографического описания - из стремления изучить научную

¹ Эйхенбаум Б.М. Теория “формального метода” // Эйхенбаум Б.М. Литература: Теория. Критика. Poleмика. Л., 1927. С.148.

школу и её представителей в контексте эпохи. Не менее интересным и продуктивным представляется иная аналитическая перспектива, выходящая за пределы артикулированных самими формалистами теоретических положений и вскрывающая обусловленность этих положений определенным поэтическим модусом восприятия своего предмета (в нашем случае литературы и прежде всего, - её истории).

Концептуальный аппарат для такого рода анализа предоставляет предложенный Хейденом Уайтом метаисторический подход, позволяющий увидеть в различных историографических концепциях их лингвистические предпосылки, заключающиеся в предпочтении историком того или иного тропа, а также типа сюжета, которые организовывали бы пространство его исследования. С точки зрения Х. Уайта: "Риторическая теория представляет собой лучший способ анализа тех форм дискурса, которые, как история, не имеют жесткого терминологического протокола... и извлекают свой объяснительный эффект на основе повествовательных техник"². Риторический анализ историографического дискурса становится тем более адекватным, когда предметом последнего является история литературы. Кроме того, возможность установления устойчивой корреляции между поэтическим языком и поэтическим мировоззрением входила в теоретическую программу самого формализма; таким образом, метаистория формальной теории выступает во многом как обнажение их собственного приема, распространение принципов описания языка-объекта на сам метаязык.

Роман Яковсон в своей статье "Заметки о прозе поэта Пастернака" (впервые опубликованной в 1935г.)³, пытаясь провести "демаркационную линию" между творчеством В. Маяковского и Б. Пастернака, приходит к выводу о принципиально различных тропологических установках поэтов.

² White H. Rhetoric and History // H.White and F.E. Manuel. Theories of History. L.A., 1978. P.3.

³ Яковсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Яковсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987. С.324-338.

Если для Маяковского поэтической доминантой являлась метафора, то поэтика Пастернака была ориентирована прежде всего на метонимию и синекдоху⁴. Однако, нас здесь интересует не столько содержательная конкретность выводов ученого и даже не концептуальная возможность определять творчество поэта через какой-либо доминирующий троп, - метафору, метонимию, синекдоху и т.д.; для нас важна та роль, которую выполняет эта доминанта в организации поэтического мира. Именно троп оказывается, с точки зрения Якобсона, не только конструктивным принципом, определяющим тематическую структуру, взаимоотношение лирического героя с миром и с автором, но и некой поэтической тенденцией, накладывающейся на биографический контекст. Троп, по Якобсону, предшествует мировоззрению и даже судьбе поэта, художественный прием оказывается первичен по отношению к бытовой мотивировке. Обобщая характер лирики Маяковского, он пишет: "Героический лиризм, закованный в мощные и тесные цепи метафор, провоцирует полное взаимопроникновение легенды и реального существования поэта и поэт... в конце концов платит жизнью за свой универсальный символизм"⁵. С другой стороны, приверженность к метонимическому типу образности является для Якобсона ключом к пониманию глубокой пассивности и своеобразной созерцательной интеллектуальности поэтического мироощущения Пастернака⁶. Таким образом, граница, разделяющая Маяковского и Пастернака, описывается как противостояние метафоры и метонимии, которые оказываются исходными по отношению к героическому бунтарству и элегической созерцательности, характерных для их творчества.

Подход Якобсона к проблеме взаимопроницаемости литературного и внелитературных рядов, нашедший отражение в этой работе, оказывается в сложных и неоднозначных отношениях с идеями формалистов, особенно с их ранней

⁴ Последнюю, впрочем, можно рассматривать как структурную разновидность метонимии.

⁵ Там же. С.329.

⁶ Там же. С.334-335.

литературной теорией, которая, будучи “сильной” моделью, неизбежно страдала редуционизмом. Якобсон дистанцируется от “формалистов механистического толка”, предельно заостренно моделируя их возможную позицию по данному вопросу: “Место мастера метафор было занято (*Маяковским*) - и поэт (*Пастернак*) нашел для себя место мастера метонимии, в результате чего и развились далее идеологические последствия (выделено мной - И.К.)”⁷. Однако, характерно, что рефлекслируя над “диалектической напряженностью” между литературной системой и окружающими её социальным, идеологическим, психологическим и иными контекстами, в своем частном анализе Якобсон, тем не менее, исходит из того же формалистского примата художественного задания и приема по отношению к мировоззрению автора.

Мы рассмотрим литературную теорию русских формалистов, двигаясь в том же направлении, в каком двигались и они при рассмотрении художественных явлений: от приема к “содержательному материалу”. Исходя из того, что в филологии различные взгляды и подходы к литературе также коррелируют с различными тропологическими предпочтениями, начав с “поэтики” формализма, мы будем двигаться к его теоретическим экспликациям, пытаясь выявить те смысловые обертоны, которые оказываются заглушенными при движении в противоположном направлении, - от теории к поэтике.

Становясь объектом исследования, история неизбежно приобретает сюжетную и фигуративную организованность. Определенный тип нарратива репрезентирует и определенный модус истории, который выступает в историческом исследовании в качестве его латентной философии истории. Как отмечает Х. Уайт: “Нет такой истории, которая не была бы в то же время “философией истории”⁸. Нашей задачей будет нахождение за внешней концептуальной стороной формалистской теории литературной эволюции того имплицитного способа, с помощью

⁷ Там же. С.336.

⁸ White H. Metahistory. The Historical Imagination in 19th century Europe. Baltimore, 1973. P.XI.

которого “префигурируется” (Х. Уайт) и наделяется определенным сюжетом история литературы. Эта теория литературной эволюции в свою очередь сопоставляется нами с философией истории, которая основана на тех же самых риторических процедурах и поэтому позволяет выявить мировоззренческие, философские импликации формализма, от которых они сами усилено отреклись. Такой историософской перспективой будет для нас Гегель и его видение истории как диалектически развивающегося драматического сюжета. Причем Гегель берется не как актуальный философский ориентир формалистов, а как создатель философии истории, основанной на тех же риторических механизмах организации исторического материала, что позднее будут использованы русскими формалистами в их теории литературной эволюции. Иными словами, Гегель возникает здесь, пользуясь выражением Деррида, “не как имя автора, а как имя проблемы”⁹.

Центральным положением русского формализма являлось понимание искусства как приема, художественное задание которого заключается в преодолении стершегося восприятия действительности. Диалектический характер такого понимания искусства очевиден, но не он будет предметом нашего анализа. Более интересным представляется обнаружить бессознательный “гегельянский background” в созданной формалистами диахронической модели литературного движения. Это тем более интересно, что с диалектическим субстратом связаны как теоретические успехи формалистов, так и их историческое поражение (под последним понимается и начавшееся с конца 20-х гг. экстранаучное преследование формализма, и его внутренний кризис, во многом связанный с невозможностью построить историю литературы, исходя из принятых ими установок)¹⁰. Здесь

⁹ Derrida J. Of Grammatology. Baltimore, 1977. P.99.

¹⁰ Неизбежно возникающий здесь акцент на внутреннем кризисе формализма вызван лишь тем, что предметом статьи является не история формальной школы, а история формального метода. Разумеется, экстранаучные факторы не менее важны, однако, не нужно преуменьшать и значение внутрисистемного кризиса, к которому подошли

необходимо оговорить содержание вкладываемое в определение - "бессознательное" гегельянство формалистов. "Бессознательное" здесь не предполагает никаких психоаналитических коннотаций. В данном случае это определение означает лишь то, что Гегель не являлся для формалистов объектом сознательной теоретической рефлексии, хотя его диалектический метод глубинно фундировал их концептуальные построения. Последний был воспринят как уже абсорбированная русской философской и эстетической культурой часть европейского наследия, иными словами, между формалистами и Гегелем возникало множество культурных посредников, вследствие чего его восприятие включалось ими скорее в контекст "массовой" философской культуры, нежели критического чтения источника (каким являлся, например, случай А. Кожева). Связь, возникающая между Гегелем и формалистами интересует нас прежде всего в своем типологическом аспекте, что совершенно не исключает существования генетической линии, которую, как кажется, можно проследить от формалистов к демократической критике, Белинскому и далее, - непосредственно к Гегелю. Однако, переход от интуиции к аргументации потребовал бы совершенного иного типа анализа¹¹.

Основным материалом нам послужат работы Ю. Тынянова (как теоретического, так историко-литературного характера), поскольку именно в них формалистская модель истории литературы получила наиболее эксплицированный и законченный вид.

формалисты к концу 20-х гг. Другое дело, что этот кризис своей истории им не удалось преодолеть во многом благодаря изменившемуся историческому контексту.

¹¹ Здесь необходимо отметить, что будучи включенным в дискурсивное пространство гегелевской феноменологии этот вопрос о генетической или типологической природе связи между Гегелем и формалистами снимается (в чисто гегелевском смысле) самой диалектикой сознания и бессознательного, "Я" и "Другого", которая распространяется и на отношение между европейской философией Гегеля и русским формализмом: если для Гегеля Россия находится вне истории, в сфере бессознательного, вечно "Другого" (Об этом см.: Plotnitsky A. *The Historical Unconscious: In the Shadow of Hegel // Literature and History. Theoretical Problems and Russian Case Studies*. Edited by G.S. Morson. Stanford, 1986. P.169.), то в рамках формалистской теории истории литературы вытесненной в бессознательное оказывается сама гегелевская философия.

В своих ранних работах Тынянов предпринимает попытку концептуализировать феномен литературной пародии как один из важнейших моментов развития литературы. В своей статье “О пародии”, вышедшей в 1929 г., но задуманной и начатой десятью годами ранее, он писал: “История пародии самым тесным образом связана с эволюцией литературы.”¹² При этом пародия мыслилась Тыняновым чрезвычайно широко, покрывая значительную область явлений, возникающих в переходные (то есть, - исторические по преимуществу) литературные эпохи. Кроме собственно пародии к явлениям, осуществляющим эволюционную функцию, Тынянов причислял также стилизацию и даже цитацию вообще. Признаком, позволившим ему свести эти, принадлежащие к совершенно различным уровням, явления в одну группу, была их общая семантическая структура. И жанр литературной пародии, и художественные приемы стилизации и цитации принадлежат к феноменам второго порядка, они замкнуты внутри литературного пространства, отсылая не к внелитературной реальности, а прежде всего к другим произведениям. Они говорят о том, как сделаны другие тексты. Они “живут двойной жизнью” и существуют за счет напряжения, которое возникает между ними и пародируемыми, стилизованными или процитированными произведениями. Как пишет Тынянов (“Достоевский и Гоголь. (к теории пародии)”, 1921 г.): “Суть пародии (равно как и стилизации, - разница между ними сводится исключительно к прагматике, - И.К.) заключается в механизации определенного приема, эта механизация ощутима... только в том случае..., если известен прием, который механизирован; таким образом, пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема и 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизированный старый прием”¹³.

¹² Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.310.

¹³ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Там же. С.210. В своих ранних работах Шкловский также был склонен к генерализации явления пародии, распространяя его механизмы на всё литературное поле (и даже шире, - на искусство в целом). Ср., “Форма произведения определяется отношением к другим, до него

Эволюционная роль пародии и смежных с ней явлений заключена, таким образом, в её металитературной природе: то, что было планом выражения в пародируемом произведении, становится планом содержания в пародирующем. Механизируя определенные художественные приемы, пародия, во-первых, указывает на “слабые места” литературной системы, на то в ней, что уже приобрело тенденцию к автоматизации и потому перестало выполнять эстетическую функцию, и, во-вторых, обнажает условный характер приема, разоблачает его как таковой, делая материалом для следующего, нового приема. Новое появляется не из ничего, а как диалектическое отрицание наличного бытия (как сказал бы Гегель) или как реконтекстуализация старого (как сказали бы формалисты). “Эволюция литературы... совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новых функциях”¹⁴.

Эта формула: “применение старой формы в новой функции”, и обнажает двухуровневую ироничную структуру пародии. Именно ирония является тропом, образующим смысловое ядро пародии, в котором одновременно присутствуют элемент пародируемого текста и отрицание его как неадекватного способа выражения. Ирония по сути своей диалектична, так как совмещает в своей структуре утверждение и отрицание, причем таким образом, что их абсолютного синтеза не происходит¹⁵. Сохраняя динамическое равновесие между пародируемым текстом и пародирующим контекстом, ирония балансирует на грани их синтеза. Однако, осуществление этого синтеза привело бы к исчезновению самой пародийности; ирония же не допускает идеального снятия прежней формы в новом содержании,

существовавшим формам. (...) Не пародия только, но и всякое вообще произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образцу” - Шкловский В.Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып.3. Пг., 1919. С.120.

¹⁴ Тынянов Ю.Н. О пародии. С.293.

¹⁵ Ср., “Пародия литературно жива постольку, поскольку живо пародируемое”, - Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.274.

трансцендируя саму возможность такой сублимации, а вместе с ней и претензию как любого дискурса, так и языка вообще адекватно отражать и познавать реальность. Хотя каждая пародия отсылает к какому-то конкретному произведению (или группе произведений), порождающая её структура иронии проблематизирует природу самого языка. По мнению Уайта, “Ирония создает лингвистическую парадигму такого способа мышления, которое радикально самокритично не только в отношении определенной характеристики опытного мира, но и самого усилия передать “правду о мире” с помощью языка”¹⁶.

Но принять и признать те методологические, идеологические и эстетические следствия, которые неизбежно вытекали из предпочтения иронического модуса префигурации исторического поля, формалисты не могли по нескольким причинам. Во-первых, ирония вступала в противоречие с идеологией исторического авангарда, которую разделяли прошедшие через гражданскую войну и футуризм формалисты: характерный для иронического модуса лингвистический и мировоззренческий релятивизм разрушал всякую уверенность в возможность “позитивного политического действия”. Во-вторых, ирония нарушает гармонию между элементами произведения; обостряя напряжение между формой и содержанием (приемом и материалом), ирония разводит их, в то время как одно из основных формалистских положений, сформулированное Шкловским гласит: “...произведение искусства построено целиком. В нем нет свободного от организации материала”¹⁷. Иными словами: “В произведении искусства невозможно различить форму и содержание”. Ирония же подчеркивает разрывы в структурированности произведения, разрушая иллюзию его органической целостности. Ирония, по словам Б. Парамонова, “парализует стремление к идеальному синтезу, сохраняя сознание невозможности этого синтеза в любом

¹⁶ White H. Metahistory. The Historical Imagination in 19th century Europe. Baltimore, 1973. P.37.

¹⁷ Шкловский В.Б. Третья фабрика. М., 1926. С.143.

конечном продукте, даже и в произведении искусства”¹⁸. И, наконец, в третьих, ирония противостоит принципу системности, который был положен формалистами в основу синхронического изучения литературного ряда и с которым связан их основной теоретический прорыв. С середины же 20-х метод, разработанный при изучении литературы в синхроническом срезе, начинает сознательно переноситься на диахронию, что окончательно фиксируется в программном и одновременно итоговом тексте “Проблемы изучения литературы и языка” (1928г.), написанным Тыняновым и Jakobсоном¹⁹.

Таким образом, начав с иронии, формалисты начали с того места, с которого невозможно было продолжать. Ирония оказалась своеобразным эпистемологическим тупиком, упершись в который невозможно было построить позитивную модель литературной эволюции. “У истории же , - как писал Тынянов, - тупиков не бывает. Есть только промежутки”²⁰. Для того, чтобы продолжить собственное развитие, необходимо было, отойдя на шаг назад, совершить обходной маневр.

Возможность этого маневра, в результате которого произошла смена риторического модуса, давало формалистам их характерное понимание диалектического отрицания. Довольно регулярно используя термин “диалектический”, формалисты понимали его как простое отрицание, в котором один элемент замещает собой другой; при этом момент диалектического снятия, “сохраняющего отрицания”, удерживающего отрицаемое в сублимированном виде часто упускался из виду. Вот красноречивый пример такой трактовки Гегеля по Белинскому. В своей работе “Достоевский и Гоголь” Тынянов пишет: “Пародия вся - в диалектической игре приемом. Если пародией трагедии

¹⁸ Парамонов Б. Формализм: метод или мировоззрение? // Новое литературное обозрение. № 14, 1995. С.44.

¹⁹ “Противопоставление синхронии и диахронии было противопоставлением понятия системы понятию эволюции и теряет свою принципиальную существенность, поскольку мы признаем, что каждая система дана обязательно как эволюция, а с другой стороны, эволюция носит неизбежно системный характер”. Тынянов Ю.Н., Jakobсон Р.О. Проблемы изучения литературы языка // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993. С.149.

²⁰ Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С.543.

будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия”²¹. Таким образом, диалектика предстает как простая смена знака, центральный же для гегелевской феноменологии рефлексивный момент осознания через отрицание остается irrelevantным для формалистской теории.

К сер. 20-х гг. формалисты отказываются от пародии как модели литературной эволюции, её место окончательно занимает драма. Если в первой два плана сосуществовали в структуре иронии, последняя, также исходя из столкновения двух систем, разрешается в замещении одного элемента другим. Как пишет Шкловский: “Новая форма появляется для того, чтобы заменить собой старую, потерявшую свою художественность”²². Драма наделяет историю сюжетом, но одновременно делает её катастрофической. Понятая через драму, литературная эволюция начинает осмысляться в терминах литературной борьбы. Так, подводя итог литературному движению начала 20-х гг., Тынянов писал: “Три года назад проза решительно приказала поэзии очистить помещение. Место поэтов, отступавших в некоторой панике, сполна заняли прозаики”²³. Эта революционная риторика, характерная для работ формалистов, является не просто метафорической инструментровкой, звучащей в унисон исторической эпохе, но следствием их ориентации на драматическую модель литературного процесса.

Драматический сюжет, положенный формалистами в основу литературной эволюции, опирается на отношения, существующие между элементом и системой, то есть между частью и целым. Историческое измерение литературы концептуализируется здесь через тропологический модус синекдохи и иерархические отношения, заданные в её структуре. Теперь для того, чтобы говорить о литературном процессе, необходимо предварительно структурировать историческое поле, выделив в нем центр (символически выступающий как целое литературной эпохи) и периферию, стремящуюся занять его

²¹ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). С.226.

²² Шкловский В.Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. С.120.

²³ Тынянов Ю.Н. Промежуток. С.541.

доминирующее положение. В итоге, история литературы разворачивается в борьбе между старшими и младшими жанрами, предшественниками и наследниками, между классиками и эпигонами, архаистами и новаторами, между одой и элегией, александрийским стихом и октавой. Концептуализированный на основе синекдохи эволюционный механизм описывается как экспансия элементов одной системы в сферу другой системы, в результате чего, с одной стороны, меняется функция этих элементов, но, с другой, нарушается равновесие внутри системы, её прежние элементы переструктурируются под воздействием новых, прежняя же системность полностью разрушается. «Всякая литературная преемственность - есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов», - пишет Тынянов²⁴. Таким образом, данная историческая модель может функционировать только за счет гетерогенности литературного процесса. Через структуру синекдохи невозможно описать эволюцию внутри одной системы (собственно, её даже невозможно представить), с этой позиции репрезентировать историю можно только как борьбу старой системы и нового «конструктивного принципа», как обмен элементами между различными системами; эволюционные потенции самой системы в этой исторической модели оказываются равны нулю. В рамках системного понимания эволюционного процесса носителем эволюционного значения оказывается исключительно смена систем.

Данный риторический модус не только является источником кризисной модели, но и уязвим для критики как способ телеологического и даже эсхатологического видения истории, поскольку неизбежно ставит вопрос о таком Целом, по отношению к которому любая историческая система самого высокого уровня будет выступать как часть. Если у Гегеля эти мировоззренческие импликации синекдохического модуса органично раскрывались в его философии истории (история завершается в тотальном синтезе или Абсолютном духе), для формалистов же они были совершенно не приемлемы. Поэтому

²⁴ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь. С.198.

история рассматривалась ими как серия синхронных срезов, внутри которых можно было устанавливать системные связи между частью и целым, и кризисов, возникающих при переходе от одного среза к другому. Как пишет О. Ханзен-Лёве: третья фаза в развитии формального метода "...выдвигает требование анализа, который... сначала разделяет последовательность на синхронные периоды как автономные системы и, классифицируя описывает их в этом качестве по отдельности, а затем функционально определяет их позиционное значение в диахронической системе, выявляя их конкретную коммуникативную значимость"²⁵. В связи с этим история в данной модели начинает ассоциироваться исключительно с прошлым, резко противопоставляясь современности. Это хорошо видно из высказывания Эйхенбаума, вынужденного защищаться от обвинений в том, что формализм прячется в изучении прошлого от "идейных" проблем эпохи. "Нас не интересует прошлое как таковое... История нам дает то, чего не может дать современность, - полноту материала (или, иными словами, - целое, - И.К.)"²⁶.

Замещение одного концептуального тропа другим не только свидетельствует об изменениях, произошедших в аналитической парадигме формализма, но и фиксирует перелом, произошедший в структуре советского общества. Смена историографического модуса являлась ответом на смену модуса самой истории. Переход от иронии к синекдохе может быть описан в терминах перехода от культуры 1 к культуре 2, от исторического авангарда к новому классицизму. В первом случае, история была устремлена в будущее, её основным содержанием было перманентное осознание условного характера унаследованных форм: историческая работа современности понималась здесь как обнажение приема, которое прошлое безуспешно пыталось скрыть. Непосредственным средством этого обнажения оказывалась пародия, "обнаруживающая в каждом тексте "иронию происхождения", и восстанавливающая,

²⁵ Ханзен-Лёве О. Русский формализм. М., 2001. С.376.

²⁶ Эйхенбаум Б.М. Теория "формального метода". С.146.

таким образом, отношение между текстом и компромиссным условным контекстом, в котором он прозвучал" (G.S. Morson)²⁷. Культура 2 производит замену истории историографией²⁸, что приводит к перемещению внимания с будущего на прошлое: современность рассматривается теперь как инстанция, наделяющая исторический факт соответствующим местом в иерархически организованном прошлом. Соответственно дифференциальное значение литературного факта (его "индивидуальность") оказывается производным от его положения в художественной системе, маятник истории движется уже не между сокрытием и обнажением, а между центром и периферией. Как представляется, перенос акцента на изучение синхронических систем связан с попыткой формализма обойти идеологические требования современности. Синхрония выступает как деидеологизированное имя современности, заменяющее тотальность политической власти с её обязательной системой оценок - полнотой материала и возникающей внутри этой полноты системой внутренних связей. В этой исторической проекции манифестированный отказ от иронии, разрушительной для самой идеи иерархии, в пользу синекдохи и задаваемых ею иерархических отношений, структурирующих материал синхронической системы, можно рассматривать одновременно и как уступку историческому контексту современности и как последнюю линию обороны. Однако, исчезая из теории формализма ирония становится тем более актуальной для самих формалистов. Отказавшись от иронии, лежащей в основе пародийного механизма, как от основного фактора литературной эволюции, формалисты сделали её основным способом исторического выживания, средством дистанцирования от чужой истории. Ирония вытесняется из теоретических работ в

²⁷ Morson G.S. *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. Northwestern University Press, 1981. P.118. В качестве орудия исторической борьбы пародия также находит свое место и в политической агитации революционной эпохи.

²⁸ Ср.: "Основным содержанием культуры 2 становится её собственная история", - Паперный В. *Культура Два*. М., 1996. С.46.

художественное творчество²⁹, но главное - в область литературной игры, в пространство, возникающее между текстами формалистов и их телами³⁰. Фигура иронии скрывается под маской фигуры умолчания.

Риторический анализ формалистской теории литературной эволюции позволяет не только понять её особенности, но и реконструировать её философский субстрат, во многом скрытый от самих формалистов. Диалектическое понимание истории было для них методологическим конструктом, давно утратившим связь с изначальным философским контекстом. Однако, общий для гегелевской философии и формализма риторический модус предопределил более глубокие совпадения между ними. Характерно, что тот риторический дрейф от иронии к синекдохе (и к драматическому сюжету), который произошел благодаря экстраполяции синхронических методов формализма на изучение диахронии, приводит к трактовке диалектики как борьбы между центром и периферией. Ирония делает возможным более глубокое понимание диалектики как работы сознания, отрицающего реальность, но в то же время сохраняющего эту отрицаемую реальность как содержание (смысл) дискурса о ней. Так пародия, отрицая пародируемое, говорит о том, как оно устроено. Синекдоха же выводит на первый план иное, но также присутствующее в философии Гегеля, понимание диалектики как пронизывающей мир борьбы за признание, борьбы раба и господина (соответственно, - младших и старших жанров). Сделав именно последнее понимание своей методологической установкой, формализм сам "попадал в историю", в которой рисковал стать диалектически снятым, в своем собственном, упрощенном понимании диалектики.

²⁹ Обретая жесткие формы история теряет свое содержание, форма начинает шифровать пустоту. Анализ механизмов такого "распредмечивания" истории см. в недавней работе А. Блюмбаума "Конструкция мнимости: К поэтике "Восковой персоны" Ю. Тынянова" // Новое литературное обозрение, № 47. 2001.

³⁰ Именно в этом ключе следует интерпретировать вынесенное в эпиграф высказывание Б.М. Эйхенбаума, в котором ирония скрывает за стремлением "оправдаться" перед Историей - упрек в её адрес.

Миодарка Тепавчевић Никшић

Језичка средства обезличавања и уопштавања

0. Разноврсност граматичких структура на нивоу реченице којима се означавају имперсоналност и генерализација у науци је привлачила пажњу и интересовање истраживача.

Синтаксички системи обезличавања и уопштавања који су у домену реченице представљају значајну и занимљиву област језика.

Циљ овог рада је синтаксичка, семантичка и лингвистичка анализа језичких средстава уопштавања и обезличавања у Његошевом дјелу.¹

1. Да би се боље разумјело шта су безличне и имперсоналне конструкције, потребно је направити разлику између ових и субјекатско-предикатских форми. У субјекатско-предикатским реченицама субјекту као носиоцу стања или особине приписује се садржина глагола у предикату који се употребљава у личном,

¹ Грађу за ову тему ексцерпирани смо из Целокупних дела Петра II Петровића Његоша у издању Просвете–Београд, Обод–Цетиње, Свјетлости–Сарајево, 1967. године. У раду смо користили скраћенице: Пјесме – Пј. Свободијада, Глас каменштака – Св. Гл. К. Горски вијенац, Луча микрокозма – ГВ. ЛМ. Шћепан Мали, Проза, Преводи – ШМ. Проза, Преводи. Огледало српско – ОС. Изабрана писма – Писма. Арапске цифре иза ознаке наведеног дјела означавају редне бројеве стихова који долазе иза ознака ГВ, ЛМ, Гл. К. Иза ознака за дјела ЛМ, Св, ШМ, долазе прво римске цифре, које уз ЛМ, Св. означавају пјесмање, уз ШМ редни број драмског чина. Тек иза ових ознака одређених дјела долазе арапске цифре које означавају редне бројеве стихова. У Пј. и ОС иза такође долази арапска цифра за број стране књиге, а затим арапска за редни број стиха пјесме. У Писмима и Прози иза назива долазе арапске цифре за означавање стране књиге.

конгруентном облику. Дакле, да би се образовала реченица, неопходно је присуство предиката у личном глаголском облику. Чињеница да је субјекат остао неизречен не значи да га реченица нема. Зависно од датих комуникацијских околности субјекат се некад лексикализује, али је садржан у личном предикатском облику. Ако предикат конгруира са субјектом, онда је он "персоналног карактера."²

За разлику од ових, у безличним реченицама нема конгруентног субјекта, па тако нема ни слагања са предикатом. Таква реченица је имперсоналног карактера. Безличне реченице су без граматичког субјекта, с предикатом формално употребљеним у трећем лицу једине средњег рода. Овај облик се још назива бесубјекатски или имперсонални (безлични), јер „неутрални облик не показује разлику у лицу (увек је у 3. лицу)”³, мада је глагол у финитном, тј. личном облику. Глаголски наставак за треће лице не мора да упућује на нешто или може да упућује на постојање неидентификованог вршиоца радње у реченици без субјекта. Овај наставак (3. лице) не односи се ни на шта у случајевима када је радња без вршиоца (самим тим реченица је без субјекта) или кад је вршилац исказан неким обликом зависног падежа. Уколико бисмо употребили прво или друго лице извршили бисмо идентификацију вршиоца радње. За означавање безличности искључиво употребљавамо сингулар као неутралнију граматичку категорију за разлику од плурала, што доприноси степену „семантичке обележености”⁴. Средњи род такође носи обиљежје неутралности, а све у функцији означавања безличности.

Значењски личне и безличне реченице се разликују по томе што се у субјекатско-предикатској реченици исказује радња, стање или збивање које се приписује субјекатском појму, а у бесубјекатској се износи радња или стање које се реализује без

² Милка Ивић, *О структури српскохрватске прости реченице с глаголским предикатом*, Лингвистички огледи, Београд 1983, стр. 83.

³ Живојин Станојчић, Љубомир Поповић, *Граматица српскога језика*, Београд 1999, стр. 246.

⁴ Милка Ивић, *Основне типолошке карактеристике српскохрватске имперсоналне реченице*, Књижевност и језик, X, 1, Београд 1963, стр. 21.

учешћа субјекта. Имперсоналним реченицама се означавају атмосферске појаве, физиолошка или психолошка стања и процеси, постојање односно непостојање неког појма и сл., а субјекатско-предикатски тип се употребљава за исказивање свих ситуација у језику.

2. Конструкције „слободног типа”⁵ су семантички маркиране, јер се њима означава неки природни феномен, а субјекат изостаје због семантике самог глагола. Иако ове реченице немају свог субјекта, ипак, глаголска радња има свог изазивача, тј. вршиоца. Међутим, не може се рећи „име појма који је вршилац, односно извршилац тих збивања”⁶. Њима се констатује да се нешто збива у одређеном времену, али се не зна шта га покреће и чему се то збивање приписује.

Ако упоредимо реченице:

Док *свануло* и до зора била (ОС, 362, 102). Младо *јутро*
свем’ *свануло*, њежним соком све насуто (Пј. 215, 18).

уочавамо разлику између личне и безличне употребе ових глагола по конгруенцији рода у именском дијелу сложених времена. Ови примјери би се могли трансформисати:

Лично

Јутро свиће.

Јутро је свануло, али

Зора је сванула.

Безлично

Свиће.

Свануло је.

Свануло је.

Глагол је, дакле, увијек у 3. лицу једнине, а именски дио сложених облика је у средњем роду. У личној реченици предикат се слаже са субјектом у роду, броју, лицу. Међутим, у безличној реченици род је средњи, што значи да нема потпуног слагања, а одсуство субјекта се изражава трећим лицем. Изостанак субјекта је лексичке природе, па облик свиће може имати различита значења. Ако се овај облик употреби у значењу „раздањује се”, онда је у питању бесубјекатска реченица. Ако се мисли на значење „јавља се, настаје”, онда је овај овај облик предикат реченице са субјектом – Дан свиће. Јутро свиће. Зора свиће.

⁵ Милка Ивић, *Исто*, стр.22.

⁶ Михаило Стевановић, *Савремени српскохрватски језик II*, Београд 1991, стр. 89.

Још у далекој прошлости све ове реченице су имале у свијести свог организатора, покретача. То су природне појаве, виша сила, која се сматрала покретачем и регулатором свијета и живота. Та виша сила била је узрок природним појавама којима човјек не управља. Сила муње, грома, поплаве везивана је за натприродност која се не може контролисати, зауставити. Временом се виша сила уопштавала, тако да се није морала именовати.

Ове реченице којима се констатују атмосферске, природне, космичке појаве нијесу граматички и семантички широко заступљене у Његошевом језику и углавном се тичу глагола који су најфреквентнији: *свитати, мрачити, смрачити*.

Па тек *свану* и сунце ограну (Пј. 31, 600). Докле *мрче* и почину сунце (ОС, 111, 84). Но кад *свану* и сунце ограну (ОС, 178, 32). Тек *се смрче* и сунце утече (Пј. 105, 95). Но како *се смрачи* (Писма, 90).⁷

3. Конструкције везаног типа јављају се са *генитивом* у функцији логичког субјекта или у неком другом падежу (најчешће *датову* и *акузативу*), којим се означавају расположења, стања и осјећања. Безличним егзистенцијалним реченицама се казује *постојање, присутност, односно непостојање, одсутност, егзистенција уопште*. Ове реченице су са именичком јединицом у зависном падежу који је психолошки субјекат, а са обликом предиката безличних реченица. Логички субјекат, дакле, стоји у генитиву и именује појам о чијој је егзистенцији ријеч. Синтаксичка образовања су разноврсна и представљају праву ризницу јер се у њиховој језичко-стилској структури осјећа живи народни дух, тако да у богатој језичкој грађи проналазимо: егзистенцијалне реченице са глаголима *јесам/бити*; облике партитивног генитива, без обзира да ли се указује на парцијалност или цјеловитост; примјере множине лица у функцији агенса; негативно-егзистенцијалне реченице са глаголима *немати, јесам, бити*; и разне друге имперсоналне

⁷ О томе видјети наш рад: *О једном типу безличних реченица у језику Петра II Петровића Његоша*, Ријеч, VII/1-2, Никшић 2000, стр. 128-131.

реченице које се јављају уз све количинске изразе и семантички обиљежене глаголе, који имплицирају неку идеју о квантитету.

Који живе доклен сунца грије (ГВ, 78). Докле траје кршах и пушаках / и ђетићах јуначкијех срцах (ОС, 414, 121–122). И нек зна се доклен је свијета (ПЈ, 35, 754). Док је св'јета и аждера (Пј. 36, 755). Ама бјеше муке и невоље (ГВ, 1425). Има бораца колико и капаља густе кише (Гл. К, 173). Нејма цара до једнога цара (ШМ, II, 24). Ал' човјека кâ планине нејма / нема чојка колико планине, / али неима тако ми мусафа, / калуђера кâ тебе безбожна (ШМ, II, 605–608). Сунца нема, ал'је зора бистра (Пј. 85, 33). Нема кумства без крштена кумства (ГВ, 1040). Ту кривице ничесове нејма (ШМ, III, 88). Ту нити је море ни вјештице (ГВ, 1233). Право није, ма лијека није (ОС, 77, 202). Неста вина, нестаде весеља (Превод, 265, 127). Сакупи се војске као воде (ГВ, 2594). А вјернога народа је мало (ШМ, III, 11). Бјеше, брате, доста лијепијех, / а грднијех десет пута више (ГВ, 1406–1407). Доста злата, ал' џебане нема! (ОС, 276, 266) и сл.

4. Обичне су и честе безличне реченице у Његошевом језику са глаголима који означавају *расположења*, *стања*, *осјећања* бића чија имена стоје у *дативу* или *акузативу*. Имена носилаца тих стања и осјећања имају функцију психолошких, тј. логичких субјеката. Безлични облик њихових предиката употребљава се искључиво у облику 3. лица једнине средњег рода.

Овакве реченице могу бити безличне, са глаголским или именским предикатом, али и личне (субјекатско-предикатске). То су реченице које имају и граматички и логички субјекат, као у примјерима:

Како су *ме длани* засврбили (ГВ, 819). Лијево *ми ухо* сад запоја (ГВ, 950). Мене се радује *срдце и душа* (Писма, 31).

Именице у номинативу – *длани*, *ухо*, *срдце*, *душа* представљају граматички субјекат и глаголи конгруирају с њима. Међутим, семантичко значење реченице формира се према

логичком субјекту (*ме, ми, мене*) и *длани, ухо, срдце, душа* припадају логичком субјекту, тј. бићу као носиоцу информације.

Разноврсност (семантичка и синтаксичка) реченица са логичким субјектом у дативу и акузативу указују на слојевитост и богатство Његошевог књижевно-умјетничког израза.

Реченице са логичким субјектом у дативу означавају *расположења, стања, осјећања* бића, која могу бити *пријатна, позитивна* или *негативна, неповољна и неодређена*.

Слатко ми је спомињат се (Пј. 145, 1). *Мило ми је* и *повољно било* колико икакво писмо што може бити *човјеку мило* (Писма, 59). *Жалије му снахин в'јенац било* него главу свог сина Андрије (ГВ, 1299–1300). *Теже ми је* него мртве главе (ОС, 231, 106). *Мени је тешко било* досађивати њиховој екселенцији (Писма, 59). *Веома ми је за чудо* (Писма, 84).

Синтаксичко-семантичкој и лексичко-семантичкој разуђености доприносе и реченице које се употребљавају за обиљежавање стања у сазнајној функцији, као и реченице којима се описују унутрашњи процеси у организму и њихови симптоми, али и појаве изазване неким спољним фактором; реченице за означавање унутрашњег стимулуса на акцију; конструкције *датив + инфинитив*; форме *до + генитив* у саставу предиката; повратно-безличне конструкције са глаголом *хтјети*:⁸

Не утече ока ни свједока, / ни да каже како им је било (ГВ, 2597–2598). *Вашој Екселенцији познато је добро* колико сте ме пута увјеравали и Ви и Њ. Свјетлост књаз Метерних (Писма, 66). *Колико ми је год могуће било, толико сам се трудио* (Писма, 122). *Ох, да ми је очима виђети* / Црна Гора изгуб да намири! (ГВ, 781–782). *Дану, Бајко, пухни ми у око, / јере ми се грдно натрунило* (ГВ, 952–953). *Да је страшно уху слушаат* (Св. X, 963). *Да ми се је помамити сестри црној, / да те како заборавим, кукавица* (ГВ, 1936–1937). *Овијем трема царствима мука се наканити да кому помогу* (Проза, 215). Из грмена великога *лафу изаћ трудно*

⁸ Види о томе наш рад: *О једном типу безличних реченица*, Српски језик, IX, Београд 2004.

није (ГВ, Посвета, 9). *Срамота је сивоме соколу /ћерат дуго јато јаребицах* (ГВ, 1834–1835). И што ми је до њиове *свађела* воли бих да надјача мањи;/а ти, ага, браде ти свечеве? (ГВ, 1204–1206). *Јунаку се чешће путах хоћел ведро небо насмијат грохотом* (ГВ, 583–584). Када је човјек растројена здравља *не хоће му се писати* (Писма, 185).

Реченице са логичким субјектом у акузативу нијесу овако разноврсне и честе, али се ипак јављају, најчешће као „реченица-израз”⁹ са именицама *страх, срамота, жеља, стид*, и сл. и као „реченица-разбијени израз”¹⁰, који стварају утисак необичног, али и лијепог у Његошевом језику.

Ја се бојим и *страх ме је* љуто (ОС, 31, 208). А *страх нас је*, бојимо се љуто (ОС, 235, 89). Препаве се, *срамота га било* (ОС, 319, 287). Јер доиста *нас није жеља* да с вама у немиру живимо (Писма, 46). *Стид те буди* Србином се звати (Пј. 91, 238). Та *невоља како ме бољела* (ГВ, 490). Нека *их буде туга!* (Писма, 174).

Фактори који доводе до стварања оваквих израза су синтаксичко-семантичке природе (способност апстрактних именица да имају прилошку функцију у предикату). Прилошка функција ових именица омогућава приписивање одређених особина субјекту, који је у облику акузатива.

Евидентни су и примјери *стати + глаголска (апстрактна)* именица, са логичким субјектом у облику акузатива. Стање које се означава апстрактном именицом приписује се појму с именом у акузативу:

Стаде звука бедем и капију (Пј. 99, 86). *Стаде писка јадне калуђере* (ШМ, I, 527).

Ове реченице су знатно чешће са логичким субјектом у генитиву, што илуструју примјери:

Стоји јека многих рањениках (ОС, 69, 216). *Стаде писка жена и дјетета* (ОС, 163, 113). *Стоји цика српскијех*

⁹ Живојин Станојчић, *Конструкције типа глад ме и сл.*, Граматика и језик, Титоград 1987, стр. 155.

¹⁰ Исто, стр. 155.

пушакаx (ОС, 327, 170). *Стоји фиска хатаx и парипаx* (ОС, 419, 132).

5. Безличне конструкције с анонимним агенсом остварују се у различитим контекстуалним приликама и омогућавају значењска нијансирања. У безличним конструкцијама нема субјекта, јер је он неодређен, или се не жели исказати; предикат има облик предиката безличних реченица, а то је 3. лице једнине средњег рода (уколико разликује род); евидентно је присуство партикуле *се*, тј. глагол је у повратном облику (тима се указује на неодређеност субјекта ових конструкција). Безличне конструкције смо посматрали кроз обиљежја анонимности и уопштености агенса. При том семантичко обиљежје анонимности може се односити на људе (дакле, мноштво) или на било којег појединца. Код Његоша проналазимо два нивоа анонимизовања агенса – први у коме је лако успоставити реконструкцијом агенс, тј. „лексичку јединицу која ће непосредно идентификовати вршиоца дате глаголске радње”¹¹. Други ниво анонимизације је сложенији, тј. идеја о агенсу се не може одмах уочити јер је реконструкцијом немогуће успоставити лексичку јединицу као у претходном случају. Агенс у овом случају можемо успоставити помоћу модалне конструкције *треба да*.

Безличне конструкције се употребљавају када се не даје име вршиоца радње (када се они не знају или се не желе исказати). Међутим, овај предикатски облик са *се* указује да агенс треба тражити „међу особама које су меродавне, надлежне, одговорне, заинтересоване и сл. за оно што се предикатом именује”.¹² У складу са тим јављају се трансформационе могућности одређивања групације којој припада, односно дјелатности којом се дати вршилац радње бави.

Следећи Његошеви примјери указују на конструкције код којих је у питању уопштени појединац без обзира на припадност социјалној и друштвеној групацији:

¹¹ Милорад Радовановић, *О "безличној реченици"*, Списи из синтаксе и семантике, Нови Сад 1990, стр. 210.

¹² Милка Ивић, *О структури српскохрватске прсте реченице с глаголским предикатом*, Лингвистички огледи, Београд 1983, стр. 79.

Бој се ужди по околу, / не знаде се ко се с киме / поче клати и ћерати (Св. VIII, 964–966). Немој такве говорит ријечи, / не смије се овде право зборит (ГВ, 1493 – 1494). Тим се пак јасније види да је то управо њен посао (Писма, 93).

Реконструкцијом се лако добијају структуре са синтаксички утврђеним субјектом представљеним лексемом *човјек*:

Човјек не знаде ко се с киме поче клати; *Човјек* не смије право зборити и сл.

Вршилац глаголске радње може бити представник неке одређене групације или друштвене дјелатности. Функцију субјекта којом идентификујемо уопштени агенс обично добијају лексеме: *писац*, *аутор*, *читалац*, и сл. Контекстуално окружење условљава избор одређене лексеме у функцији субјекта, што потврђују следећи примјери:

Ево има шест-седам годинах / кâ доходи једна пророчица / међу нама. Из Бара се каже (ГВ, 2099–2101). Оно што народ прича види се у историју Милутиновића (ШМ, Предговор, 11). У овој се пјесми види име турско (ОС, Примјечаније, 480).

Овом нивоу анонимизације припадају и конструкције код којих је вршилац уопштено мноштво без обзира на припадност социјалној групи и без обзира на друштвену дјелатност. Трансформационом анализом функцију субјекта добијају ријечи *људи* или *свијет*.

Него чуда ево да се прича: / ко ишћера орла Павловича (Пј. 82, 5–6). Поклаше се, да се прича, / с турском војском по Медуну (Св. VII, 120–121). Зна се, и у свијету успомена траје (Гл.К, 10). О добра се јошт бјежало није (ГВ, 347).

Другом апстрактнијем нивоу припадају тзв. „прескриптивне конструкције“¹³. Трансформације ових конструкција са врше пзмоћу модалне структуре *треба да* уз пзмоћ које добијамо информације о агенсу, као на примјер:

Него ти се чудити и није (Пј. 209, 34). Обаче види се да је то посао саме Порте (Писма, 93). / Не треба ти се чудити;

¹³ Милорад Радовановић, *Наведено дјело*, стр. 210.

Човјек не треба да ти се чуди. Треба да се види; Човјек треба да види.

Разноликост и богатство безличних конструкција појачавају безличност Његошевог језичког израза када треба синтаксички експлицирати уопштени агенс и оставити поруку обиљежену народном конотацијом. Ове конструкције без синтаксички израженог агенса су одлика не само писаца тог периода (Вука, Његоша) него и предвуковског периода¹⁴, а и неких каснијих писаца из поствуковског периода у развоју нашег стандардног језика¹⁵.

6. Проучавање пасива и пасивних конструкција укључује и низ синтаксичко-семантичких проблема и појава. Чињеница да се о њему нерадо писало и говорило, чак и са негативним предзнаком, није умањила значај који он има у Његошевом језику. Пасив се употребљава кад вршилац радње није познат или није важан, и кад се жели истаћи процес или оно што је обухваћено процесом. Облици трпног стања (пасива) су конструкције код којих је потребно радњу приписати објекту у вези са којим се она врши. Објекат радње добија облик номинатива и постаје субјекат реченице, тј. центар онога што се дотичном радњом казује. Ове конструкције се јављају са транзитивним (прелазним) глаголима и то не свим (глаголи који „изричу посједовне односе – имати, посједовати, модални глаголи – хтјети, требати и сл.)”¹⁶. У овим конструкцијама радњу врши неки спољни вршилац – познати или непознати. Могућа су два обличка решења предиката:

- а) с трпним придјевом (партиципским пасивом) и
- б) с прелазним глаголом у конгруентном рефлексивном личном облику.

Ове двије конструкције не представљају апсолутне синтаксичке синонине, јер је прави пасив „обележена

¹⁴ Александар Младеновић, *Конкуренција деагентизованих реченица при генези српског новинарског стила*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 29/1, Београд 2000, стр. 287–307.

¹⁵ Милорад Радовановић, *Исто*, стр. 217.

¹⁶ Санда Хам, *Пасив и норма*, Језик, 3, Загреб 1990, стр. 66.

(маркирана) синтаксичка категорија, за разлику од рефлексивног пасива који је необележен (немаркиран)".¹⁷

6.1. Фреквентност појављивања пасива зависи од структуре и типа пасивне реченице, па у вези са тим можемо говорити о реченицама „с неконкретизованим... и конкретизованим агенсом”¹⁸. Ако је агенс уопштен, непознат, уколико га не желимо или не можемо именовати, имамо ситуације пасива са неконкретизованим агенсом.

Код правог пасива имамо ситуацију „безагентности”¹⁹, док код рефлексивног агенс може бити уопштеног типа или такав да свака информација о њему изостаје. Међутим, без обзира на врсту пасива често у реченици морамо означити вршиоца радње, да би се остварила комуникацијска разумљивост текста. Избор падежног облика зависи од више фактора, прије свега од лексичко-семантичког значења глагола, подјеле агенса на живо и неживо.

Кад су у питању реченице са конкретизованим агенсом, сматрало се да нијесу у духу нашег језика, „јер је инструментал агенса преузет из руског језика, генитив агенса из латинског, а локатив из њемачког, талијанског и шпањолског језика”.²⁰ Међутим, падежни облици за исказивање агенса проналазе мјесто у Његошеву језику.²¹

Богатство инструменталних конструкција за исказивање агенса у Његошевом језику указује на разноликост значења и функција када агенс и глагол у предикату задовоље одређене услове. Инструментал се најчешће јавља за исказивање неживог агенса, било да су у питању апстрактне појаве, психолошки процеси, природне појаве и сл.; мада су евидентни и примјери за исказивање живог агенса, који се јавља под утицајем руског језика пошто је овај облик ишчезао из нашег језика.

¹⁷ Милка Ивић, *Категорија „man-Sätze” у словенским језицима*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, VII, Нови Сад 1962–1963, стр. 94.

¹⁸ Санда Хам, *Наведено дјело*, стр. 66.

¹⁹ Милка Ивић, *Наведено дјело*, стр. 94.

²⁰ Санда Хам, *Исто*, стр. 71.

²¹ Види о томе наш рад: *Пасив и пасивне реченице с конкретизованим агенсом*, Српски језик, VIII/1–2, Београд 2002, стр. 373–389.

Гледао сам Гетсиманску башту, / оцрњену *страшћу и издајом* (ГВ, 2273). Бог зна каквом *судбом* назначено (ЛМ, I, 10). Тако исто моја слаба душа... / уплашена *страшњијем виђењем*, / устрепта *ка̄ свештена птица* / прођерата *смртнијем крицима* (ЛМ, I, 307–376). Све је тобом воскреснуло, све *животом* задануто, / младо јутро свем' свануло, *њежним соком* све насуто (Пј. 215, 17–18).

Да ли су ови појмови стварни вршиоци или је у питању нешто друго? У оваквим и сличним примјерима инструментал нема функцију правог агенса, већ је његова функција „блиска функцији изазивача”²², па се говори о „употрби инструментала уз трпне придјеве резултативног значења”²³.

Појмови природних сила као што су: *гром вјетар, киша, сунце, олуја* и сл. добијају функцију вршиоца радњи. Међутим, ове појаве се могу схватити и као средства, тј. као оруђа, пошто немају способност развијања самоактивности у свим ситуацијама. Самоактивност ових појава је условног карактера, јер често није јасно да ли се *иза* природних сила налази неко ко управља њима или не. Стања која се њима казују могу бити „духовне силе у служби неке опет невидљиве силе – *природе*, која ове прве изазива да преко њих, помоћу њих као средства, створи стања о којима је реч”²⁴.

С премудрошћу зрак светости / *сунцем* љубве одгајени (Пј. 248, 55–56). Но времена *питателница ми*, / *окићена цвјетнијем временом*, / *окруњена сунчаним зракама* (ЛМ, Посвета, 41–43). У ноћ, *страшном буром* разјечану, / *сину мени зрака* пред очима (ЛМ, I, 31–32).

Инструменталом за живо у функцији агенса именује се појам помоћу кога се остварује радња или именује стање. Њиме

²² Милка Ивић, *Инструментал пасивних конструкција*, Значење српскохрватског инструментала и његов развој, Београд 1954, стр. 63.

²³ Милка Ивић, *Исто*, стр. 63.

²⁴ Михаило Стевановић, *Облик субјекта пасивних реченица*, Наш језик, V, 5– 6, стр. 162.

се казује „начин на који се одражава стање”²⁵, односно помоћу чега се врши радња.

Изненађен, паша видје град опкољен / *брђанским и црногорским четама* (Гл. К, 72–73). Тај погранични појас затворен *млетачким четама* (Гл. К, 950). Ах, божество *творцем* назначено (ЛМ, I, 205). Имадем Хомера на руском језику *Гњедићем* преведена (Писма, 43).

Понекад се ове двије функције мијешају, па није лако одредити да ли је у питању средство или извршилац, као у првом наведеном примјеру гдје је синтагма *брђанске и црногорске чете* средство помоћу кога се град држи у опсади. Да је употребљен генитив са предлогом од, онда би чете биле извршилац радње.

У пасивним реченицама осим инструментала употребљавају се и друге могућности исказивања агенса – *од + генитив, по + локатив, у + локатив*. Анализирани корпус показује да се *од + генитив* употребљава када су задовољени одређени услови за његово јављање. Примјери у којима је агенс живо јављају се уз глаголе одређене семантике и значења. У овом случају агенс је немогуће замијенити инструменталом јер не припадају „истом семантичком пољу, пољу узрока ефектора”²⁶.

Прегледано и допушћено напечатат *од Цезуре, Драга Драговића* (Пј. 60). У јарковима се заплетоше Турци, / *нападнути од Црногораца* као вукови (Гл. К, 229–230). Долази један стражар послат *од Шћепана* (ШМ, IV, иза стиха 741). Ево Вам шиљем и писмо Вама писано *од г-на Караџића* (Писма, 41).

Неживи агенси имају значење узрока ефектора, чије су основне карактеристике спонтаност дјеловања, ефекат дјеловања који представља „физиолошко стање или вањско својство предмета”²⁷, и веза агенса и ефекта која се често може визуелно представити:

²⁵ Михаило Стевановић, *Исто*, стр. 160.

²⁶ Санда Хам, *Пасив и норма*, стр. 72.

²⁷ Санда Хам, *Исто*, стр. 72.

А ломе се срчајли пенцери / од теготе пуста хаберника
(Пј. 100, 89–90). Од Господње стријеле удара / потресе се
осв'јетљено биће (ЛМ, V, 421–422).

Пасивне реченице са *по* + *локатив* се користе само за живе агенсе и ријетко су заступљене у Његошевом језику, као и локативне конструкције у + *локатив*, које се више користе у научним публикацијама, стручним дискусијама, расправама.²⁸

6.2. Већ је речено да се пасивна дијатеза остварује помоћу двије конструкције: рефлексивне и пасивне – састављене од помоћних глагола *бити/јесам* и трпног придјева (партиципа пасивног). Трпни придјев посједује двије функције – глаголску и придјевску. Тиме се указује на његову сложену семантику, тј. способност да обиљежи радњу и стање. Ово синтаксичко-функционално двојство „извире из граматичког потенцијала српскохрв. глаголско-придјевске категорије у лех дијелу предиката – партиципа пасивног”²⁹. Тиме се ставља тежиште на једно њено граматичко својство. Ако трпни придјев има значење глагола, односно означава да је глаголска радња вршена у вези са предметом, говори се о својству пасивне дијатезе. Уколико партицип пасивни означава стање предмета у вези са којим је радња вршена или извршена, односно особину предмета добивену у резултату вршења радње, добија се именски предикат. На основу овога би се могло закључити да свака оваква реченица има једну или другу вриједност. Међутим, ова два значења је често тешко, а понекад и „немогуће разграничити”³⁰.

Имајући наведено у виду намећу се питања: Како и у којим облицима је заступљен пасив у Његошевом језику? Кад је и у којим је ситуацијама пасив потребан? Има ли разлике у

²⁸ Види о томе Татјана Батистић, *Локатив у пасивним реченичним структурама*, Локатив у савременом српскохрватском језику, Београд 1972, стр. 63–87. О томе код Његоша види наш рад *Пасив и пасивне реченице*, стр. 386–388.

²⁹ Ксенија Милошевић, *Темпорално значење и синтаксичка вриједност конструкције Сор (preaes. perf.) part. pass. у српскохрватском језику*, Јужнословенски филолог, XXX, 1–2, Београд 1973, стр. 423.

³⁰ Михаило Стевановић, *Глаголски облици пасива*, Наш језик, VII, 7–10, Београд 1956, стр. 209.

употребној вриједности рефлексивне и пасивне конструкције са трпним придјевом?

Пасив са трпним придјевом у Његошевом језику са становишта дистрибуције облика фреквентнији је у прошлим временима, мада нијесу необични ни примјери употребе других пасивних облика (са изузетком имперфекта и глаголских прилога, који нијесу пронађени). Тако, нпр. кад је у питању *пасивни перфекат* примјећује се да су фреквентније конструкције са трпним придјевом од свршених глагола него од несвршених; да важну улогу има семантика глагола, па се јављају глаголи из различитих категорија дјелатности (глаголи говорења, креативни глаголи, деструктивни глаголи, глаголи кретања, трансформативни глаголи, глаголи „интерперсоналних односа”³¹):

Чим су ове ријечи *изговорене*, / *зачу се* тутањ топова у шанчевима (Гл. К, Предговор, 184–185). И данас је *побјено* мраморје (ГВ, 2336). Училишта су *воздигнута* да се остре умови људски (Писма, 142). Кад је већ *уништен* грозни везир / и њему *одрубљена* јуначка глава (Гл. К, 1501–1502). Писма су на све стране *послата* (Гл. К, 1346). Ја, како се од њих ослободим, јавим се онијема те су ме копали и који су знавали да *сам укопан* (Проза, 208). Тебе иста осуда *следује*; / *над тобом је она изречена* (ШМ, IV, 385–386).

Кад је у питању *плусквамперфекат пасива*, чешћи су примјери од перфекта помоћног глагола *бити* него од имперфекта тог глагола. Лексичко-семантичка вриједност глагола је разноврсна и доприноси остваривању пасивног значења. Ту су присутни глаголи из категорије говорења и креативних способности (*обавијестити*, *написати*, *посадити* и сл.), кретања и премјештања (*послати*, *отпремити*, *прогнати*), трансформативних дјелатности (*поразити*, *сатјерати*, *закопати*, *укопати*, *позатварати*), глаголи чија је семантика у сфери акције (*засути*, *искључити*, *приморати*, *платити*) и сл.

³¹ Срето Танасић, *Пасивне конструкције са трпним придјевом у српскохрватском језику*, Радови Института за језик и књижевност у Сарајеву, IX, Сарајево 1980, стр. 95.

Плусквамперфекат пасива је заступљен у Његошевом језику, мада не у великој мјери, што је и разумљиво јер се он губи пошто га замјењује (крњи) перфекат као његова семантичко-синтаксичка опозиција.

Наступају војске, благо и топови / који су били одређени за рат с Русијом (Гл. К, 131–133). Истина прах је био скупо плаћен (Гл. К, 1490). Стога су били прогнати из Црне Горе (Писма, 50). Ја, иако сам био закопат, али сам чуо неколико разговора онијех људих који су мало тврди били на уши (Проза, 208). Једни сужњи бјеху приковани / у путима на веље бродове (ГВ, 1467–1468). А кад у двор улегосмо, отвори ни се једна превелика соба, које се ужасна величина не могаше очима прегледат, на сриједу које бјеше посађен прекрасно направљен престол од слонове кости, на којему престолу сјеђаше прекрасно обучена дјевојка у царскијем хаљинама, којој бјеше на главу круна... на коју бјеху ове ријечи написате (Проза, 225).

Пасивни аорист није заступљен у Његошевом језику. Глаголи из различитих семантичких категорија – чија је семантика у домену акције, из категорије говорних дјелатности, трансформативног значења – доприносе експресивности казивања, као у следећим примјерима:

А кад зора заруди и сину сунце, / изврши се смотра, војска би уређена / и упућена право према Црмници / да својој браћи притекне у помоћ (Гл. К, 1025–1028). Остатак би натјеран у бјекство (Гл. К, 1237). Пошто бише покорени Париз и Француска (Гл. К, 1529). Ста Атина за плећи Ахила, / за русе га косе ухватила; / њему само толко би јављена, / из скупа је други не видјеше (Превод, 249, 381–384).

Кад су у питању пасивни футур I и II, примјећује се већа фреквентност футура II. Семантичка категорија глагола који припадају овој пасивној форми је разноврсна. Ту се налазе глаголи говорења (усменог и писаног) – *саопштити*, *записати*; који семантичко-лексичком вриједношћу погодују пасивном

значењу. Трансформативни глаголи (*укопати*, *устријелити*, *пустити* и сл.) својом семантиком доприносе промјени објекта глаголске радње. Евидентни су и примјери глагола чија је семантика у сфери акције (*сакупити*, *предати*, *дати* и сл.).

Мушицки нам паде *ка* орај крилати, / житељ наоблачни, високолетећи, / кад *устрељен* буде стрелом Јупитера (Пј. 139, 18–20). Када је султан разумио дуждев одговор, / послао је три разна фермана... / у њима султан наређује везирима: ... Када војске *буду сакупљене*, / онда, паше, крените према мору... / а онда ћете се с војском улогорити код Солила (Гл. К, 840–880). У случају да министарству *буде саопштено* онако како што наши непријатељи желе и раде, министарство би се могло за неко време против нас вооружати, но најпослије и у овом случају знам да ће се увјерити (Писма, 64). Овај биједни и сажаљења достојни сиромах *буде укопат* у Загарачу (Писма, 115). Па зато и шиљем сад тамо двоје дјеце црногорске, а Вас молим да се постарате исходатајствовати од Његове свјетлости књаза српскога дозвољење да иста дјеца *записана* буду у число ученика (Писма, 122). Но овијема *буде одма дата* свобода, а над Црногорцима... обнаружи се она злоба (Писма, 144).

Његош најчешће употребљава пасивни футур II у релативном значењу за означавање реализованих радњи које су се у прошлости вршиле. Овдје би као семантичко-синтаксичке синониме са истом синтаксичком вриједношћу могли употребити презент помоћног глагола *будем* и презент глагола *јесам* или перфекат *био је* са трпним придјевом. Тако би примјер Писма, 115 могао гласити:

Овај биједни и сажаљења достојни сиромах *је укопат* (*био је укопат*) у Загарачу, као потрун синоним примјеру са обликом *буде укопат*, гдје ова веза има временску функцију. Или примјер:

Но овијема *је одмах дата* (*је била дата*) свобода... (Писма, 144), или *Кад је устрељен* (*кад је устрељен био*) стрелом Јупитера... (Пј. 139, 18–20).

У примјеру:

Када војске буду сакупљене, / онда, паше, крените према мору... / а онда ћете се с војском улогорити код Солила (Гл. К, 840–880),

пасивним футуром II се означава радња која ће се извршити прије неке будуће радње (прво ће се војска сакупити, па ће се онда улогорити). У примјеру пасивног футура II несвршеног глагола (који је ређи у Његошевом језику):

У случају да министарству буде *сообштено* онако како што наши непријатељи желе и раде, министарство би се могло за неко време против нас вооружати, но најпослије и у овом случају знам да ће се увјерити (Писма, 64),

имамо нерализовану радњу „која се претпоставља као истовремена с неком будућом радњом”³². Овдје је будућа радња означена обликом глаголског начина – потенцијала, а футур II има значење условног начина (модуса кондиционала).

Веза презента глагола *бити* с трпним придјевом у пасивној модалној реченици:

Ја се уздам и молим Вас да ми то мало селитре... и да пишете Вашој власти да ми отпусти она топовска зрна из Тријеста; тако исто и унапријед што би ми од потребе било да ми *не буде забрањено* набавити (Писма, 184),

говори о радњи која може бити реализована у будућности. Глаголом у управној реченици говори се да се нешто жели, треба, наговјештава се лични став говорног лица. Због тога се смисао ове модалне реченице не би промијенио ако би умјесто футура II употребили презент главног глагола са повратном речцом *се* (да ми се не забрани).

Пасивни футур I јавља се код глагола који припадају категорији физичких акција „које се могу везивати и за вербално изражавање”³³ (*принудити, препоручити*); глаголе деструктивног значења (*уништити*); глаголи чија је семантика у сфери физичке акције (*узети, попити, печатати*).

³² Михаило Стевановић, *Савремени српскохрватски језик II*, стр. 681.

³³ Живојин Станојчић, *Грамаичке структуре за означавање непознатог (неноминативног и номинативног) агенса у језику П. П. Његоша и Ива Андрића*, Синтаксичке студије, Никшић 1990, стр. 65.

И сав је прилика да *ће* Турчин *бити принуђен* на бјекство (Гл. К, 177). Тај је погранични појас затворен млетачким четама, / којима је наређено да ухапсе сваког избјеглицу, / ... а ко год прекрши забрану дајући џебану Црногорцима / *биће* потпуно уништен (Гл. К, 950–958). Ова борба правде и неправде, / што је небо три дни колебала, / *биће* она са свијем ужасом / *печатана* на душу човјеку (ЛМ, VI, 106–109). Пођи, Зеко, на воду Риђицу: / ако буду око воде Турци, / *биће* вода *попивена* хладна (ОС, 369, 72–74). Јер доиста *ће* ти *бити препоручени* кад ти кажем да су ми добро мили (Писма, 123).

Остали пасивни облици – *пасивни потенцијал, инфинитив пасива, пасивни императив* – су ријетки код Његоша.

Тад *би* била стада без пастира / *рашћерата* по гори зеленој / са љутошћу дивљијех звјерових, / а пастири, исто кâ и стада, / не би знали један за другога (Пј. 130, 56–60). Он *не би* ни *прогнан био* са својом фамилијом и другијем људима (Писма, 50). А све избјеглице на млетачком тлу / *мораће* вам *бити предане* (Гл. К, 876–879). Ваше Високоблагодарије *може бити* *совршено увјерено* да све што ћу Ви представити јесте истинито (Писма, 35). Друго ти немам писати до што те молим да препоручиш покровитељству свијетлога књаза и његову правитељству наш народ који се исељава из Црне Горе у Србију, *да буду* како браћа Срби *примљени* (Писма, 115).

6.3. Безличност се остварује и другим граматичким средствима – активним обликом глагола са партикулом *се*. У реченицама са рефлексивним пасивом субјектом је исказан пацијенс, агенс се не именује, а предикат је у облику прелазног глагола у конгруентном рефлексивном личном облику. Семантичко-синтаксилка анализа показује да се ради о неколико граматичких категорија, у којима глаголи могу имати разноврсну семантичку вриједност. У облику пасивне конструкције (*актив + се*) проналазимо глаголе из категорије говорних дјелатности, са семантиком вербалног изјашњавања, глаголе из категорије

sentiendi, глаголе са значењем физичке или какве друге акције, глаголе чија је семантика у домену акције, глаголе других значењских сфера који могу бити у области декларативног, глаголе који могу имати и друга изванвербална значења и сл.³⁴

Поведе се робље црногорско (ГВ, 459). То се могло све љепше казати (ГВ, 560). Кад се књиге прочиташе (Св, III, 104). И зато се вама даје / опроштење Црногорци (Св, V, 119–120). Како име опширног простора / разумјети вама се допушта (ЛМ, III, 153–154). Али слава и витештво / у ц'јелом се виду каза (Св. I, 67–68). У овијем интригама што се може видјети она злоба душе хијенске (Писма, 149). Данас би се у рукама имало оно што се не би могло лако изгубити (Писма, 181). Ђе се гусле у кућу не чују, / ту је мртва и кућа и људи (ГВ, 135–137). Нит' се види неба ни облака (ОС, 288, 310). Је ли му се кућа ископала? (ГВ, 2006). Не граде се хавсе за ђевојке, / већен, пашо, Босански господар, / за јунаке и горске хајдуке (Пј. 46–48). Ако би се тамо нашао какав издаваатељ који би о свом трошку хтјео печатати те пјесме... не буде ли тога, а оно нека се печатају о мом трошку (Писма, 120). Кад је воља царска да се сваки дан Црногорци бију, плијене, робе и различнијема другијема начинима бесчесте, нека буде тако (Писма, 159).

6.4. Полазећи од чињенице да је пасив – партиципски и рефлексивни (уз одређене изузетке са агенсом) потребан кад се не жели или не може именовати вршилац радње, код Његоша проналазимо више разлога за неизрицање вршиоца радње.

Његош често не жели именовати вршиоца радње иако је он познат. Као илустрацију довољно је навести примјере:

Ваше сам писмо примио 1га фебрара, у коме не стоји забиљежено када је писато (Писма, 48).

³⁴ О овоме види наш рад *Речца се као граматичко средство уопштавања и обезличавања у дјелу Петра II Петровића Његоша*, Живот и дјело академика Михаила Стевановића, Подгорица 2002, стр. 182–185.

Будући да се зна да је писмо од Вука Стефановића Карацића, зна се да га је он писао, па би смисао био: ... у које не стоји забиљежено када сте га ви писали.

Ја мислим засад је доста *написато* (Писма, 206).

Овај примјер би имао значење – мислим да сам доста написао. Дакле, аутор (можда) избјегава писање у првом лицу из конвенционалне скромности.

Вршилац радње је познат јер је у претходном контексту именован, па нема потребе за његовим понављањем из стилских и других разлога:

У њој сам, уколико сам успио, забиљежио нека јуначка дјела црногорскијех и брђанскијех јунака која су *изведена* од 1711. до 1813. године (Гл. К, Предговор, 225).

Из саме реченице се види да су та дјела извели црногорски и брђански јунаци, па нема потребе за именовањем субјекта.

Писано на Цетињу, на дан Св. Николе, 9. маја 1833. године. Ваш срдачни и вјерни пријатељ у кући – Архимандрит Црне Горе Петар Петровић (Гл. К, Предговор, 225).

Из контекста се види да је аутор пјесме Петар Петровић Његош.

И зато *се* вама *даје* / опроштење Црногорци (Св. V, 119–120).

Из претходног контекста зна се да опроштење, ако се Црногорци приклоне турској империји, даје паша. Али овај садржај схватамо шире, јер опроштај не даје сам паша већ он потиче од самог султана, односно цијеле турске империје. Тако да пасив овдје дјелује сугестивније, живље и није само синтаксичка могућност, него и стилско средство казивања.

Вршиоци радње су бројни и анонимни, па их је немогуће обухватити јединственим скупом:

Училишта су *воздигнута* да се остре умови људски (Писма, 142).

Не зна се ко је подигао училишта – зидари, мајстори, или они који су наредили, тј. били инвеститори, оснивачи.

Не граде се хавсе за ђевојке, / већен, пашо, Босански господаре, / за јунаке и горске хајдуке (Пј. 46–48).

Дакле, паша и остали силници дају наређење за грађење, а гради их неко други (зидари, мајстори).

Кад је воља царска да *се* сваки дан Црногорци *бију, плијене, робе* и различнијема другијема начинима *бесчесте*, нека буде тако (Писма, 159).

Тешко би било побројати све друштвене силе које су нападале Црногорце – почев од војника до самога цара и турске империје.

Вршиоци радње могу бити „природни и друштвени закони”³⁵ :

Мушицки нам паде *ка* орај крилати, / житељ наоблачни, високолетећи, / кад *устрељен* буде стрелом Јупитера (Пј. 139, 18–20). Од твога *су* хода свештенога / богохулни *срушени* олтари (ЛМ, VI, 276–277). Смијем зборит, *вјера ми је дата* (ШМ, II, 530).

Вршиоци радње када се о њима говори су непознати и могу такви да остану, тј. да никада не буду откривени:

Те ме опет сјутрадан на игру, / кад у кућу *нигђе* нико нема, / но је пуста кућа *затворена* (ГВ, 1571–1573). На сриједу које *бјеше посађен* прекрасно направљен престол (Проза, 225). Скла нека метну ако је које *разбијено* (Писма, 56).

Вршиоци могу бити људи уопште, дакле сви на које се радња односи и може односити. Овдје су специфични глаголи чулних опажања (као *чути, видјети* и сл.), која су доступна свакоме ко их може чути, видјети, осјетити, као у примјерима:

Ће *се* гусле у кућу *не чују*, / ту је мртва и кућа и људи (ГВ, 135–137). Нит’ *се види* неба ни облака (ОС, 288, 310). То тако и бива да *се* у туђем оку и длака *види*, а у својему ни брвно *не види се* (Писма, 99).

Богатство и разноврсност пасива евидентни су у Његошевом језику. У неким ситуацијама пасив је експресивнији од актива, јер се њиме жели више нагласити радња, њен предмет.

³⁵ Стјепко Тежак, *Пасив у Крлежину „Хрватском богу Марсу”*, Језик, 4, Загреб 1970–1971, стр. 101.

Тиме пасив у Његошеву језику добија улогу не само синтаксичке могућности него постаје стилистичко средство.

7. Језик Његошевих дјела изузетно је богат и другим формама за изражавање непознатог агенса и у граматичкој и у граматичко-лексичкој сфери. Изражавање уопштеног агенса остварује се помоћу: глаголског облика 2. лица једнине и множине, неодређено-упитних, одричних, општитих и др. замјеница, форме 3. лица множине глагола, квалификативног императива и сл. чиме се доприноси стварању граматичке метонимије у сврху уопштавања агенса.

7.1. Глаголски облик 2. лица једнине и множине са уопштено-личним значењем има форму непосредног обраћања саговорнику (реалном или замишљеном):

Кад се силе близу састадоше, / *вићи* врага, заврже се кавга (Пј. 33, 670–671). Ал' да *видиш* муке и невоље (Пј. 191, 485). Да кад главу *раздробиш* тијелу, / у мучењу издишу членови (ГВ, 47–48). *Удри* врага, не остав му трага, / али *губи* обадва свијета (ГВ, 301–302). *Удри* за крст, за образ јуначки, / ко гођ паше свијетло оружје (ГВ, 668–669). *Пиј* шербета из чаше свечеве, / ал' сјекиру *чекај* међу уши (ГВ, 767–768). Кад је наврх језика, *причајте*, / а ево ви од мене ширина (ШМ, IV, 830–831).

Овдје може бити и 2. лице једнине или множине личних замјеница са истим значењем као у претходним примјерима:

Тек *ти* душе чесност / и доброту ћуди / ми познали бјесмо, / и тек друштво наше/ пријатно весеље / с тобом уживаше, / док ти рече: „Збогом...” (Пј. 148, 1–7).

Трговац *ти* лаже са смијехом (ГВ, 1122). Шта *те* к људској вуче колијевци (ЛМ, I, 324).

Овим другим лицем који је у опозицији с говорним лицем успоставља се значење блискости и доживљености у чему је „заправо, садржана... категорија граматичке метонимије”³⁶. Тиме

³⁶ Живојин Станојчић, *Грамматичке структуре за означавање непознатог (неноминативног и номинативног) агенса у језику П. П. Његоша и Ива Андрића*, стр. 63.

се доприноси уопштавању агенса, али и самог стања у коме се субјекат налази.

7.2. Као ознака уопштеног појединца у Његошевом језику се употребљава и лексема *човјек* у функцији метонимијске форме уопштавања, као у примјерима:

Сретан ли је *човјек* / кога смрт постигне / док је у твом храму (Пј. 126, 8–10). У ад ми се свијет претворио, / а сви људи паклени духови (Гв, 41–42). Што је *човјек*, а мора бити *човјек* ! (ГВ, 2329). Живога те Срби распарали, / са тобом се људи подругали (ОС, 15, 83–84).

7.3. У оквиру граматичко-лексичке сфере јављају се још и замјенице – неодређено-упитне, одричне, опште:

Немој *који* жећи цефердана (Пј. 9,11). Да је *коме* стати погледати (Пј. 107, 178). *Ко* се стиди мајчина млијека (Пј. 173, 17). Не знаде се *ко* се с киме / поче клати и ћерати (Св. VIII, 965–966). *Ко* се топи хвата, се за пјену (ГВ, 539). И Бог знаде до тебе самога, / је ли *ико* ту жив претекао (ГВ, 2740–2741). *Ко* ће љепшу славу доживјети? (ШМ, III, 694). *Који* ме не узоће слуша (Проза, 209).

И *свак* му се клања од свијета (Пј. 28, 504). *Свак* га зове царком и жељкује (ШМ, I, 68). *Свако* му се живи овесели... / *свак* похита кано патријарху (ШМ, IV, 488–490). Удри *сваки* за вјеру ришћанску (ОС, 164, 124). *Све* је пошло ђавољијем трагом (ГВ, 557). *Сви* у љута гвожђа попутани (ГВ, 1462). *Све* им свира по његовој ћуди (ШМ, IV, 741).

Неки кажу да су га познали (ШМ, I, 374). *Неки* вели: „Да им прођемо, ... / *Неки* вели: „Племе да купимо“! (ОС, 178, 45–47). *Неко* збори кроза сан (ГВ, испред стиха 1253). Али му *неко* и каза (Проза, 222). *Неко* описује Рим... *неко* се моли... *неко* плаче... (Писма, 204).

Чашу меда јошт *нико* не попи (ГВ, 563). *Нико* жалит не смије никога (ГВ, 1485). *Нико* не зна до нас ће је оно (ГВ, 2118). *Нико* срећан, а *нико* довољан, / *нико* миран, а *нико* спокојан (ГВ, 2517–2518). *Ништа* тебе опрати не може (ШМ, IV, 376).

7.4. **Форма 3. лица множине глагола који садржи семантички неодређене појмове имплицираног или експлицираног субјекта (у облику личне замјенице множине *они, оне, она*) јавља се у следећим примјерима:**

А *бјеху* ли јунаци, војводе? (ГВ, 1445). А како те *рађаху*, војвода? (ГВ, 1665). И *не дају* жита ни у шаку, / до по руно и по груду сира (ГВ, 2076–2077). *Хођаху* ме оженил Латинком (ШМ, I, 227). Јербо се пашче трза да добије слободу, но како исту добије наново к веригама трчи да га *свежу* (Писма, 172).

У Његошовом језику ова плуралска верзија се употребљава када говоримо само о радњи, јер не желимо или не умијемо да се изјаснимо о вршиоцу радње.

Већ сам чула *ђе кажују* свуда (Пј. 41.154). То не били, *кажу*, гавранови (Пј. 102, 5). А мудар си и књижевник, *кажу* (ГВ, 737). Већ хулења – *кажу* – Сатанина / и његове нерасудне војске / нас су вргла у очајаније (ЈМ, V, 167–170).

Мада би се у овим примјерима реконструкцијом могле добити форме са лексемама *људи, свијет, неко, неки, многи* и сл. у функцији субјекта.³⁷ Иако агенс потенцијално постоји, није нам важан или моментално не знамо ко, уствари, прича, а акценат је стављен на радњу као информацијско и семантичко-стилско језгро реченице.

7.5. Примјери квалификативног императива којим се приписује радња *2. лицу једнине*, спадају у граматичко-лексичку сферу уопштавања:

Ту не бјеше јела изван леба, / но *донеси* некакве преслачке, / по три уре *лижи* докле *ручај* (ГВ, 1667–1669). Па *погини* у

³⁷ Ове реченице са неодређеним субјектом неки лингвисти називају неодређеноличним – Радмило Маројевић, *Реченице са уопштено-личним значењем у руском језику у поређењу са српскохрватским*, Јужнословенски филолог, XXXIII, Београд 1977, стр. 99–117; Радмило Маројевић, *О неодређено-личним реченицама у руском језику и проблемима њиховог превођења*, Зборник за филологију и лингвистику, Нови Сад 1983, стр. 45–51; Александар Милановић, *Конкуренција деагентизованих реченица при генези српског повшарског стила*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 29/1, Београд 2000, стр. 287–297.

оно господство, / спушти куље, а обриви брке, / а поспи се по глави пепелом (ГВ, 1682–1684). Кад се шћаше ођест куд да иде, / па обуци оне пусте токе, / шал црвени свежи око главе, / а пани му перчин низ рамена, / двије пушке метни за појасом, / а припаши мача о појасу, / а у руке узми цефердара (ГВ, 2035–2041). Везиру их на диван изведи, / угости их с кафом на дивану; / они попи кафу кâ ракију / стани смијех везирске ризале (ШМ, II, 406–409).

8. Књижевно дјело Петра II Петровића Његоша занимљиво је и значајно колико због књижевно-умјетничке вриједности толико и због језика. Складност језичких средстава народног и умјетничког, који егзистирају истовремено, добија историјску димензију и омогућава овом великом језичком и књижевном ствараоцу да прецизније и сликовитије искаже мисли.

Језичка средства обезличавања и уопштавања у Његошевом језику обимна су и разноврсна, што указује на висок степен продуктивности синтаксичких конструкција, које омогућавају значењска нијансирања, а све у сврху имперсоналности и генерализације.

Анализа језичких средстава уопштавања показује да Његош често користи безличне, пасивне, али друге форме и облике у граматичкој и граматичко-лексичкој сфери с циљем да се избјегне конкретно именовање агенса, или да се он прикрије у мноштву или покаже да је агенс било ко, људи, уопште.

Његошев језик, слојевит, „пун стилских фолклорних одлика с богатом фразеологијом говора црногорских”³⁸ испреплетан и инкорпориран у савремени књижевни језик представља праву ризницу језичких средстава уопштавања и обезличавања и омогућава нам да проникнемо у њу.

³⁸ Бранислав Остојић, *Прилози о Његошеву језику*, Никшић 1997, стр. 9.

Зорица Радуловић

Никшић

Поступци оформљења синтаксостилема у дјелу Мира Вуксановића

« У књижевности као умјетности форма је неодојива од значења, односно форма је у књижевности само присуство значења, естетски начин егзистирања значења ».

*Н. Петковић
(Артикулација песме)*

1. Он нас увијек изненади. Па, или сложи мозаик – роман од 446 урокљивих слика (*Далеко било*) или «покупи» ријечи по Семољу, па их поређа у роман – азбучник, са 878 прича о ријечима (*Семољ гора*), или исклеше каме(р)ни роман од 33 поглавља, а свако поглавље једна реченица (*Точило*). Изненади нас тај писац и мијешањем жанрова, али и поднасловима својих књига, којима, како каже, редовно нервира критичаре и тумаче књижевности. Изненади нас и када читав текст, било у облику импресије или приказа на књигу смјести у само једну реченицу. Обезбјеђујући својој ријечи и својој мисли потребан континуитет и дајући је у једној глаткој, непрекинутој линији, свакако угодној и за око и за дух¹ - понекад тај писац зна и да укине тачку.

¹ " Метар подвргава реченицу својим правилима, нарушавајући њен ред, намеће јој најразноврснија искривљења, чинећи је чак и неразумљивом; приморава је на узимање даха тамо где је речима потребан континуитет; деље интерпункцију све док не натера песнике да је укину. У глаткој линији текста без интерпункције има нечег

Држећи у рукама најновију књигу Мира Вуксановића (*Кућни праг*), питамо се у чему је овога пута нов и другачији. Прочитавши књигу, прелиставамо је тражећи нека формална обиљежја и знаке необичности. И видимо: није роман-мозаик, није ни азбучни роман, нема ни оне "километарске" Вуксановићеве реченице за коју треба "ваздух ухватити". Примјећујемо, писац се вратио тачки. И ова има поднаслов, има и неких формалних специфичности – заграда свих врста, и ужих и ширих (инкорпорираних у читав текст књиге и са свим функцијама), има и курзивом истакнутих дјелова текста. И ограђени дјелови текста (с објашњењима, допунама, подсјећањима) и они посебним слогом истакнути, међусобно повезани могу чинити неке издвојене цјелине у књизи, засебне слојеве и кругове. Примјетно је да приповједач и у овој књизи трага за неким новим формама вербалног обликовања, за откривањем нових могућности и нових модуса организације језичког исказа. С покушајем да препознамо ауторов приповједачки модел, задржаћемо се управо на тим најупечатљивијим поступцима сегментирања или парцелисања текста и осамостаљивања појединих језичких конституената. Видјели смо да он у ту сврху употребљава или курзивни текст за посебно наглашавање или пак заграду као интерпункцијски знак са исказом, различито структурираним и са различитим функцијама. Међутим, у истој служби осамостаљивања или пауза у тексту аутор често користи и црту, двије тачке и зарез.

2. Но, прије него што пређемо на анализу, ми лингвисти и лингвостилистичари некако врло често имамо обавезу да бранимо и правдамо свој поступак од подозривости неких историчара и теоретичара књижевности, али у великој мјери и самих писаца, међу којима је, чини нам се, и Миро Вуксановић, што се да осјетити преко његових иронијски интонираних опаски у књизи о лингвистима. Од оних, дакле, који сматрају да лингвисти својим језичким и стилским анализама дјелују као анатоми те да сецирајући и «черупајући» њихов текст умањују

вриједност доживљеног утиска. Врло тешко прихватају да има читања и читања, да има специјалистичких анализа, да лингвистичко-стилске анализе само проширују домене процјене, наравно не исцрпљују суштину ни стилског ни умјетничког али доприносе цјеловитијој и потпунијој анализи, те да, како истиче Бранко Поповић² «наглашено опредјељење за истраживање и вредновање формативне активности не значи запостављање садржајних компоненти дјела, него само помјерање интереса ка њиховом естетском и смисаоном уобличавању; јер тек кроз процес умјетничког обликовања и кроз форму коју у том процесу узимају, садржајни слојеви дјела добијају умјетничку функцију и постају естетски усмјерен и вриједан елеменат дјела». Бит умјетничког дјела је, према Поповићу, у нераскидивости форме и садржине. Јер «живот умјетничког организма пресхне било да се своди на тијело (само тијело) формалних схема, било на збир у њима саопштених чињеница»³. Стога се умјетничко дјело посматра као вишеслојна структура у којој формалне и садржајне суштине образују нераскидиво заједништво.

Наравно, био би апсурд кад би се права умјетничка вриједност могла постићи само формом, ипак мисао Боалоа остаје тачна – «умјетничком дјелу је потребан умјетнички облик». И као што каже Новица Петковић «где год се осећа (пре)уређење говорног низа, ту се читаоцу осим обичног пружа и допунски смисао. Добијањем два оваква смисла – од којих други проистиче из допунског (пре)уређења – један је од почетних услова да се текст доживи као књижевни», тј. као умјетнички обликован⁴. И зна то добро књижевник Миро Вуксановић. Иначе, не би посезао да свим оним поступцима о којима је било ријечи на почетку текста а и о неким другима о којима ћемо овдје нешто говорити. Нормално је да се умјетничка вриједност не постиже само стилистичким декорацијама али није прави «умјетник онај који не нађе средство којим ће се изразити мада

² Видјети: Бранко Поповић, *Нацрт за једно опредјељење у критици у: Тумачења*, ЦАНУ, Подгорица, 2002, 232.

³ Б. Поповић, *Исто*, 231.

⁴ Преузето из: Милош Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Унирекс, Никшић, 1995, 193.

ми и то с разлогом називамо умјетничком природом свакога који на умјетнички начин доживљава утиске добијене из средине која на њега дјелује»⁵.

3. Извјесно је да језички артикулисани говор, поред гласовног инвентара, има на располагању и тзв. интонацијске могућности: мелодијска рељефирања, ритамска варирања, истицање помоћу јачине гласа, рашчлањивање језичких елемената помоћу паузе, али ове интонацијске могућности нијесу својствене писменом изражавању па и поред тога сваки елемент усменог изражавања може се реконструисати при читању текста. У писаној ријечи све ове елементе надомјешта систем знакова, познатијих као интерпункцијски знаци. Спољашње ознаке допуњавају још и смисаони односи у тексту и наше разумијевање тих односа.

4. Ми смо се пак за ову прилику определијели за поступак *осамостаљења*⁶, односно за поступак који нестилемску преводе у стилемску јединицу. У раду ће бити истражени најфреквентнији поступци. Посебан статус информативно наглашене или фокусиране ријечи се истиче вриједностима говорног језика (интонацијом, реченичним акцентом и паузом најчешће). А формална назнака тих формалних вредноста осим реда ријечи, финалне позиције фокуса најчешће је *црта*. Та пауза, како истиче Милош Ковачевић, најчешће има функцију стилске паузе јер показује и субјективан говорников однос према садржају фокуса. И заиста, пауза испред фокуса, тј. цртицом одвојен фокус у финалној позицији реченице веома често се користи као синтаксистилемско средство, односно као средство стилског појачавања исказа. А најмање што се поступком издвајања постиже јесте то да издвојени члан добија посебан значај јер по правилу на себе преузима и логични и емфатички акценат.

⁵ М. Павловић, *Проблеми и принципи стилистике*, Београд, 1968.

⁶ Милош Ковачевић, *наведено дјело*, О овом језичко-стилистичком поступку и његовим типовима видјети од 184 – 196. У овом нашем тексту користили смо се Ковачевићевим одређењима.

Навешћемо најприје примјере⁷ са цртом као симболом за осамостаљивање, или издвајање посебног језичког конституента.

- Твоја мати је стално говорила – ориз (36); ... који су срушени у биткама, али су отишли у стих – да буду какви нису били (41, 42); ... но научио дапреузима – и међаше је најближима померио не нешто друго ... (91); ... уживала би што оволико о теби казујем – а тек сам се залетела (27); ... ништа није као народ недодер – а ти види у речнику шта је то (72); О свакоме детаљан опис – како је занемогоао, гдје, колико га је притисло, и колико га је држало, како га дворели ... (75); Како је био примљен – не смем ни да рекнем (49); Код вас нема правило – о мртвима све најбоље (49); Зато те узимам за руку, водим те, доведем те донекле а онда те оставим – смошљај, маштај, гледај, ради како ти је воља (52), ... али има красних објашњења зашто за белог коња кажемо – зеленко (102); ... биће то дугачак текст, заморан али користан писцима – да не прави сличне грешке, смисаоне, стилистичке ... (117); ... да се тражи као закопано благо – ово сам сада чула с радио станице под Градином... (130); Зачудиле се веома, кад понегде за таван кажемо – петар (12); ... хоће да објасни како је изрека стигла народу у уста – тешко је изговорити три у једно за другим, тако се наместило – и како је одатле дошла у песниково перо ... (18); Све је ваше – нерешено (58).

Без обзира на дужину паузе обиљежену цртом, неоспорно је да свака од њих подједнако утиче да садржај истакне, да текст постане тонски неуједначен, изломљен, динамичан, посебно кад послјије паузе слиједи једна или двије садржинске цјелине. Примјери у Вуксановићевом дјелу у којима је пауза обиљежена цртом показују велику разноврсност; у њима црта има често различите функције, некад је у функцији поентирања, некад у обиљежавању уметнуте реченице, некад је у функцији набрајања

⁷ Примјере смо користили из дјела: Миро Вуксановић, *Кућни круг*, Stylos, Нови Сад, 2003.

што значи да каткад преузима службе других интерпункцијских знакова. Цртом се, дакле, између осталог, одваја накнадно додати или уопште последњи дио неког исказа ако се он жели нарочито истаћи.⁸ Такође, према Правопису, особито је ово потребно ако се у том дијелу реченице појачава експресивно казивање, тј. кад тај дио има узвични карактер, кад садржи парадоксални или неочекиван обрт, кад је веома битан за исправно схватање садржаја. Пошто смо рекли да може преузети и функције других интерпункцијских знакова и међу Вуксановићевим примјерима има оних гдје би алтернацију представљали зарез, двије тачке или заграда.

4.1. Навешћемо и неки примјер са *двје тачке*, иако је таквих примјера у функцији осамостаљивања или издвајања реченичних конституената код Вуксановића знатно мање. Двије тачке се иначе могу писати кад се развија, рашчлањује или конкретизује неки садржај који је претходно само уопштено поменут, оквирно или неодређено наговјештен⁹. Двије тачке, према Правопису, наговјештавају да ће оно што је већ речено бити доречено и конкретизовано, тај наговјештај је изразитији него да се напишу алтернативни знакови (црта или зарез), мада ово није случај и код Вуксановића, који двије тачке ријетко употребљава науштрб наведених знакова.

- ...од свега што сам појмила да ти кажем пред собом имам исту слику: растем, озидана речима, озидана стиховима, дижем се и постајем елегија... (68); Верујем да ћеш разумети: понављањем хоћу да постигнем уверљивост... (9); Био је додуше расијанији (ружно је казати: погубљенији)... (122); ... то нисам рекла за читање а све кажем: Љубица Стеванова – по твоме оцу... (27); ...са песникињом улазио кроз врата која је наш песник костићки, својски назвао: типаја (152); Када изговорим: савардак, као да ми изба дође на таван... (28); Опет, ако кажем: дубирог то ми делује ружно и грубо... (28).

⁸ *Правопис српскога језика*, Матица српска, 1994, 278.

⁹ *Правопис српскога језика*, 282, 283.

4.2. Ипак, у функцији издвајања реченичних конституената, код Вуксановића се најнаглашеније појављује *зарез*. Ми ћемо се овдје ограничити на његовој служби при кумулативном низању језичких јединица, а кумулација¹⁰, као нагомилавање хомофункционалних језичких јединица, свих типова и јесте један од посебно упадљивих начина организације Вуксановићевог језичког исказа. За ову прилику поменућемо два изразита типа кумулације а то је прво – низање хомофункционалних координираних јединица гдје се препознаје посесивни однос, тј. гдје сваки наредни елемент означава дио претходног као општег или ширег дијела. Сваки наредни, дакле, прецизира цјелину тако што показује да се она у датој ситуацији остварује кроз свој дио.

- И код нас је Пасје гробље, крај Таре, под Колашином, настало у зиму, четрдесет и друге, у прошлом веку, када су преки судови, без суђења, с пресудом унапред... (91); Уђи на стругу, између старог јавора, кракастог, и глатке јасике, окресане, док је била мала, пређи дном купушњака... (30); Написао је неко, ноћу, графит на чардаку, испод прозора, с јужне стране, преко целог зида, у два реда, инатно, црвено (43); Откако је морао да оде из свог града, из свог стана, између људи с којима је стасао, с којима је студенте учио, између студената који су га вољели, откако је отуд отишао био је још расејанији... (122); Ево ми га на крају ћилера, на крају одаје поред собе, крај атуле, под кровом (25).

Из наведеног видимо да обавијест не би била иста да се изостави било који од елемената тако да је овдје тешко говорити о стилској условљености кумулације јер је све подређено комуникативним разлозима. А стилска би се маркираност оваквих примјера могла заснивати на наглашавању сваког од елемената низа, дакле на наглашавању које је препознато већ преко употребе зареза. Кумулација посебног типа, поред већ

¹⁰ О кумулацији као стилском средству у: М. Ковачевић, *нав. дјело*, 65 – 76.

наведене, у Вуксановићевој прози је и она употријебљена с циљем да се износе што више различитих појединости о референту, да се референт представи кроз различите улоге. Значи, ту имамо гомилање језичких јединица које се односе на исту ствар. Кумулиране језичке јединице су семантички независне и њихова повезаност се заснива на контексту који им «задаје» истог референта. Важно је истаћи да је овај тип кумулације стилогенији од претходног, а и од свих осталих типова, а његова стилистичка маркираност је посљедица семантичког суодноса јединица везаних за исти референт, то јест посљедица самосвојне реализације референтне синонимије.

- А Љубица Максимовић, добра мати, мирна жена, малога раста, мршава, слабог здравља, родом од Војводића, од окатих људи (58); Тамо му је висио и дугањак водијер, липови (да би био што лакши), издубљен, широк, са унутрашње стране, раван да му је лакше када га око струка опаше или испод колена, око ноге и да боље у њега спусти билеђију... (60).

Просто издвајање реченичних конституената, какво смо имали у наведеним примјерима јесте, дакле, синтаксичко-стилистички поступак при којем се основна граматичка структура реченице преуређује тако што се уводе додатне паузе или испред или иза неког језичког члана. Употребом црте, зареза и као формалних показатеља издвајања, у писаном језику реченични члан се интонационо издваја из своје околине не мијењајући своју реченичну позицију.

4.3. Међутим, поред овог, осамостаљивање као језичко-стилистички поступак подразумијева и неке друге начине, између осталог и издвајање реченичних компонената с њиховом пермутацијом. То је један сложенији облик осамостаљивања јер укључује два синтаксичко-стилистичка поступка: просто издвајање и измјештање изудвојеног члана из његове примарне (основне) реченичне позиције и то по правилу у јаку финалну позицију. Издвајање праћено пермутацијом каткада условљава,

према Ковачевићу, још више како варирање смисла, тако и варирање интонације. А колики је степен осамостањености издвојених чланова најбоље се види по томе што се издвајањем с пермутацијом компонената могу раскидати и најчвршће синтагматске везе и да таква дистантна веза између издвојеног и управног члана, готово да је припремила терен за потпуно осамостаљење, тј. за парцелацију реченице, тако да би се сви ти издвојени чланови и конституенти могли третирати као самосталне реченице. Јер, лако је увидјети да ти конституенти, формално истакнути и одвојени зарезом од осталих чланова реченице, што подразумијева и јачу експресију, на неки начин бивају издвојени у посебан исказ који у инверзији добија нову функционално-стилску вриједност, носећи додатну информацију која постаје доминантна. Стога, на овакав начин издвојен, смјештен у финалну позицију која је од свих реченичних позиција комуникативно и стилски најзначајнија, он постаје осјетан и видљив, јер је организован не на устаљен, већ на нов начин, па због свега тога замјењује каткад и читаву једну реченицу. Примјери:

Видећеш чивилук, стари, дрвени, са жутим држачима, са малим јабукама на њима, *лучевим* (5); Замисли да сам твоја, *сасвим* (5); Не могу знати шта носиш пре твога доласка, *наравно* (5); ...што си му директно скресао истину, *своју* (151); Остала рупа на трави, *округла* (31); Шта расте у ово доба, *зимско* (37); Остао необран раштан, *понегде* (37); Шта бих да је остао жив а да је кренуо к мени, *онолики* (41); Разабрала сам то, *давно* (8); Само што не летим, *сада* (68); Имамо разлога да се одморимо, *дуго* (87); И без мојих дарова, *оваквих* (95); Упропастићу све, сав труд, *досадашњи* (125); Можда су отишли кућама својим, *далеко* (110); ...када си пожалио за човеком кога су стрељали и када си мислио да сунце не залази, *безазлен* (127); Скандинавчад с којима се електронски дописујем, *свакодневно* (15); Довели су младе мајсторе, *лети* (11); Ударали су шиљатим чекићима, као да су читали лектиру,

љути (11); Срицао си по наруцби и по наговору, *послушан* (11); Да не гласају на своју корист и на нашу штету, *често* (13); Све је провидно и све је замућено, *одједном* (28); Да се виде са сваке стране, *крстови* (8); Одсвакуд му подлива као савременом роману, *нашем* (9).

Овај тип издвајања с пермутацијом, тј. измјештањем једног реченичног конституента из своје основне позиције је најзаступљенији у Вуксановићеву језику, најстилогенији је и носи неку поетску интонираност. На овакав начин, интонационо издвојени члан »поставља се у посебан однос према околним чињеницама. Тај податак као да не припада одређеној позицији у исказу већ се везује за све остале на подједнак начин тако да лебди изнад њих».¹¹ А што се више удаљавамо од обичног синтаксичког поретка експресивна пауза је све већа па скоро да се сваки члан на овакав начин издвојен у финалну позицију реченице може организовати и као засебна реченица. Тако нпр. неке од наведених Вуксановићевих реченица у уобичајеном поретку гласиле би:

- Видећеш чивилук, стари, дрвени, са жутиим држачима, са малим лучевим јабукама на њима; Наравно, не могу знати шта носиш пре твога доласка; Остала округла рупа у трави; Шта расте у ово зимско доба; Остао понегдје необран раштан; Упропастићу све, сав досадашњи труд.

Међутим, онаквим издвајањем једног језичког конституента из уобичајене у финалну, јаку позицију врши се поентирање које се састоји у истицању информативног садржаја завршног сегмента, тј. у сигнализирању и потенцирању оних чињеница које су врло важне, интересантне, неочекиване, драматичне а да би их пренио снажно писац изрицање таквих садржаја одлаже на

¹¹ Ово одређење Радоја Симића је преузето из: *нав. дјело*, 185.

тренутак или дуже, а таквим ишчекивањем или подстицањем на информацију добија се много.¹²

5. Потпуног осамостаљења реченичних чланова, тзв. парцелације реченице у Вуксановићевој књизи има незнатно. То су неки усамљени случајеви уколико се изузму реплике и дијалогске изражајне форме, гдје саговорник пружа контекст за парцелисани конституент

- Тек ми се јављају силуете свих. *Лагано* (15); Погодио је за висину. *И за мене* (82); Ко ће то рећи? *Ко ме? Зашто?* (95); *Тачно*. Све је тачно (119); Лепо је чути и знати да мене нема. *Има, има!* (119); Паметан сам јер знам да си ти твој брат. *Како?* (119); Нико све не каже. *Нико паметан* (119); И кад нас не буде. *И тада* (141); Тога, оцака ми, има и одвише. *И без мојих дарова, оваквих* (95); Кућа до куће, сан до сна, реч до речи. *Природно* (40); А када је била искрена кућа која говори и која почиње да пише? *Никад* (18).

6. Посебно сегментирање исказа књиге Вуксановић остварује и курзивним текстом који му служи за нарочито истицање и посебно наглашавање, којим су, између осталог дата сва значења ријечи кућа али и све лексеме створене од творбеног језгра ове ријечи.

7. Специфичан вид синтаксичког осамостаљивања текста у Вуксановићевој књизи представљају и *заграде*, што је у сваком случају мало неуобичајен поступак за литерарни текст¹³, а више за научни и административни гдје служи за накнадне напомене, експлицирање примјера, подсјећање, упутства и сл. Извјесно је да

¹² Видјети: Љубомир Поповић, *Експресивна сегментација реченице и њена комуникативна структура*, Посебан отисак, Зборник за филологију и лингвистику, XXI/2, 1978, 143.

¹³ О исказу у загради у књижевно-умјетничком стилу, на корпусу Андрићевих дјела, гдје се показало да готово нема жанра у коме се посматрани тип исказа не јавља, о комбинаторичким односима у којима исказ у загради ступа са текстом у који је уклопљен, о специфичностима његове структуре, смисаоно-семантичким нијансама и контекстуалној условљености видјети у: Миланка Бабић, *О исказу у загради*, Српски језик, 7/1 – 2, год. VII, Београд, 2002, 303 – 321.

заграда има карактер допунског податка или објашњења које се умеће. Ту службу, видјели смо, могу имати зарез и цртица, као симболи позиционог и интонационог сегментирања. Разлика је у томе што се заграђени текст јаче издваја из реченице, више је код њега изражен карактер узгредне напомене, визуелно је одвојенија од контекста и представља ипак специфичнију парцелацију.

Запажа се да је исказ у загради једна од најоучљивијих одлика *Кућног круга*, да је врло честа изражајна форма, са разноврсном структуром и разноврсним функцијама. Исказ у загради варира код Вуксановића од најпростије до најсложеније конструкције. Тако може бити исказан једном ријечју, синтагмом, клаузом, реченицом а врло често и читавим текстом. Формално, сваки од тих типова може бити уметнут или између саставних дјелова реченице, или између самосталних реченица али и између различитих текстова. Заграде, расуте по изразу његове књиге, различите су и по свом односу према тексту у који су инкорпориране и према сопственој структури и значењу. Своју смисаоно-семантичку везу са контекстом исказ у загради остварује углавном у односу на претходни дио контекста, што произилази из његове прагматичне улоге јер сви видови коментара, појашњења, накнадних напомена и асоцијација различитог типа представљају ослањање на садржај који је већ исказан. Мрежа семантичких односа које инкорпорирани исказ (исказ у загради) било које структуре гради са контекстом је разноврстан. То може бити коментар, појашњење, прецизирање, реименовање, квантификација, напомена, корекција, исправка, примјер, емотивни став¹⁴, што значи да су бројне смисаоно-семантичке варијације којима исказ у загради нијансира текст и смисаоно и интонацијски, у који је уметнут.

Вуксановић обилато користи све структуралне и све смисаоне варијанте ових исказа. Отуда код њега налазимо и ријеч издвојену у заграду: Човек са секиром (секираш) био је укоченији него кад сам га срео (106); Заметина је омеђена при страни, од јужне ледине, навише, под шопастим (затупљеним) брдом ... (22), и синтагму; ... као што се у писаним редовима открило моје

¹⁴ М. Бабић, *нав. дјело*, 320.

кућевање (моје причање) почињем да се кућим ... (16); Све три династије (немањићка, карађорђевићка и обреновићка) па редом, од вуковске речи до данас (65). Клауза такође може бити, и врло је честа, као уметнути исказ у облику заграда: Нисам волела, не волим ни сада (која кућа то воли ако је при себи, ако је нису обукли у пругасте гаће и кошуљу) нисам волела када ме отерају доле ... (13); Нагло ти се раширила црнопланинска мапа на мојем левом прозору (с моје стране левом, с твоје стране десном, на истој соби, малочас поменутој), прозирна ... (103) а некад и реченица: Доводе разне мајсторе да ме поправљају. (Најлепше ми је када стигну лингвисти); Искућићу што могу, што умем за њих, за себе, за све. (Опет патетично); Кућа бира. (А како би штиво било да не бирам) (27). Врло често у функцији синтаксичког осамостаљења су и читави текстови у заградама, који се могу наслањати или на претходни контекст, или могу имати већу самосталност, а често могу бити међусобно смисаоно тјешље повезани кроз шири контекст. Примјери: Око ватре је описано све, свако казивање и свако трајање сваке куће. (Засвачила јесам, али и то има разлог, као што свака моја има свакакве разлоге. Да није тако давно бих уздимила своје, откућила бих се да сам кућа још сто пута, не бих ни кућишта.) (34); (Покушавам да ломим причу, да мењам ритам, да не одем у једнолично, манирно. Не кажем да успевам. То не могу рећи. Кажем да покушавам. Понекад се јави пропланак. Пожелим да одем и на њему одморим, да никоме не досољавам беспослицу. Али, проверила сам да се са пропланка најлакше иде у развучено, опширно, недовршено. Не може свака да пише *пропланке есеја*.)

Уметнути искази у виду заграда, иначе веома структурно и смисаоно-семантички разноврсни, код Вуксановића су, између осталог, употријебљени и за означавање варијанти које имају исто значење, мада је оваква употреба заграда више својствена специјалним текстовима, у речничким и граматичким обрадама и сл.¹⁵ На примјер: Откако су почели у мене доносити (да доносе) граматике, најпре оне мале, за основну школу, са баналним примерима и кратким реченицама, па после све веће и све

¹⁵ *Правопис српскога језика*, 284.

запетљаније морам признати (морам да признам) да сам све мање разумевала ... (10). Наравно, употреба овог типа исказа код Вуксановића је смисаоно-семантички везана за шири контекст и има комплекснију функцију.

Поступак осамостаљивања, као средства позиционог и интонационог рашчлањивања текста је један од најфреквентнијих конститутивних поступака у овој књизи Мира Вуксановића. Ти поступци осамостаљивљања, сегментирања или пак парцелисања, као што смо видјели, могу бити разноврсни али сви они за резултате имају стилистичко истицање ефекта тих издвојених дјелова.

Искази у загради код писца су остварени у формама различите сложености па су и њихове семантичке комбинаторичке могућности са исказом у који се инкорпорирају врло раслојене и издиференциране а запажа се да је веза матичног текста и уметнутог исказа врло често асоцијативна и носи додатну експресивност и емотивни став, покаткад наглашено обојен иронијском нотом.

Соња Томовић – Шундић Никшић

Књижевни свијет Милорада Павића

Да би се проговорило књижевним језиком о суштинским питањима европске цивилизације, потребно је добро познавати њене темељне вриједности, њен мит, филозофију, умјетност и религију као што је то случај код Милорада Павића. Јер он је, у првом реду, добар познавалац европске културе и њеног начина мишљења, те доминантних духовних симбола из митолошке и религијске тематике. Захваљујући високом образовању и ерудицији писац се могао успети до оригиналног књижевног тумача људске културе у цјелини. Павић је необична појава у јужнословенској књижевној традицији, по књижевним темама и стилу, начину конструисања ликова, унутрашњој композицији романа, егзистенцијалним питањима, утемељеним у глобалним симболима наше цивилизације, која покреће. Његови романи, приповијетке и приче садрже оригиналан наратолошки образац и карактеристичну поетику слободе преузету из модерног књижевног поступка. Павић демантује класичну поетику сваким сегментом свог прозног говора. Одбацивањем класичног обрасца писања, са једнозначним током радње, писац је постао слободан да своју имагинацију употребљава спонтано, изван било каквих књижевних или изван књижевних регулатива. Разарањем традиционалних жанровских обиљежја у начину конструисања приче у формалном али још више садржинском смислу, писац је релативизирао вриједност класичног приповједног модела и поетике засноване на старим естетским канонима. У визији Павића, литература пробија затворене облике стандардизованог

књижевног говора, једнозначност историјске истине оцртавајући тако морални профил епохе у којој живимо.

Умјетност је шира од сваког прописа, дубља од сваког спољашњег закона. Дефицит строгих начела умјетничког стварања Павић је објелоданио као доминантно правило писања, јер тамо гдје недостаје јасна форма, све је флуидно организовано, прожето вишком спиритуалне енергије изнутра. Павић је најуспјешнији у реорганизацији устаљених миторелигијских симбола, њиховим прекомпоновањем у нове цјелине. У мозаику познатих културолошких симбола писац гради нови мозаик мозаика, фантастичну књижевну пирамиду у којој су реалност и могућност измијениле своја мјеста. Тако је Павић творац новог облика фантастичне књижевности у којој је фантастично реалност првог реда, јер само фантазија пробија зид времена и залази у вјечност. Умјетност је ситуирана у ред највиших духовних активности, јер представља нашу врхунску способност да се од привида чулности успнемо до суштине феномена постојања и тако додирнемо вјечност.

Павић слиједи ону линију у европској култури која се снажно развијала послје ничеанског разбијања субјекта. У субјективном искуству наше свијести немогуће је утврдити било какву апсолутну истину. Будући да више нема свијета објективности и чињеница по себи, постоји само мноштво бесконачно различитих погледа на свијет. Стварност је промјена, несталност без чврстог центра а у таквој (пост)модерној перспективи човјек је као Едип само тумач неповезаних знакова. Истина је темпоралност, мноштвеност, разлика, разоткривање које увијек зависи од угла посматрања. У игри разоткривања истине једног енигматичног свијета знакова умјетност постаје аутентични говор у коме се хвата и оно невидљиво. Рехабилитација од класичног поимања извјесности истине је дуг историјски процес у коме умјетност прелази пут од могућности до стварности и обрнуто. Јер личност више није носилац вриједности које се конституишу у вриједносним актима, већ индивидуа која је свјесна релативног значења свих људских истина. Но, песимистички тон, као неминован пратилац увјерења у радикални релативизам наших

појмова о свијету, може се схватити и као предност. Ако смо осуђени на неизвјесност наших моралних или естетских судова у њиховом релативном важењу, за умјетност тек на том тлу настаје царство слободе. Новонасталу ситуацију Павић је усавршио до перфекције. Његов књижевни рад је креативно мијешање разнородних цивилизацијских симбола, без претензије да се докучи апсолутна истина. За такав експеримент, који прати одговарајућа и такође експериментална књижевна формула, потребно је потпуно владање и познавање цивилизацијских митологема, укоријењеним у општељудским искуствима човјечанства. Само зналац, попут Павића у "Хазарском речнику", могао је да се на тако упечатљив начин поиграва са (све)свјетским симболима људског духа стављајући их у фокус оригинално склопљених цјелина. Митове Истока и Запада, антике, хришћанства, јудаизма или ислама, симболи utkани у темељ људске културе, методом компарирања и аналогија повезивања, укрштања, или надопуњавања, писац је довео у непредвидиве односе, давши им снагу једног естетски занимљивог свијета, који бивствује не по закону истине већ по закону љепоте.

Читава књижевност је тако у постмодернистичком маниру замишљена као нека врста огледала у коме се огледају тајанствене шифре свемира. Павић користи свете књиге и њихове симболе, затим митове, обичаје и вјеровања древних култура мијењајући их на изненађујући начин, стављајући ствари у простор њихове унутрашње контрадикторности. Та велика тема двојности ствари и свијета или прецизније његова мултидимензионалност ће се као лајт-мотив понављати у Павићевом стваралаштву. Увјерење да кохерентног средишта нема ни у стварима ни у човјеку, дакле ни "у" ни "изван" наше свијести допринијело је ре-креирању једног свијета у коме сва искуства, Добро и Зло, Дух и Материја, Лијево и Десно, Бог и Ђаво паралелно постоје. Показивање правога лица свијета у његовој унутрашњој противрјечности један је од основних задатака умјетности. Павић је то успјешно показао!

Уколико је свијет двојног карактера и људска природа је такође двојна, амбивалентна у самом коријену. Посљедњи смисао таквог свијета је проблематичан, управо зато што он нема крајњи смисао. Гностичко постављање добра и зла у исту раван говори у прилог томе да истинито и лажно немају никакве стварне вриједности са становишта културе и историје. У лавиринту различитих могућности, Павић је створио литературу неописиве снаге у којој се поље реалности пробија до невиђених размјера. Парадокс у разоткривању свијета, који је огромна загонетка, проистиче из непосредног трагања за метафизичким коријеном егзистенције, негацијом и нихилизмом који неминовно прати сваки такав напор.

Павићев књижевни свијет пулсира изнутра као живи организам, будући да је сав сачињен од контрадикторности и парадокса. Ријеч је о доминантном конструктивном књижевном начелу у моделативном обликовању текста али и идејном пишчевом ставу да се у контрастима изврши деструкција митолошког, историјског и коначно егзистенцијалног нивоа. Посвећен трагању за иреалном вертикалом у времену, резултат који се добија је сав у поларитетима и разликама, и тек посредно сугерише вјечност једне првобитније хармоније. Оптерећење крајем и нестајањем, јер Павић је страствено посвећен теми смрти, цијелом току кретања даје печат бесмисленог трајања. Мијешање светог и световног, историјског и надисторијског времена одвија се у свијету који је можда безразложан али неизбежан, противрјечан али и хармонијски подешен на неки мистично – спиритуалан начин. Митско религијска матрица античког и византијско – хришћанског цивилизацијског наслеђа у којима су сабрани разнородни елементи културно развијених народа на тлу на којем су настајале од пресудног је значаја за књижевност Милорада Павића и његово најзрелије књижевно дјело роман "Хазарски речник". Самосвојност Павићеве романескне стратегије, утемељена је у класичној представи о умјетнику чија је фантазија готово истовјетна божјој створитељској моћи. Самим тим коначна истина ствари није докучива логичко – дискурсивним методама, већ по ауторовом

најдубљем увјерењу мјесто њене природне завичајности је у херменеутичком кругу књижевног текста.

У "Хазарском речнику" Павић је поставио у посебан однос, кључну културолошку симболику у односу на феномене: трагично и комично, који су жариште његовог сублимно конструисаног умјетничког свијета. Тако је готово метафизички наговјестио најдубљу егзистенцијалну проблематику. Универзални полови комично – трагично нису сасвим непремостиви, без обзира што се корјенито разликују. У питању је више форма феномена, а мање њихова конкретна присутност као садржаја поетске умјетности и искуства. У модерном тумачењу трагично и комично се схватају у њиховој суштинској повезаности. Јонеско говори о јединственом појму трагично и комично, утолико што и сама Трагедија као драмски жанр, попут оне из Велике Грчке и епохе тројице трагичара, у наше вријеме уопште више није могућа. Бекетова метафизичка фарса је наш највиши израз трагичног осјећања егзистенције, у оптици поигравања са релативностима. Разарање вриједносног система у модерном сензибилитету означава инхерентно трагичну ситуацију, али лишену узвишености и патоса Софокловог или Еурипидовог дјела. Пропаст јунака у многим савременим трагедијама није најчешће у виду стварне смрти већ чешће тоталном незнању равнодушности и "смрти душе".

Међутим, не постоји оштра граница између античке и модерне трагедије јер је наша представа о трагичном ипак суштински непромјенљива. Филозофи су се први запитали за смисао трагичног. Ушло је у моду послје Ничеа сматрати трагичним и писце који нису писали трагедије у строго жанровском смислу - јер је као пресудно узето њихово трагично схватање свијета. Велику тему трагичног инаугурирао је још Аристотел, али везујући је за одређену драмску врсту, а њено метафизичко утемељење, својеврсну филозофију трагичног, имамо од Шелинга, преко Хегела, Шопенхауера до Ничеа, Кјеркегора, Јасперса или Шпенглера који говоре о трагичним раздобљима цивилизације.

У складу са Аристотеловом идејом да је дјелање циљ трагедије, будући да лица не дјелају да подражавају карактере него ради дјелања узимају да приказују карактере, догађаји и прича су циљ трагедије. Будући да је циљ главна ствар у свему, Павићев приповједни образац ослоњен је на процесуелни ток у развоју саме приче који има своју амплитуду кретања успон, кризу и опадање. У роману – лексикону Хазарски речник представљена је судбина и пропаст Хазарског народа кроз свједочанство три цивилизацијске варијанте: хришћанску, мухамеданску и јеврејску. То нас доводи до важне поставке о ступњевитом напредовању у правцу смрти или самоуништењу које је битна димензија индивидуалне и колективне егзистенције. Најопштије речено несигурно одржавање животне равнотеже, стално напредовање у правцу смрти и криза која у апсолутном и нужном смислу прати сваки процес су унутрашња динамичка оса књижевног система од којег је изграђена Павићева литерарна пројекција: Укратко, унутрашњи трагични ритам. Слична скривена логика постоји и у другим Павићевим романима и приповијеткама. Животна путања Херонеје Букур или Леандра је растућа напетост између два непостојања у непрекидном узлазном току који доводи до саморазарања главних протагониста. Књижевни јунаци нису криви у моралном смислу, писац не поставља или, штавише, суспендује питање етичких вриједности и вриједносних критеријума понашања. Јунаци страдају на крају свог пуног емотивног и менталног развоја. Смисао сукцесивног напредовања од живота ка смрти од бити до не-бити има значење трагичног континуума чије се дејство динамички равномјерно али и неумитно испољава.

Посебну значењску вриједност имају разнородне компоненте Павићевог текста у функцији произвођења трагичног ефекта: судбинско – демонске силе, сан, смрт, вријеме и сл. Сви поменути симболи имају особено синтагматско и семантичко устројство што доводи до темељне слојевитости романа и сложених међусобних односа у језичком и идејном смислу. Идеја о личној судбини зачала се у Миту. Ананке и Моира су у Хелена били предуслов трагичног постојања. Специфично трагично

стање у размјерама дубље радикалније угрожености, Павић постиже концентрацијом и измјештањем судбине јунака према њиховој тајанственој моћи предсказивања и визији будућих догађаја. Аврам Бранковић, или Леандар су опсесивно посвећени истраживању властите будућности. Загонетно наслућивање оног што се налази изнад личности јунака поприма космичке димензије и постаје као константа трагичне егзистенцијалне драматике. Јер је сада трагично не само оно што се реално догађа у животу јунака, већ и цијела скала оног што се само антиципира у зони предвиђања.

Павић донекле редукује трагично на фаталност, што се у највишој мјери подудара са грчком верзијом фатума. У античком схватању божанску одмазду врше ериније, еумениде или Немеза, богиња освете. Интензитет угрожености јунака повезан је са митско – судбоносним силама и енергијама. Јунак и његова судбина у метафизичком смислу су једно. Есхилова Клитемнестра истиче: "У свему судбина удио има". У Павићевом умјетничком искуству такође се уводи живи свијет: надособних сила који је близак грчком схватању демонског и обухвата бројне ликове из хтонично – магијских регија, гдје су судбина и демони чврсто испреплетени. Подземна сфера има неупоредиво најснажнију улогу. Уплетеност божанског у општељудска питања кључ је за разрешење личне судбине. Гете је у "Фаусту" разоткрио индивидуално мијешање ових сила у живот. Кад у миту наиђемо на трагично стање ствари, оно представља неразмрсив сплет божанских и демонских сила у које су људи уплетени. Тако Павићеви јунаци страдају јер посједују предодређену метафизичку кривицу, па су у суштинском смислу невини. Они пате независно од својих менталних или моралних способности. Књига о Јову или Христова Гестиманска молитва на Гори, која је најмучнија од свих на сличан начин открива очајничку редукуцију постојања, незаслуженост патње која сугерише идеју да је трагичност иманентна човјековом земаљском удесу.

Павић не слиједи аристотеловски принцип о погрешци као предуслову трагичне ситуације. Без обзира на различита

филозофска тумачења да би хамартиа могла означавати: трагичну ману, моралну или интелектуалну слабост у традиционалном тумачењу или погрешку односно интелектуалну заблуду у модерном, код Павића искључује свако тумачење катастрофе јунака због неке карактерне охолости, обијести, пркоса (hybris). Снажно кретање до коначног свршетка одвија се по неким другим законитостима. Јунаци су у потпуности невини. Разлог њиховог пропадања проистиче из најдубљег закона природе по коме су трагично и постојање суштински повезани.

Улазећи у саму бит трагичног, долазимо до сна као једног од кључних феномена Павићеве књижевне творевине. У хазарском речнику који је алфа и омега његове књижевне филозофије сан има пресудан значај. Под одредницом Акшани, Јабир Ибн се тврди да је сан свакодневна вјежба смрти, јер смрт је презимењак сну. Функција сна и снијевање преузима доминантно егзистенцијално мјесто. Хера у роману "Унутрашња страна вјетра" живи паралелну стварност кроз снове, тачније њена права јава су њени снови. Смрт и сан имају сличну мистичну основу. Најдубље истине постају докучиве посредством сна као медијума преко којег се разоткривају есхатолошке теме и легенде. Павић симболично указује на постојање посебне секте свештеника који пишу свету књигу хазарског народа, трагајући по фантастичној инвенцији снова. Претражујући по туђим сновима секта ловаца на снове трага за прачовјеком Адамом, Адамом Кадмоном или Адамом Руханијем састављајући од своје спознаје речнике, глосаре или алфабетиконе. Нарочита пажња која се посвећује механизму сна говори о његовом метафизичком значењу. Са Павићевог становишта сан има већи ступањ стварности од самих ствари, те није ријеч о бесмисленој фикцији већ суштинској упућености људског на божанско, коначног према бесконачном, временог према безвременом. Општељудски проблеми су неизрециви језиком системске филозофије или науке. Њихова антиномичност решива је тек језиком симбола, визија, снова и сновиђења. Помјерање временских координата, као незаобилазан учинак сна, има за циљ зближавање и прожимање најразнороднијих елемената постојања. Проблематика

темпоралности, дакле, има најзначајнију улогу. Какав ће бити смјер и учинак временског дјеловања зависи од субјективних параметара које је у сажетој варијанти Павић изложио пишући поводом пјесништва Гаврила Венцловића. Успоравање, убрзавање, поништавање или укидање и прескакање садашњег времена преко будућег тренутка, о чему свједочи парабола о јајету у Хазарском речнику, брисање границе могуће – (не)могуће, мијешање прошлости и будућности, мита и историје су само неки од начина искушавања етеричног феномена времена. Основна намјера која покреће ловце на снове у Хазарском речнику кроз укључивање у Адамово тијело метафизички наговјештава могућност и претензију овладавања временом, поглед у вјечност са примарно онтолошким циљем.

Проблематика трагичног оцртава се врло јасно ако се схвати Павићева концепција темељног дуализма свијета. Материјални и духовни принцип постоје истовремено, као два примарна онтолошка начела свијета. Али између материје и духа не постоје јасно одијељене преграде, већ кретање које непрекидно трансформише једну форму у другу. Ипак, принцип материјалности је у сталном опадању, нестајању и разградњи, деформацијама у свим правцима. Излаз из свијета коначних величина, упозорава писац у Речнику, нашао је једино Христос. С друге стране, принцип духовних вриједности има трајно важење али будући да је доведен у везу са материјалном супстанцом садржи сва ограничења материје. Сва три цивилизацијска система: хришћански, исламски и јеврејски, узајамно се додирују заједничким основним темама и религиозним постулатима. Писање светих књига у све три монотеистичке религије је искушавање појма светост са надом да се тако успостави неразорљив духовни свијет. Слично ће и Леандрова градитељска вјештина бити покушај универзализације религиозног искуства народа између Истока и Запада насупрот пропадљивој материјалној стварности. Разлог неусаглашености између материје и духа, писац ће у Хазарском речнику повезати са идејом о двострукости човјекове природе. Јер је човјек у духу гностичких учења дјело Сатане и Бога. Међусобна напетост и

супротстављеност двоструких начела у човјеку су у самој бити феномена трагичног, будући да се ради о непрекидном унутрашњем и спољашњем напору на усклађивању ових у супстанцијалном смислу различитих принципа.

Међутим, релативизирање феномена трагичног писац ће остварити у његовом повезивању са супротним начелом. Трагизам повезан са комичним добија специфичан облик који пратимо у Павићевој литератури. Трагичан ритам прераста опозицију према властитом полу спонтаном употребом парадоксалних и неочекиваних догађаја. Ефекат зачудности, онеобичавања сјенчи трагично искуство лакоћом бескрајних и непредвидљивих комичних могућности. Критичари су одавно уочили "логику скандала" у романима Достојевског коју је Лотман касније изванредно даровито анализирао у "Нечистим силама". У крајњој линији код Павића такође постоји специфично "поигравање" археомитским и историјским искуством до готово фантастичних размјера. Темелни слијед догађаја има закривљену структуру: кроз противрјечност између умног, смисленог, очекиваног у правцу неочекиваног и на први поглед бесмисленог. Од Шкловског и руских формалиста умјетност је процес очућења, неко зачудно јединство привидно противрјечног - како истичу новији критичари у Америци. Фабуларни вид стварности као језичко-фикционални облик упућен је на објективни свијет али тако да је континуитет догађаја разбијен у засебне јединице – фрагменте. Трансформација изванестетске грађе у естетску творевину се код Павића одвија на нивоу помјерања и преокретања уобичајене перцепције. Интервенцијом фантазије, исказима метафоричко – метонимијског значења, укидањем закона каузалитета, конструишу се догађаји парадоксалне драматичности. Изразити су примјери у "Вјетру": Херина смрт, предавање француског непостојећем дјетету Каћунчици, чишћење непостојеће мрље у хемијској чистионици, судбина Капетана Витковића или у "Речнику" биографија главних ликова романа, стварање словенске азбуке Ћирила и Методија, Шестопрсто дијете које убија Абу Кабира Муавију за шта је оптужена докторка Шулц и многи други примјери. Судбина

ликова у роману "Предео сликан чајем" такође има парадоксалне секвенце. Интересантна је чињеница да управо парадокс као унутрашња законитост Павићевог текста не херметизује његов умјетнички свијет у правцу пуке фантастике већ напротив тим јаче стреми према реалном животу, као најдубље разјашњење које му је у самом коријену слично. Павић посједује изванредан таленат да споји трагично и парадоксално и тако добије ефекат комичног у неком лику, догађају или самој радњи. Тако цијели ток у његовим фантастичним приповијеткама добија комичну ноту фарсе, лакоћу игре без озбиљних посљедица.

На тај начин трагично је доведено у везу са комичним, комично је повезано са трагичним посредством најневјероватнијих догађаја који посједују елементе и трагичног и комичног. Проучимо ли пажљиво начин уобличавања комичног уочавамо сличност са идејама једног од неколицине највећих филозофа комичног: Бергсона. Филозоф сматра да се смијешно увијек јавља кад нека личност даје утисак ствари, кад жива бића мијешамо са стварима, кад се жива бића стављају упоредо са апстрактним појмовима, а затим животиње с људима. Укратко свака крутост или аутоматизам који изгледа да се налијепио на покретљивост живота је комичан тако да је смијех друштвена казна за изопаченост. У том смислу рецимо феномен смрти за Павића има статус живог бића и сва својства живе природе: расте, опада, продужава се, насељава се, избјегава, ишчезава и сл. Аврам Бранковић уградио је Петкутину смрт у груди као живи предмет који тамо обитава. У сновима капетана Витковића станује се као у пространом стану, тј. Његови снови имају реалну просторно-временску димензију. Вријеме се замишља као зидарски материјал од кога се обликује континуум прошлост – будућност. Писац говори о ловцима на снове, зидарима музике и сл. Живи свијет посједује све особине неживе стварности и обрнуто, све до извјесне дозе ексцентричности. Смијех на лицу Херине послодавке, као специфично антрополошка појавност, метафорично се идентификује са преплашеном животињицом која дрхти и сл. Могуће је прожето немогућим, реално иреалним, са извјесном примјесом хилозоистичке перспективе. Сви

феномени постојања, смрт и живот имају статус мртвих предмета и живих бића. Јер је цијела природа спиритуално оживљена стварност у којој се између материјалности и духовности одвија динамички процес. А само људско тијело, посредством душе која живи тјелесно и на начин тијела. Тако су емоције и расположења, чула и разум, око и ухо, једном ријечју цијела душа неодвојива од тјелесног идиома као свог примарног становишта. Спојени на такав начин производе ефекат најдубљег комичног схватања живота. У том смислу трагично у животу јунака доведено је суптилним унутрашњим раслојавањем на ивицу смијешног и апсурдног. У пишевој оштроумној интуицији постављањем духовног паралелизма трагичног и комичног не пада се у замку њихове извјештачене, тј. механичке међузависности. Најдубља егзистенцијална проблематика дата кроз призму хумористичког импулса, садржи истовремено трагично – комични смјер кретања. Антрополошким утемељењем трагичног и комичног, писац је успјешно објелоданио њихову суштаствену истовјетност која пулсира у човјеку и космичком пространству.

У литерарном смислу Павић мијеша елементе трагичног и комичног употребом специфичног књижевног говора, мноштвом оригиналних семантичко – синтагматских структура. Специфичност његовог језика и стилско – језичког каламбура има слојевито значење у одсликавању парадоксалних сцена, препуних фантастичних обрта и комичних сцена. Павићева литература нагони на смијех јер свијет јесте смијешан и озбиљан истовремено. Таква литература прожета је истинским хумористичким импулсом као нераздвојном пратећом појавом којом се може исказати најсложенија животна тематика, тако да комично има књижевно и изванкњижевно значење. Виртуоз ријечи специфичним језичким комбинацијама, употребом одређених лексема и синтагми изразите симболичке снаге, писац је готово усавршио природно језички систем, уобичајени говор до готово новог "погледа на свијет", који је у његовој продубљеној интерпретацији изузетно комичан.

Павићева књижевност дјела садржи најдубљу спону на фону трагичног и комичног, штавише, његови текстови пулсирају

изнутра сталном измјеном, сударањем и преплитањем тих великих ритмова. Ријеч је о литератури мултидимензионалног значења која онто-семантички упућује на изворну истину бивствовања. Павић не уноси начелни песимизам у духу Шопенхауерове метафизике, који је ону коначну суштствену стварност тумачио као слијепу вољу лишену сваког циља, јер коначни смисао свијета није бесмислена празнина, тако да писац не прихвата у цјелини трагично осјећање живота. Трагично и комично су базични поларитети у Павићевој визији који постоје искључиво симултано. Смисао парова и њихов двоструки квалитет одговара сложено структурираном свијету и начин је да се умјетнички уобличи његова функционална и егзистенцијална слојевитост. Тако су парови: смрт / живот, Византија / западна култура, вријеме / вјечност, мушко / женско, антика / хришћанство, глобални симболи који фигурирају само кроз своју симетричну или асиметричну паровитост. Међутим, пар трагично / комично у оквиру Павићеве пројекције има повлашћен статус. У том контексту преко те основне формуле се преламају значењски слојеви текста, па је ријеч истовремено о основној поетско-поетолошкој димензији у моделовању текста али и показатељу пишчевог духовно-метафоричког става према главним питањима постојања.

Уобичајено је да се трагичност тумачи неодвојиво од вриједности и њихових односа, дакле, без неких трајнијих модуса и постулата. Потребан је поредак супстанцијално утемељен и сукоб вриједносно утемељених циљева да би се јавила трагедија. Тим путем је могуће протумачити трагедију као јединство аполонског и дионисијског начела који јој даје оргијастички тон разузданости "светог пијанства". Павић полази пак од претпоставке да је представа о трагичном спојена увијек са представом о комичном. Синтеза њихове различитости дозвољава да најтрагичније догађаје пуне патње и трпљења не доживљавамо као апсолутну трагичност. Недостатак апсолутизације трагичног, релативизације посредством комичних елемената, је по аутору пут на коме се уочава сама бит предмета кога у кубистичкој визури посматрамо овако из свих углова. У

платоновском духу Хартман или новокантовци Винделбанд Рикерт темељили су вриједности у сфери самосталних суштастава. У том смислу хришћанска метафизика је вриједносна метафизика. Разарање вриједности код Павића незамисливо је без појма трагично, коме је придружен супротан појам комичног, и тиме означен специфичан одговор који артикулише његово разумијевање човјека. Сва трагичност, тј. специфичан ритам ствари који се оснива на њиховој временитости, унутрашња је законитост постојања, спојен са комичним ритмом задобија релативан смисао. Коначно, право значење егзистенције у онтолошкој равни је преплитање ова два велика ритма.

Милорад Павић је створио особен књижевни свијет у коме дефилују необични ликови саткани претежно од непомирљивих супротности. Догађаји су парадоксално повезани и крше конвенције простора и времена. Парадокс настаје када се уведе у први план неки догађај неочекиван према здраворазумском очекивању. Ријеч је о некој врсти ослабљене цензуре, која дејствује у конституисању књижевног догађаја, па се радња одвија мимо уобичајених правила. Укидањем закона каузалности који влада у природном свијету Павић је маштовито представио један свијет који има аутономну логику. Зашто? Да би његов књижевни свијет умјесто трагичног, учинио комичним. Такав суптилно – комичан приказ ликова и догађаја упућује на трагизам који вибрира у позадинским слојевима текста, тако да је читалац у прилици да у смијешној визури обухвати цијели спектар егзистенцијалних феномена. Читајући Павића, ми се непрекидно у себи смијемо, а тај хумор је највиши облик комичног, који се рађа онда када наш дух препозна игру великог мајстора способног да у њен центар смјести главне културолошке симболе различитих цивилизацијских слојева.

У Павићевим литературним романима и причама нема приче у класичном значењу. Свака појава је симболичка а не емпиријска датост. Павић је нарочито инвентиван у мијешању различитих симбола којима располаже и намјерно веже (не)правилним асоцијацијама. За такав поступак потребно је претходно познавати културу, мит, обичаје и религију европских народа и

шире, да би се конструисала измјештена позиција симбола и схватио начин њихове измјештености. Затечени, количином деформитета убачених у корпус уобичајених симбола схватамо да је Павићева прозна фикција радосна игра имагинације и разума, имагинарног догађаја и логике у коме непрекидно измјењују мјеста чулни и натчулни свијет. Унутрашња парадоксална логика утемељена на несразмјерним искривљеностима, необичностима и противрјечностима испољиће се у изгледу ликова, говору, међусобним односима, који су на неки чудесан начин (не)вјероватно вјероватни.

Раскорак између стварног и (не)очекиваног обрта у понашању и цијелом току радње услов је да се (пред)осјети уплив трансценденције и њено директно мијешање у егзистенцију. Павић прије слиједи механизам снова који су с ону страну истине и лажи, јер у стварном животу нема таквих ситуација. Али у сну, дефекти који се јављају у процесу сањања, инспиришу Павића да изневјери здраворазумска очекивања. Јер су у сну као и у литератури, демантоване наше уобичајене чулне перцепције. Као и у сну, и најмрачнија визија није суморна, већ одише ведрином, којој је Павић дао једну нестандардну димензију хуморног односно смијешног. А у том свијетлу, трагизам постојања, смрт и нестајање, осјенчени у смијешној визури, губе своју озбиљност. Оно што је неумитно попут судбине и нужности постаје подношљиво лако, јер не изазива ни страх ни стрепњу, већ неко радосно мирење са постојећим стањем ствари. Оно што је трагично истовремено је комично, а оно што је комично у исти мах је трагично, на тај начин нема ни трагичног, ни комичног у чистом облику већ само њихова неразорива повезаност на свим нивоима живота. Дакле, за Павића свијет није ни трагичан ни комичан, већ трагично-комичан. Јер се у једном динамички схваћеном систему, непрекидно преплићу, трагично и комично, преливају једно у друго, тако да и трагедија и комедија ишчезавају као што у хемијским процесима база и киселина једна другу неутралишу.

Зоран Копривица Никшић

Хамлет - могућности филмске транспозиције

Шекспирова трагедија *Хамлет* уобраја се, не само у најзначајнија, већ и најпревођенија и најчешће постављана и екранизована драмска дјела.¹ Али од његовог настанка до данас *Хамлет* је био предметом како похвала тако и покуда и бројних контраверзних тумачења. Чини се да је Јан Кот, на крајње експлицитан начин, дефинисао суштинске вриједности овог Шекспировог дјела и, истовремено, указао на његову трајну актуелност.

“*Хамлет* је као спужва. Ако се само не стилизује и не игра антикварно, одмах упија у себе читаву савременост. То је најчуднији комад који је икад написан; баш због својих рупа, због својих недовољних одређености. *Хамлет* је велики сценарио у коме сваки лик има да одигра мање или више трагичну и окрутну улогу.”²

¹ Шекспир је фабулу за *Хамлета* пронашао у петој књизи *Трагичних историја*, француског историчара Белфораеа, за које се претпоставља да су објављене у Француској између 1570. и 1582. године. Белфорае је *Историју о Амлетху* преузео из треће и четврте књиге *Историја Данца / Gesta Danorum; Historia Danica I* коју је, претпоставља се, крајем XII или почетком XIII вијека, написао дански историчар Саксо Граматикус / Saxo Grammaticus I.

² Јан Кот: *Шекспир наш савременик*, Београд, СКЗ, 1963, стр.76.

Слично о Шекспировом *Хамлету*, али из нешто другачијег угла, размишља и Џек Џоргенс: “*Хамлет* је необичан по томе што на нас преноси унутарњи немир,

И управо стога што, “сваки лик има да одигра мање или више трагичну и окрутну улогу”, један од пионира и најзначајнијих представника епохе нијемог филма, Дејвид Ворк Грифит, одустао је од екранизације ове Шекспирове трагедије.

“У њему има пет убистава. Шта ће цензура рећи? Хамлет је сам по себи морбидан карактер...”³

Овакво тумачење *Хамлета*, када је естетика нијемог филма у питању, не мора да чуди. Филм је сматран ‘пролазном забавом’, ‘вашарском атракцијом’ и ‘хиром ексцентрика’, иако се, покаткад, могло наићи и на афирмативне одреднице зачетника филмске теоријске мисли, за које је филм био ‘визуелна симфонија’, ‘музика свјетлости’ и сл. Но, однос према Шекспиру и његовим драмским дјелима био је амбивалентан. С једне стране, суочени с ‘бременом’ Шекспирове велике мисли и одговорношћу пред њом, поједини филмски редитељи, који су неријетко били и први филмски продуценти, адаптацији Шекспирових драмских комада приступају опрезно и бојажљиво, па су најчешће прибјегавали провјереним методама из ране епохе нијемог филма: фиксирати камеру и забиљежити дешавања на сцени, на којој су познате Шекспирове ликове тумачили провјерени глумци тог времена. Дакле, важан је био глумац, име филмског редитеља било је мање важно, чак и небитно, што указује на пресудан утицај позоришног изражајног кода.⁴ Тако су

пометњу и очај свог јунака док он открива парадоксе живота./.../ Он жели да буде морални агент, да разумије зашто нешто ради, шта то значи и какве ће консеквенце из тога проистећи./.../ *Хамлет* је колаж стилова: лирских, гротескних, узвишених. То је комад пун црног хумора, говорништва, загонетки, пјесама, пословица и пародија.”

Jack Jorgens: *Shakespeare on Film*, Bloomington and London, Indiana University Press, str. 207-208.

³ Преузето из: Robert Hamilton - Ball: *Shakespeare on Silent Movie*, London, George Allen and Unwin LTD, 1968, str. 271.

То, ипак, Грифиту није сметало да се 1916. године подухвати екранизације Шекспировог *Магбета*, у коме, рекло би се, без намјере да вршимо пребројавање, има неупоредиво више убистава, а самим тим и неупоредиво више морбидних карактера. Једино што нам остаје недоступан податак, шта је цензура на све то могла да каже?!

⁴ Али је и у томе, као у много чему другоме, када је нијема филм у питању, било изузетака. Тако је Баркеров *Хамлет* снимљен за један дан, Чарлс Рејмонд је, као провјерени глумац, био тумач главне улоге, а остатак екипе је биран према

први филмови из епохе нијемог филма били заправо ‘пресликане’ позоришне представе, без особеног креативног замаха и дубљег понирања у специфичности Шекспирове драмске поетике. Уз то су, свеколика техничка ограничења нијемог филма, условљавала очигледну немогућност њеног свеобухватног драматуршког обликовања. Тек касније ће се схватити, почев од *Хамлета* Елеутерија Родолфија, преко екранизација *Отела* Дмитрија Буховецког до Форбс-Робертсоновог и Гадеовог *Хамлета*, да се декоративна визуализација и екстемпорација, као и ‘огољена’ спољња акција, без дубљег структуралног понирања у психологију Шекспирових драмских ликова, своди на пуку регистрацију збивања на сцени и, уједно, пренебрегава употреба специфично филмских изражајних средстава. С друге стране, већина продуцената ‘примитиваца’, како их савремена теоријска мисао назива, ‘на вријеме’ су схватили да би екранизацијом Шекспира могли да остваре значајну финансијску добит. Тако се јавља и ‘комерцијализовани’ Шекспир, а та тенденција је чини се, преко најновијих филмских екранизација Шекспирових драмских дјела, и даље присутна. Један од најбољих познавалаца развојног тока нијемог филма, а посебно екранизација Шекспирових драмских комада из тог периода, Роберт Хамилтон Бол, примјећује да се већина продуцената суочавала са проблемом како да искористе Шекспирово име, те тако привуку и задрже радозналу публику, “која је налазила задовољство у релативно новом искуству посматрања покретних слика на филмском платну”.⁵ ‘Филмовани’ Хамлет је за многе позоришне глумце (и глумице !) тог доба био само драгоцен ‘сувенир’ и добродошла могућност да се, захваљујући покретној фотографији,

физичким предиспозицијама: Дух Хамлетовог оца, по замисли редитеља, морао је да буде висок, а од Офелије се очекивало да зна да плива.

⁵ Да би привукли што већи број гледалаца продуценти ‘примитивци’ су се досјетили да Шекспирову велику трагедију транспонују у филмску пародију и, уз то, жанровски веома разуђену, почев од енглеских комедија до америчког вестерна и бурлески, које су се, заправо, и заснивале на растакању устаљених жанровских конвенција и стварању суб-жанровског кода. Хамлета је у том погледу могао да надмаши једино Ромео. Поменућемо само неке од назива који су ‘афирмисали’ Ромеа на филму: *Ромео из вагона за угаљ*, *Аризона Ромео*, *Мајмун Ромео*, *Ромео из каменог доба*, *Бромо* и *Јулија*, и сл.

остави 'отисак' у времену и од заборава отргну њихови сценски наступи.⁶

О филму, као могућем медију умјетничког исказа, нико од њих нити је размишљао, нити је у тако што вјеровао!

Јасно је да контемпоративно синематичко тумачење датог проблема подразумијева из основа другачији приступ. Савремени филмско-аналитички проседеи не свде се искључиво на денотацију глобалних вриједности екранизованих дјела и презентацију упрошћене наративне структуре већ, прије свега и изнад свега, на дубоку и минуциозну анализу свих сегмената филмског израза, свеколиког дијегетичког простора. Стога би таква анализа, премјештена у оквир естетичких координата нијемог филма, значила *reductio ad absurdum*, и при том указала на дубоко непознавање њених фундаменталних вриједности. Филмска умјетност је, а такав је случај и сада, са Шекспиром или без њега, на одређени начин била и остала технички недовршен образац умјетничког исказа.⁷

Котова атрибутивна одредница 'најчуднији' и синтагма 'недовршене одређености', сасвим би се уклапале, чини се, у Елиотоу познату 'формулу' *објективног корелатива*, како је

⁶ Ексцентрична француска глумица Сара Бернар прва се усудила да на филмском платну тумачи лик Хамлета. Ради се о сцени мачевања која траје три минута. Толика је и дужина овог филма. Занимљиво је да је Бернар *Хамлета* снимила за велику Париску изложбу 1900. године, и да је то био први филм у којем се покушало с тонским експериментом; наиме, на цилиндричном фонографу снимљени су дијалози глумаца. Успјех код публике је био велики, иако су дијалози били асинхрони и без природне бјеје гласа. Такође је занимљиво да је данска глумица Аста Нилсен затворила круг 'значајнијих' улога Шекспировог Хамлета у епохи нијемог филма, тумачећи жену прерушену у Хамлета и безнадежно заљубљену у Хорација.

⁷ Поменимо само вишедеценијске покушаје да се 'технички' ријешу проблем треће димензије, који за савремену естетичку мисао није никакав проблем, јер се она не бави оним што спада у домен хипотетичких 'нагађања'. Извјесно је, међутим, да би такав технички проналазак из основа измијенио естетску фактуру звучног филма и означио нову фазу у његовом развојном току. Сигурно је и то да би се о екранизацијама *Хамлета* у измијењеним условима техничке реализације морало писати другачије, као што се мора писати другачије и о екранизацијама *Хамлета* из периода нијемог филма. То ни у ком случају не би смјело да значи негацију естетике звучног филма, као што та иста, актуелна и данас једина могућа естетика, никако не значи негацију естетике нијемог филма.

Френсис Фергасон назива, а по којој у Хамлету, као личности, “доминира емоција која се не може изразити зато што је претерана у односу на чињенице како се оне појављују”.⁸ Дакле, Шекспир, по Елиоту, није успио да пронађе ‘објективне корелативе’ за Хамлетова осјећања.

“Да ли Елиот мисли да многи предмети, чињенице и низови догађаја које нам Шекспир приказује да бисмо суделовали у Хамлетовом осећању и разумели га не значе ништа? Односно, да ли мисли да при читању или гледању драме ми не можемо да саосећамо са Хамлетовом емоцијом? Или мисли да не можемо да разумемо Хамлетову психологију?, пита се Фергасон, и додаје: “Могли бисмо да навестимо да оно што мучи Елиота није то што карактер не успева да живи драмски/.../, него то што ни он сам ни његов творац не објашњавају његов положај јасним и једнозначним речима разума.” [сиц!] ⁹

Вида Мрковић посебно скреће пажњу на чињеницу, “да постоји широко прихваћено мишљење да Шекспир у *Хамлету* даје једну одређену ситуацију и извесне индикације њеног тумачења, а саму интерпретацију оставља режији./.../ То је оно што ортодоксни, строги критичари, као Т. С. Елиот и други, поготову они који нагињу ка правилностима класицизма, сматрају за највећи недостатак ове драме. Нама, међутим, изгледа да је то њено битно својство, да се њена трајна актуелност налази баш у могућности слободне интерпретације”.¹⁰

О могућностима слободне интерпретације *Хамлета* и његовој трајној актуелности, о којој говори Вида Марковић, Јан Кот, сажето и јасно каже:

“*Хамлет* се не може играти у целини, јер би трајао близу осам часова. Треба бирати, треба скраћивати и сећи. Може се играти само један од *Хамлета* који постоје у том архикомаду.

⁸ Френсис Фергасон: *Појам позоршта*, Београд, Нолит, 1979, стр. 137.

⁹ *Ибид.*, стр. 137-138.

¹⁰ Вида Е. Марковић: *Раскол између речи и игре*, Ниш, Градина, 1977, стр. 15.

У вријеме Шекспирова једина подјела била је подјела на сцене: до подјеле *Хамлета* на пет чинова дошло је у доба класицизма, када је све, па и драмска дјела, било прилагођавано класичним узорима.

Увек ће то бити Хамлет сиромашнији од Шекспировог, али може то да буде и Хамлет богатији за нашу савременост.”¹¹

Натписе и титлове, као незаобилазне елементе наративног исказа нијемог филма, којима су ‘коментарисана’ догађања на филмском платну и који су имали више хетеро-дијегетичку и експланатортну, неголи наративно-структуралну функцију, замијениће звук.¹² Чинило се да је вишедеценијски проблем са којим се суочавао нијем филм коначно ријешен. Међутим, очекивања су убрзо изневјерена. Шекспир на филму ‘проговара’, али проблеми везани за драматуршку обраду његових драмских дјела и њихову транспозицију у ‘озвучени’ филм и даље остају актуелни. Пуноћа и снага Шекспирове ријечи ни на звучном филму не долази до изражаја. Ма како вјешто да су прављени и са потребном динамиком коју овај медиј захтијева, први звучни филмови нису могли да изађу из лимитираног оквира снимљеног позоришта и да се ослободе наглашених елемената стилизације, било да је у питању ‘позајмлени’ сценски говор, или, пак, кретње, декор и костими... Опет су на цијени позоришни глумци, који се испред камере вјешто смјењују и у ‘урнебесним’ тирадама декламују Шекспирове стихове. Филм се још једном претворио у позориште, као и у вријеме прве екранизације Шекспировог *Краља Цона* у продукцији Херберта Трија, али с једним,

¹¹ Кот: *Шекспир наш...*, стр.71.

¹² У изналажењу техничких и функционалних решења у нијемом филму, постојали су различити и бројни покушаји да се надомјести недостатак звука. Поред оркестара, или солиста на разним инструментима, који су се током пројекције налазили испред или поред филмског платна и *вива воце* коментатора (“Хамлет сада узима отров, али га неће испити, зато што...”), било је и покушаја да сами глумци, као што је то био случај са Фредериком Вардеом, објашњавају одређену ситуацију, што се све претварало у својеврсну комбинацију филма, предавања и реситала, или су глумци, као у *Укроћеној гороподи* из 1916. године, говорили комплетан текст, скривени на двије супротне стране, поред или *иза* платна, говорећи ријечи које би требало да се чују с платна, али се, знамо због чега, нису могле чути, што је требало да представља синхронизацију, али су резултати били разочаравајући, како за саме глумце који су се нерадо подухватили таквих експеримената, тако и за публику која се свему томе ишчуђавала, а неријетко се и добро забављала. Међутим, по ријечима Цона Расела Тејлора, најбоље екранизације Шекспира у периоду нијемог филма заснивале су се на претпоставци да ће публика неизоставно препознати о којем комаду је ријеч.

парадоксално, ‘оптерећујућим’ техничким додатком који се зове – звук. Уз све то, поједини продуценти (о редитељима, или ауторима, у данашњем поимању те ријечи и њихове улоге на филму, није се ни могло говорити), ишли су тако далеко да су, неријетко, преправљали, па чак и поправљавали самог Шекспира. Таква пракса није била непозната ни у вријеме нијеомог филма.¹³ Само двије године од проналаска звучног филма, дакле 1929, амерички филмски редитељ Сем Тејлор, адаптирајући Шекспирову *Укроћену горонад*, ‘задужио’ је Барда сљедећим натписом: “са додатним дијалогом Сема Тејлора”.

Но, највећи недостатак звучних филмова из тог периода био је у томе што су сви, без изузетка, поготову они окренути адаптацијама Шекспирових драмских дјела, подражавали позоришне дијалогe, без било какве примисли да би ти исти дијалози могли да се модификују и прилагоде условностима филмског изражајног медија.¹⁴

О томе да ли *Хамлет* припада књижевности, или само позоришту, или и једном и другом подједнако, и да ли у овој Шекспировој трагедији треба тражити психолошку, етичку или метафизичку квинтесенцију, или само ‘квинтесенцију прашине’, како каже њен главни јунак, било је и остало једно од кључних полемичких питања. Чини се да је Јан Кот, сагледавајући бројна и разнолика гледишта и тражећи њихов *raison d'être*, дошао до закључка који суштински одражава однос савремене теоријске и, превасходно, позоришне мисли, према овом питању.

“Заједничка одлика модерних студија о *Хамлету* јесте позоришно гледиште. ... *Хамлет* је позориште. Позориште је, то значи да је он сценарио и улоге.”¹⁵

¹³ Тако је француски филмски продуцент и редитељ Фердинанд Зека на питање како му полази за руком да адаптира Шекспира, спремно одговорио: “Поправљам га. Чудно како је тај тип пропустио најбоље ствари”.

¹⁴ Колико је однос према филму и филмским изражајним средствима *en général*, у међувремену еволуирао говори примјер Питера Брука који у позориште уводи конвенције филма. Тако затамњење означава временску елипсу, слике на сцени се међусобно прожимају, односно претанају. Гледалац ту конвенцију, која му је захваљујући филму постала блиска, прихвата подсвјесно и не размишљајући о њој.

¹⁵ Кот: *Шекспир ...*, стр. 81.

Но, Кот, чини се, превиђа да постоје и бројне, модерне студије о *Хамлету*, које ову Шекспирову трагедију посматрају из угла њене контингентне филмске презентације. Још од времена Саре Бернар и Жоржа Мелијеса *Хамлет* је филм. Филм је, да парафразирамо Кота, то значи да је сценарио и улоге; сценарио је дакако још од времена настанка данског *Хамлета* Аугуста Блома, за који је сценарио написао Олуф Јенсен. *Хамлет* је, уз то, оставио трага и у неким другим значајним књижевним дјелима. Поменимо само Тургењевљеву приповијетку *Хамлет Шчигоровског среза*, драму Тома Стопарда *Розенкранц и Гилденстерн су мртви*, или, пак, *Хамлета у селу Мрдуша Доња*, Иве Брешана. Ту су и бројне епизоде успјешно инкорпорирани у многа значајна филмска остварења, почев од Фордовог филма *Моја драга Клементина*, преко Сабоовог *Мефиста* и Кјубриковог *Бари Линдона*, до величанствене *Жртве* Андреја Тарковског, у сцени у којој Ерланд Јозефсон, прислоњен уз дрво, после дужег монолога, изговора: “*Words, words, words!*” Најзад знам шта је Хамлет мислио. Био је сит брбљиваца!¹⁶

Велики шведски редитељ Ингмар Бергман никада није размишљао о екранизацији *Хамлета*, или било ког другог Шекспировог комада, и у том погледу сасвим се приближио ставу Јана Кота. Међутим, Бергман је, како је сам истицао, покушао да схвати откуцаје Хамлетовог срца, па је причу о данском краљевићу поставио на сцену Драмског краљевског позоришта у Стокхолму. Његов Хамлет се зове Петер Стормаре, носи кишни мантил и наочаре за сунце, а његово пиће је кока-кола. Декора готово да и нема, па се на сцени види све до пожарног степеништа. Али Хамлет је и у овој инсценацији морао да научи мачевање и да се бори на живот и смрт, јер и у Бергмановом *Хамлету* на крају сви умиру.

¹⁶ У филму Џона Форда, глумац који стоји на кафанском столу, уз пратњу клавира започиње монолог “Бити ил’ не бити”, и када у магновењу заборави текст, Док Холидеј је тај који ће да настави. Глумац, коначно, из свега тога извлачи ‘мудру’ поуку: “Шекспир није за крчме и кафане!”

У филму Иштвана Сабоа глумац Хендрик Хефген, кога тумачи Клаус Марија Брандауер, о Хамлету каже: “Дански краљевић се одриче положаја, младости, љубави. ...Он није слабић, како га често криво приказују. И није неуротичар с Едиповим комплексом, или болесни револуционар. Хамлет је чврст, енергичан и доследан.”

Два дијалогска екскурса који се посредно везују за Хамлета, а непосредно за самог јунака Лорда Булингдона у у филму Стенија Кјубрика, извучени су из романа Виљема Текерија, према којему је филм и рађен. У првом се разговор води између Лорда Булингдона и његове мајке, а у другом између Лорда Булингдона и његовог татора:

У оквиру проучавања Шекспирове велике трагедије, а са крајњим циљем да се одгонетне тајна главног јунака, Хамлета, развила се и посебна научна дисциплина - *хамлетологија*. Хамлетолози се у том погледу могу *grosso modo* сврстати у двије супротстављене групе. Првој припадају заговорници такозване ‘субјективне теорије’, који у Хамлету виде сањалицу и њежног принца, изван простора и времена који га окружују. Међу првим заговорницима оваквог тумачења био је Гете.¹⁷ Друга теорија је Вердерова, дијаметрално супротна, и по њој је Хамлет храбар, предузимљив и одлучан. / Управо онакав каквим га види глумац Хефген у Сабоовом филму! / По Вердеру, Хамлет нема директних доказа о Клаудијевом злочину, јер је Дух саопштио тајну само Хамлету, па би пред народом било тешко оправдати краљево убиство. Филип Едвардс, међутим, у Хамлету види човјека који ће да успостави нови поредак, за који се вјерује да долази од Бога, те стога, каже:

“Брутално убиство, попут Каиновог, уништава поредак прошлости. Хамлет се бори да поправи прошлост, и док он то ради ми осјећамо да је хтјење у једва примјетној и опасној равнотежи са узалудношћу/.../. Ми знамо да Хамлет уноси неред у оно што покушава да уради. Суштинско питање је да ли то што он покушава да уради долази од Бога или је плод човјекове маште. Шекспир одбија да нам каже.”¹⁸

Поједини шекспиролози у Хамлету виде дубоко религиозну личност. Тако, по Маку, Хамлет није изненада постао религиозан, већ је он то од почетка, а Исидора Секулић Хамлетову религиозност сматра једном од најзначајнијих црта његовог карактера.

Лорде Булингдоне, увриједили сте свога оца!

Ви сте увриједили мог оца, мајко!

Лорде, данас сте веома снуждени! Требало би да се радујете, ваша мајка се преудала.

Не на овај начин и у толикој журби. И свакако не за овог човјека.

¹⁷ У *Вилхелму Мајстеру* Гете каже: “Ту се храст усађује у диван суд, који је требало да прими у своја недра само љупко цвеће; корење се шири, суд пуца”. Превод: Вера Стојић, *Године учења Вилхелма Мајстера I*, Београд, Рад, 1982, стр. 246.

¹⁸ Philip Edwards: *Introduction to Hamlet*, Cambridge University Press, стр. 60.

“Хамлет је дакле једна велика, до сржи измучена, и у сјај поезије дигнута фигура религиозног карактера.”¹⁹

Сасвим другачије размишља Едвардс, иако, парадоксално, вјерује да је *Хамлет* комад религиозног карактера, будући да његов главни јунак себе стално види у односу на небо и пакао, али за разлику од Клаудија и Офелије, “исказује веома мало истинских хришћанских осјећања”.²⁰ Други, пак, у Хамлету виде опортунисту (Невил Когхил),²¹ фаталисту и сентименталисту (Сима Пандуровић),²² мизантропа (Љубомир Недић),²³ алтруисту (Мидхат Шамић),²⁴ духовиту и контемплативну личност (Светозар Бркић, Сима Пандуровић),²⁵ амбивалентну

¹⁹ Исидора Секулић: *Из страних књижевности I*, Београд, Вук Караџић, 1977, стр.94.

²⁰ Edwards: *Introduction to...*, стр. 50.

²¹ “Хамлет нема јасан план. Прије или касније прилика ће му се указати; он је велики опортуниста. Он зна шта је опортунизам а шта није, као што комад показује.”

Nevill Coghill: *Shakespeare as a dramatist*, у: TALKING OF SHAKESPEARE, John Garrett, ed., London, Hodder and Stoughton, 1954, стр. 32.

²² “Он нимало не цени живот, и основна су два разлога: прво, што је живот по себи врло тежак и несносан, што је много већа количина болова него задовољстава у животу; и друго, што је зло у свету неизменљиво, јер је у самој основици живота, дакле предестинирано и детерминисано. Отуда две карактеристичне црте Хамлетовог менталитета: његов фатализам и његова сентименталност”.

Сима Пандуровић: *Дела*, књ.2, Београд, Друштво за културно-привредну акцију, 1935, стр. 162.

²³ “Хамлет је с овим раскрстио; он презире људе, па му је и до суда њихова мало стало. Он не само да је према њему равнодушан, и да му је сасвим свеједно хоће ли његове речи кога увредити, или неће ли можда њему саму што наудити, но баш напротив налази уживање у томе да околину своју вређа, да је изазива или да јој се исмева.”

Љубомир Недић: *Целокупна дела*, књ.2, Београд, Народна просвета /с.а./, стр. 230.

²⁴ “Понекад, у својој претјераности, осјетљивости и упечатљивости Хамлет изгледа песимиста и мизантроп. (На примјер, кад он Офелији савјетује да иде у манастир да не би ‘рађала грешнике’). Ипак, у основи Хамлет није песимиста и мизантроп. Он је способан за дубоко и вјерно пријатељство (доказ за то су његови односи према Хорацију) и за искрену и дубоку љубав (таква је његова љубав према Офелији)”.

Мидхат Шамић: *Кратак осврт на Шекспирову трагедију Хамлет и њену филмску адаптацију*, Бразда, 1949, стр. 367.

²⁵ “Међутим, свакако је Хамлетова урођена склоност ка интелектуалности разлог његове духовитости и способности да и са хумором сагледа живот. Његов хумор је једном својом страном сав хитрина, бриткост и оштрица духа, а другом - нагао заокрет, лом у неку интровертну мисаоност, и сету.”

личност (Станислав Бајић),²⁶ човјека ренесансе (Милан Богдановић),²⁷ егоцентрика (Мајхард Мак),²⁸ песимисту (Никола Милошевић),²⁹ човјека изузетног моралног сензибилитета (Бредли), или егоцентричног лудака (Мадариага).” Али Хамлет је, по многим, и осјећајан, уман, племенит, визионар, идеалист. Веселин Костић то назива различитим аспектима Хамлетове личности, “али личност као целина остаје неухватљива. Од тога које аспекте одаберемо зависиће и наша представа о Хамлету”.³⁰

Светозар Бркић: *Светла ловина*, Београд, Нолит, 1972, стр. 260.

“Часови његове меланхолије, контекмпације и његових рефлексција долазе само после великих и дубоких бура у његовој души, као природна и нужна реакција, као тренуци одмора у једноме немирном животу, искиданом свима узбуђењима и свима страстима.”

Пандуровић: *Дела*, књ.2, стр.160.

²⁶ “Зар је оправдано пробости неког - ко можда и није Клаудије - само зато што прислушкује иза завесе и виче у помоћ, забринут за живот краљице? И зар је то у складу с одлагањем убиства Клаудија при молитви? Да ли је Хамлет свестан те своје двоструке природе, која једном минуциозно мери вредност акције, а други пут је уопште не мери, једном разумом савлађује страсти, а други пут (и то убрзо затим) у афекту допушта да страст надвлада разум? Да, Хамлет је свестан тог двојства у себи.”

Станислав Бајић: *Други о Хамлету, Хамлет о себи*, Сцена, Нови Сад, 1967, стр.333.

²⁷ “У ствари, Хамлет је потпун човек, у својој сложености у којој се човек у ренесансно доба почео откривати и сагледавати/.../.”

Милан Богдановић: *Стари и нови*, књ.4, Београд, Просвета, 1952, стр. 241.

²⁸ “Он осјећа да је вријеме искочило из зглоба, и вођен егоцентризмом младог човјека вјерује да ће га поправити. Отуда он ствара погрешан суд о Офелији, видећи у њој једино некога ко ће да рађа грешнике. Отуда он ствара погрешан суд о себи, видећи себе као црва који пузи између земље и неба. Отуда он прихвата да буде савјест своје мајке, иако га је дух упозорио да то није достојан задатак за њега /.../.”

Mask: *The World of Hamlet*, стр. 56.

²⁹ “Има и таквих тумача ове познате трагедије који сматрају да Хамлет одуговлачи с осветом зато што је дошао до закључка да света нема никаква смисла. Свет и људи су неизлечиво и непоправиво неморални и нико их и никад неће моћи изменити. Међутим, Шекспир нам довољно јасно ставља до знања да његов јунак извлачи своје песимистичке закључке тек пошто је непосредно погођен удајом своје мајке и мучким убиством свога оца. Хамлетова песимистичка оријентација није, дакле, резултат Хамлетове филозофије него обрнуто.”

Никола Милошевић: *О Хамлету* (предговор), Београд, Нолит, 1973, стр. 6.

³⁰ Веселин Костић: *Хамлет Виљема Шекспира*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1982, стр.61.

А како Хамлета виде и проблеме, са којима се један од најкомплекснијих Шекспирових ликова суочава, решавају филмски редитељи? Иако је у типично ентеријерној концепцији *Хамлета*, енглеског позоришног и филмског редитеља Тонија Ричардсона, нагласак на дезинтеграцији личности главног јунака, синдром Едиповог комплекса и очекивана психолошка анализа карактера нису присутни, за разлику од Лоренса Оливијеа код кога је то примарно одређујуће.³¹ Оливије истражује психолошки простор комада и могућности његове свеколике филмске презентације, апстрахујући његову контингентну политичку димензију. Код Григорија Козинцева и Кенета Бране дешава се обрнут процес. Они стављају акценат управо на политичку димензију комада, при том не пренебрегавајући њена остала значајна својства. Оливије је, а то је често и сам истицао, Хамлета обликовао под снажним утицајем доктрине Ернеста Џонса, Фројдовог ученика и слѣдбеника, о Едиповом комплексу. Оливијеов Хамлет није типично ренесансни лик, или човјек од акције на начин како су то Ричард III или Хенри V, на примјер. Оливијеов Хамлет је више сањар и меланхолик, суочен са загонетном тајном и нерешивом дилемом. Уз то, он је комплексна и слојевита личност: смирен, одлучан, груб, насртљив, циничан, заједљив, плаховит, осветољубив. Такав је и код Козинцева и Бране. Код Оливијеа се још од његових карактерних црта могу издвојити и узнемиреност, притајени страх, сумњичавост. Козинцевљев Хамлет није само краљевић, већ и неко ко долази из

³¹ Чини се занимљивим поменути да Лоренс Оливије у почетку није вјеровало у могућност екранизације Шекспира, те је највише из тог разлога одбио улогу Ромеа у филму у којем је Јулију требало да тумачи Норма Ширер. Оливије је, ипак, 1936. године прихватио улогу Орланда у Зинеровом филму *As You Like It* (*Како вам драго*), и то је било његово прво искуство са Шекспиром на филму. Тек касније ће доћи Хенри V, Хамлет и Ричард III.

Филмска теорија је запазила да Оливије припада оним редитељима, који настоје да на филму задрже основна сценска обиљежја драмског текста, и ставе до знања публици да је у питању драмска материја прилагођена кинематографском медијуму. У *Хенрију V* Оливије је то постигао стилизацијом декора, у *Хамлету* поштовањем јединства мјеста збивања радње, а у *Ричарду III* непосредним обраћањем актера драмске радње публици, односно камери, током говорења монолога.

народа и ко је обучен у сељачко рухо. Он се не налази само на ивици *бити ил' не бити*, већ и између двије епохе: једна је зло и безнађе, а друга нескривена вјера у човјекову разборитост и морални опоравак.³² Какав је још Козинцевљев Хамлет, поред оних особина које смо већ побројали: потиштен, замишљен, саосјећајан, љубазан, сигуран у оно што чини. Брана, угледајући се на Оливијеа, није сасвим одустао од психолошке карактеризације главног лика, али је своју пажњу са Едиповог комплекса фокусирао у правцу еротских, флешбек сцена, у којима Хамлет и Офелија воде љубав. Хамлетову привидну неактивност и блазираност, Брана, као уосталом и Оливије, трансформише у изненадну и динамичну акцију. Од особина које се посебно могу приписати Бранином Хамлету поменућемо: енергичност, претјерану причљивост, нескривено лукавство, надменост, непредвидљивост, жустрину у извођењу акција.³³

О Хамлетовом 'лудилу', које прати његова контемплативна понирања у смисао човјековог постојања ("Па ипак, шта је за мене та квинтесенција прашине? / Човек ми се не мили..."),³⁴ постоје, такође, бројна и екстремно супротстављена мишљења.

³² По нашем скромном мишљењу, Козинцевљева адаптација *Хамлета* из 1964. године, по свим елементима филмског израза и тематско-идејном плану, је непревазиђена и, уједно, најбоље представљање Шекспира на филму до данас.

³³ Поред ове три значајне адаптације поменућемо још неке, од којих свака на свој особен начин баца ново свјетло на овог Шекспировог јунака, а гледаоце, неријетко, као и многе 'бурлескоидне' адаптације из времена нијеомог филма непрестано изненађује или увесељава. Тако је Франко Зефирели, у својој адаптацији, Хамлета приказао као митски конципираног хероја који посјећује кафане, ужива у пићу (Розенкранца и Гилденстерна чашћава пивом), сексу и јахању, и који је више некакав модерн *tacho* тип, него меланхолик, онакав каквим га обично замишљамо. Куросавин Хамлет се зове Ниши и у причи смјештој у послератни Јапан, размишља о освети због убиства свог оца. У Шаброловој верзији *Хамлета*, која носи назив *Офелија*, главни јунак је Иван који, када види Оливијеовог *Хамлета* у локалном биоскопу, схвата да се њихове судбине подударују, а 'мишоловку' нуди у форми аматерског филма. У Стопардовој екранизацији *Розенкранц и Гилденстерн су мртви*, Хамлет бива потиснут у други план, а Розенкранц и Гилденстерн, као и у истоименом Стопардовом комаду, постају носиоци драмских збивања. Џон Гилгуд је направио тако вјерну копију *Хамлета* угледајући се на снимљено позориште, да је на најавној шпици отворено и без двоумљена назначио: "Ово није филм"!

³⁴ *Хамлет*, II, 2 (превод: Живојин Симић, С.Пандуровић).

Основно питање које се поставља јесте, да ли су дате околности (смрт Хамлетовог оца и исхитрена преудаја његове мајке) од Хамлета, уистину, направиле лудака, или он, до краја свјестан замки које му у Елсинору постављају, на себе само навлачи одору лудака?! Ерих Ауербах у томе препознаје елемент Хамлетове глуме, а Јован Христић, уз то, и маску 'лажног лудила'.

“Полустварна, полуглумљена лудост Хамлетова бесни - каткад унутар једне једине сцене, штавише једне једине реплике - кроз све стилске равни; он брзо прелази са скарадне шале на лирско и узвишено, са иронично апсурдног на мрачну и дубоку медитацију, са понижавајућег исмевања других и самога себе на патетичан став судије и на поноситу одбрану својих права”.³⁵

“Па ипак, глумећи лудило, Хамлет постаје, попут осталих личности у великом глумишту данског двора, крајње двосмислена и неухватљива личност, не само за друге, него и за себе самог.”³⁶

Филмски редитељи и адаптатори се нису посебно бавили Хамлетовим 'лудилом', нити његовим вјерским осјећањима. Већ смо истакли какав је био њихов однос према Хамлету. Оно што би могло да подсјећа на дјелимичну неуравнотеженост Хамлетову у адаптацијама које смо поменули, једино можемо потражити код Кенета Бране. Брана је очигледно настојао, а тако су поступали и остали редитељи, да Хамлетову привидну летаргију и неактивност трансформише у акцију која се, примјера ради, у *сцени одласка у манастир* (*the pinnery scene*) одвија у стакато ритму. Па ипак, Брана свог јунака, за разлику од неких ранијих тумачења, не доживљава као психички неуравнотежену личност, напротив:

“Ништа од онога што он каже, по мени, никада не изгледа убједљиво неуравнотежено. Он често симулира лудило, неоспорно да је веома страствен, прилично несталан човјек, до краја подложен узбуђењима, али рекао бих никада луд.”³⁷

³⁵ . Erih Auerbah: *Mimesis*, Beograd, Nolit, 1968, стр.308.

³⁶ Јован Христић: Студије о драми, Београд, Народна књига, 1986, стр.23.

³⁷ Kenneth Branagh, *Hamlet at the Millennium: He is Under Our Skin*, Newsweek, Dec. 23, 1996.

По Виљему Хазлиту, Хамлет није личност која се истиче снагом воље или страсти већ, превасходно, ‘тананошћу мисли и осећања’:

“Он изгледа да је неспособан за разбориту акцију и једино га гони у крајности стицај околности, када нема времена за размишљање, као што је у сцени у којој убија Полонија и у оној када мења садржину писма које Розенкранц и Гилденстерн носе са собом у Енглеску. А та писма су значила његову смрт. Другом приликом, онда када највише треба да дела, он остаје збуњен, неодлучан и скептичан, поиграва се са својим намерама док му прилика не измакне, те онда налази какав – такав изговор да поново утоне у равнодушност и замишљеност. Ово је разлог што одбија да убије Краља за време молитве.”³⁸

И управо је разлог због којег Хамлет одбија да убије Клаудија, а који Хазлит наводи, био и остао предметом многих полемичких распри међу шекспиролозима. На питање зашто Хамлет одуговлачи с убиством, постоје бројни и *ad extrema* различити коментари и одговори:

1) Хамлетово одлагање освете доводи се у директну везу са Едиповим комплексом. По Фројдовој теорији, коју је прихватио и проширио др Џонс, Хамлет подсвјесно потискује жељу за убиством мужа своје мајке. Међутим, Џорџ Јан Дути, подсјећајући на теорију по којој Хамлет по природи ствари не доводи у питање извршење освете, али осјећа аверзију према злочину из разлога који је и њему самом непознат, о Фројдовој и Џонсовој интерпретацији, ипак, каже:

“Већ сам изразио уважавање за вјештину и увјерљивост доказивања др Џонса. А у овом есеју постоје ствари са којима се морамо брзо сложити. Али што се тиче његове главне тезе, осјећам да у њој леже опасности. И осјећам да су ове опасности својствене цјелокупном психоаналитичком тумачењу књижевности.”³⁹

³⁸ Виљем Хазлит: *Хамлет*, Београд, Просвета, Нолит, 1981, стр.234

³⁹ George Ian Duthie: *Shakespeare*, London, Hutchinson University Library, 1966, стр. 29.

2) Хамлет одлаже освету из страха од оног што долази последице овоземаљског живота, страха да је заведен од нечастивог и да ће због тога морати да испашта у паклу.

“Хамлетово унутрашње видно поље прекрива медијевални страх од оног што долази после смрти/.../” (Вида Е.Марковић)⁴⁰.

“Бар дјелимичан разлог за његово дуготрајно одлагање мора бити Хамлетов страх да је од стране нечастивог обманут/.../” (Филип Едвардс)⁴¹.

“Али тад су се појавиле и скрупеле, сумње у оправданост таквог чина, страх да је одвећ лако поверовао искушењима неког нечастивог духа и да би, извршавањем тог ‘страшног налога’, могао извршити страшан злочин, за који би морао испаштати у паклу” (Хуго Клајн)⁴².

3) Хамлет одлаже извршење освете зато што пати од меланхолије (Бредли), и зато што је склон непрекидном и дубоком умовању (Колриџ).⁴³

4) Разлог Хамлетовом одлагању освете треба тражити у томе што он то не може да уради без присуства свједока.

“Када Хамлет одустаје од тога да убије Краља који се моли Богу, то није само зато што га суздржавају хришћанска веровања, мада ове елементе у ренесансној драми не треба занемаривати. Хамлет не може да убије свог најљућег противника мучки, без сведока и објашњења. Таквим поступком он би изневерио неке суштинске квалитете свога лика”, каже Марта Фрајнд.⁴⁴

5) Хамлетово одлагање освете доводи се у везу са новим, ренесансним погледом на свијет, и човјековом улогом у њему.

“Па ипак, Хамлет оклијева и одлаже да изврши очеву заповијед. Зашто? Хамлет је тип новог човјека, човјека ренесансног доба. Он има широко образовање; он је студент

⁴⁰ Марковић: *Раскол између ...*, стр. 21.

⁴¹ Edwards: *Introduction ...*, стр. 47.

⁴² Хуго Клајн: *Шекспир и човештво*, Београд, Просвета, 1964, стр. 53.

⁴³ “По С.Т.Колриџу, *Хамлет* је трагедија мисаоности, и она је узрок неодлучности са које јунак одлаже извршење дела”, истиче Боривоје Недић.

Боривоје Недић: *О Хамлету* (предговор), Београд, Рад, 1986, стр. 27.

⁴⁴ Марта Фрајнд: *О Хамлету* (предговор), Београд, Просвета, Нолит, 1981, стр. 18.

универзитета у Витенбергу, граду у којем су сахрањени схоластика и стари поглед на свијет”, каже Шамић.⁴⁵

б) Хамлет оклијева у извршењу освете, стога што је елизабетанска публика на тако нешто била навикнута; њима су, наине, динамика и модалитети збивања у трагедијама освете били веома блиски.

“Због чега у XVII веку људи нису били свесни великог проблема данашње критике: Зашто Хамлет оклева? Њима је традиција трагедије освете била ближа, они су познавали више јунака стављених у сличан положај као Хамлет и били су навикнути на пасивност осветника у драмама те врсте”, примјећује Веселин Костић.⁴⁶

7) Разлози Хамлетовог одлагања освете су “техничко-драматуршки”, јер драме, у противном, не би било, а заступници оваквог тумачења, између осталих, били су и Гренвил - Баркер, Луј Жиј и Џефри Буш. У вези са тим проблемом Никола Милошевић каже:

“Може се, наравно, претпоставити и да је Шекспир нека битна обележја свога јунака подредио захтевима драмске акције. Може се, рецимо, Хамлетово оклевање објашњавати пре свега потребом да се радња саме трагедије учини интензивнијом и живљом. Чињеница је да би без Хамлетова карактера, онакав какав он јесте, свака права драмска акција била, строго узев, немогућа. Али, разуме се, треба тек доказати да један такав писац као што је Шекспир није био у стању да истовремено постигне и потребни драмски ефекат и потребну психолошку увјерљивост.”⁴⁷

Чини се да су сви поменути аспекти овог проблема, када говоримо о филмској транспозицији, најкомплексније обрађени и, чини се, најпотпуније дошли до изражаја у адаптацији Лоренса Оливијеа. Одбацивањем сцене Краљеве молитве Козинцев, за разлику од Оливијеа, тражи начин да јунака ослободи моралне

⁴⁵ Шамић: *Кратак осврт на Шекспирову трагедију Хамлет ...*, стр. 366.

⁴⁶ Костић: *Хамлет*, оп. цит., стр. 65.

⁴⁷ Милошевић: *О Хамлету*, стр. 6.

дилеме, о којој је књижевна критика толико писала и покушавала да је, на овај или онај начин, одгонетне.⁴⁸ Оливијеов Хамлет пролази поред Краља, затиче га у молитви и не убија га, уплашен да би га ‘очишћеног од гријеха’ могао, умјесто у пакао, послати у рај.⁴⁹ Он није сигуран да се иза застора, у улози прислушкивача, не налази баш Краљ. За ту Краљеву склоност Хамлет је знао још од разговора са Офелијом. На тај начин, Оливије као да жели да поништи све оне теорије које у први план стављају Хамлетову неодлучност и недостатак воље да се обрачуна с Краљем и освети оца. А ако је то, уистину, била Оливијеова намјера онда он, с обзиром на доминантно присуство Едиповог комплекса, који представља основу његовог виђења проблема у Хамлету, долази у контрадикцију са својом почетном премисом. Да би избјегао ту замку, иако је Едипов комплекс изван сфере његовог посебног интересовања, Козинцев ‘дозвољава’ Полонију да се огласи иза завјесе и позове стражу, а да гледалац из онога што је чуо, и начина на који је то изговорено, закључи да то није Краљ.

Међутим, једно од суштинских питања, које је било и остало предметом посебне пажње теоретичара књижевности,

⁴⁸ Код Козинцева се размишљања о Шекспировој великој трагедији органски преплићу са размишљањима о фантастичном реализму Достојевског, Гогољевим јунацима, парадоксима редитељског поступка Мејерхолда, Креговим реформаторским захтјевима, маскама театра, али и театром суровости Артоа. Претпоставља се да је Козинцев, преко Анцеја Вајде, дошао до текста о Хамлету Станислава Виспианског, који је био фасциниран чињеницом да Хамлет држи неку књигу у руци док се креће Елсинором, и то своје одушевљење пренио на Козинцева, што се и читује у његовој адаптацији.

Козинцев, међутим, сматра да главну идеју трагедије и њен животни смисао, свака генерација поима на свој начин, те се стога пита да ли се икада појавила нека неконтроверзна поставка *Хамлета*. Таква академска представа, по Козинцеву, сачувала би сваку ријеч, али би збрисала животност и покретачку снагу. Козинцевљево размишљање је у том смислу, као што се из наведеног да запазити, веома блиско Котовом, јер “филм може бити куси Тришкин кафтан, ако умјесто хармоније стиха не израсте пуноћа филмског ритма, ново ткање једнако богато као и стихови”.

⁴⁹ Сцену молитве, укључујући и неке детаље, као што је покрет Краљеве руке у крупном плану, Оливије је, уз употребу флешбека, визуелно ријешио на готово идентичан начин као и саму сцену убиства старог краља Хамлета. Уосталом, Јан Кот је примијетио да и сâм Шекспир непрестано ‘оперише’ крупним плановима, као на филму.

везано је за Хамлетов однос према Офелији. Тако, Никола Милошевић у Офелији, углавном, види “објекат Хамлетових циничних и заједљивих примедба које се често граниче са свирепашћу”.⁵⁰ Светозар Бркић, пак, сматра да не треба да чуди што је лик Офелије био занемариван, “јер главна личност трагедије, несрећни дански принц Хамлет, толико везује пажњу да је и сама трагедија *Хамлет* често називана трагедијом диспропорције духа главног јунака и духа његове околине.”⁵¹ У односу на *сцену одласка у манастир* која представља врхунац Хамлетовог цинизма, о којем Милошевић говори, али, по многим, и врхунац Шекспирове драматуршке вјештине, теоретичари, углавном, имају уједначен став. Између осталих, издвојићемо мишљења Харолда Џенкинса и Филипа Едвардса.

“Оно на што комад упућује није да Хамлет њу [Офелију] заводи већ да је осуђује на девичанство. То је оно што *the nunnery scene* представља.”⁵²

“Када каже да треба да иде [Офелија] у манастир, не мисли на манастир. Једино ако буде закључана у вјечно дјевичанство она се може спасти. И неће више бити сватова. Хамлет започиње један нови вид спашавања човечанства – сексуалну апстиненцију.”⁵³

Поступком превасходно психолошке, а потом и структуралне карактеризације, Шекспир свог јунака *in continuo* смјешта у само средиште драмске радње, често маргинализујући улогу и значај осталих драмских личности, о чему говори Бркић.⁵⁴ Стога се на Офелију најчешће гледа као на лик који је до краја подређен захтјевима заплета.

⁵⁰ Милошевић: *О Хамлету...*, стр. 6.

⁵¹ Бркић: *Светла ловина*, стр. 260.

⁵² Harold Jenkins: *Hamlet and Ophelia Interpretations of Shakespeare*, British Academy Shakespeare Lectures, Kenneth Muir, ed., Oxford, Clarendon Press, стр. 147.

⁵³ Edwards: *Introduction...*, стр. 50.

⁵⁴ Навешћемо, у том погледу, још три готово идентична мишљења:

“Више него у ма којој Шекспировој трагедији у *Хамлету* се драма поистовећује с главним ликом: тумачење њеног смисла поклапа се с тумачењем Хамлетовог лика.”

Марковић: *Раскол између речи и игре*, стр. 15.

“Тако је у првом делу драме њена улога да нагласи изолованост главног јунака, а у другом делу њено лудило и смрт уносе снажне патетичне и поетичне тонове у полифоно сазвучје трагедије”, каже Костић, и додаје: “Оба женска лика су вишеструко важна у заплету: Гертрудина површност и пасивност објашњавају зашто је Клаудије успео да је придобије и задржи, а Офелијина покорност и чедна уздржаност лишавају Хамлета ослонца и утичу на његово осећање одвратности према целом женском полу.”⁵⁵

Едвардс, међутим, у Офелијиној трагедији, једнако као и у Хамлетовој, види трагедију слијепе покорности оцу: “Једино она заиста полуди. А потом - идући увијек један корак даље од принца - она не престаје да мисли о окончању свог живота”.⁵⁶

Једно од кључних питања у вези са краљицом Гертрудом, Хамлетовом мајком, јесте, да ли је она саучесник у убиству свог првог мужа, краља Данске, Хамлетовог оца, или не. Из њеног понашања за вријеме приказивања ‘Убиства Гонцага’, то се не може закључити. Но, Хамлет тако не мисли, и његов однос према Краљици управо се заснива на једној таквој претпоставци, илити сумњи.

“Он је[Шекспир] у средиште радње поставио лик Хамлета и њему све подредио. Ни у којој другој његовој драми нису остала лица тако засјењена појавом главног јунака.”

Ј.Торбарина: *Предговор Хамлету*, Загреб, М.Х. /с.а./, стр. 7.

“Хамлет је у средишту пажње и сви остали ликови су подређени њему. Упркос томе што су нам познате многе његове особине, мисли и реакције, то је лик сложен до противречности и суштински недокучив.”

Костић: *Хамлет Виљема Шекспира*, стр. 59.

⁵⁵ Костић: *Хамлет*, стр. 59.

Костић, ипак, подсјећа да је таква концепција ова два женска лика, без обзира на њену драмску функционалност, у одређеној мјери последица потребе да се ријеше одређени технички проблеми; наиме, женске улоге су тумачили дјечаци, знатно неискуснији од одраслих глумаца који су тумачили мушке улоге, и Шекспир, као и већина драмских писаца тог периода, да би им, на неки начин, помогао, нагласак ставља на вербалну драмску комуникацију, а не ‘на дубину извођачког поступка’, у којем су глумачко и животно искуство, посебно, долазили до изражаја.

⁵⁶ Edwards: *Introduction*, стр. 46.

Код Козинцева, Хамлетов однос према Офелији и Гертруди нема оливијеовски препознатљиву едиповску резонанцу. Козинцев, уз то, своје ликове моделује, не поступком типизације и препознатљивог драматуршког клишеа, већ вивисекционим понирањем у дубину њиховог мисаоног и емотивног бића. С друге стране, психолошка карактеризација његових ликова јесте очигледна, али не у оној мјери и на начин како је то код Оливијеа. Таква је и његова Офелија. А Хамлетов однос према Офелији једнако је груб као и код Оливијеа, али и многих других редитеља који су екранизовали овај Шекспиров комад, на начин како то види и књижевна теоријска мисао, с том разликом, што та грубост, када је у питању филм, код Бране прераста у бруталност. Брана је Офелију увезао у лудачку кошуљу, код Козинцева је она у црнини, мирна и достојанствена, док код Оливијеа до изражаја долази њена несувисла прича. У Козинцевљевом филму Офелијина пјесма одзвања Елсинором, као што је одзвањао и Хамлетов морбидни смијех кад је убио њеног оца. Управо на овом мјесту Шекспиров драмски текст је Козинцеву пружио добродошлу могућност за реализацију симболичких поетских визија, што је он, у потпуности, и искористио. Лик Краљице, на начин како га је Оливије замислио, имајући превасходно у виду њен младалачки изглед, покреће низ питања, на које је одговор, знатно прије Оливијеа, покушао да да професор Џонс. Оливије се, у оквиру припрема за филмско представљање *Хамлета*, дуго бавио овом проблематиком. А да му је она била блиска говори и низ бизарних, високоестетизованих сцена са еротским набојем, које, каткад, искачу из препознатљивог оквира Шекспировог драмског текста и прелазе у раван мета-дијегетичког дискурса.⁵⁷

Једна од сцена које је, такође, у фокусу непрекидног интересовања теоретичара је сцена мишоловке (*the mousetrap*).

⁵⁷ Оливије је и у својим каснијим појашњењима на одређени начин покушао да негира наглашено присуство, тачније хипертрофију, фрејдовских симбола, али велики број визуелних датâ у самом филму говори супротно. У прилог тој тврдњи можемо навести и Козинцевљево размишљање, према којему је Оливије настојао да освијетли не карактер, него тип.

Фергасон у њој препознаје ритуални аспект, Хамлетову најамбициознију импровизацију, и врхунац и преокрет читаве схеме заплета: “Ако можемо да схватимо ову сцену, приближићемо се схватању Шекспировог осећања позоришта и његовој непосредној, дубоко глумачкој драматургији”. [сиц!] ⁵⁸ По Костићу, говор Првог глумца и ‘Убиство Гонцага’ представљају ‘стилске енклаве’, “Говори Глумачког краља, Глумачке краљице и Лукијана издвојени су од осталог текста високопарношћу и наглашеном реторичношћу”. ⁵⁹ Бајић у овој позоришној представи види психолошку мишоловку у коју, у присуству свједока, треба намамити Клаудија ⁶⁰ “Тако се једна акција (убиство краља) одлаже због друге акције (мишоловке). Али, та друга акција води (ако успе) остварењу прве (убиству Клаудија) том Хамлетовом симболу успостављања нарушене хармоније и намештању ишчашеног зглоба света”. ⁶¹ Заправо, Хамлет, као централни лик Шекспирове трагедије, настоји да уништи само зло - зло у људима. ⁶²

Јован Христић, као и многи прије њега, указује на двосмисленост ријечи *нуннеру* - манастир и јавна кућа. “Као и све Шекспирове луде, и Хамлет - који сада глуми лудило – говори служећи се обилато двосмисленостима и играма речи, али оне су све упућене у једном правцу. У једној ранијој сцени, он је Полонију рекао да је *fishmonger*, што (како истиче Довер Вилсон) значи и продавац риба и подводач...”.

Христић: *Студије о драми*, стр. 23.

⁵⁸ Фергасон: *Појам позоришта*, стр. 162.

⁵⁹ Костић: *Хамлет*, стр. 43.

⁶⁰ Слично мишљење о мотивима Хамлетовог одлагања освете, као што смо већ истакли, има и Марта Фрајнд.

⁶¹ Бајић: *Други о Хамлету, Хамлет о себи*, стр. 331.

Хамлет, по ријечима Хиполита Тена, ступа у акцију и спреман је на извршење дјела само под наглом сугестијом и у тренутку заноса, “треба да мисли да је краљ иза тапета, или да га, пошто види да је и сам отрован, нађе под врхом свога ножа. Он није господар својих поступака; околност му их намеће; не може да припреми убиство, мора да га изврши без припреме.”

Hippolyte Taine: *Shakespeare*, Студије и есеји, Београд, Култура, 1954, стр. 103.

⁶² По ријечима Веселина Костића, без обзира како се гледа на основни проблем Хамлетове неодлучности (у вези с општим моралним нормама, у оквиру трајних законитости психичког понашања, у свјетлости теолошких идеја), “иза лика данског краљевића назире се свест која није индивидуална него надлична, духовна вредност која није појединачна него општа.”

Управо на фону Фергасоновог размишљања можемо рећи да су у свим значајнијим филмским адаптацијама овог Шекспировог комада присутни поменути аспекти. Спирала Хамлетовог цинизма, и посебно грубости према Офелији, наставља се и у овој сцени. Хамлет је, уз то, спреман да се прихвати улоге лакрдијаша / али не и лудака! / у покушају да раскринка лаж, сплетке и хипокризију данског двора. Управо у овој сцени се указала права могућност за примјену, не само позоришне, о којој говори Фергасон, већ и специфично филмске драматургије, са широком палетом филмских изражајних средстава. Издвојићемо Браниног Хамлета, који је активни учесник представе, али и глумац и редитељ из другог плана. Он, на различите начине, покушава да анимира гледаоце “Убиства Гонцаговог” и при том се труди да буде духовит.⁶³

Лик Полонија је, можда, најбоље окарактерисао Ерих Ауербах сљедећим ријечима:

“Полоније је будаласт, сенилан и луд; али када свом сину, који полази на пут, даје последња упутства и свој благослов, он поседује мудрост и достојанство старости.”⁶⁴

Невил Когхил, пак, поменутој сцени, коју сматра *породично морализаторском*, претпоставља сцену у којој Полоније даје упутства Рејналду, а у којој до изражаја долазе његова мудрост и лукавство. Колриџ одбацује сваку примисао да је Шекспирова намјера била да Полонија прикаже као старца сенилног и слабашног, што је, очигледно, у супротности са назначеном Ауербаховом тезом. Слично размишља и Велимир Живојиновић, дајући савјет редитељима да на Полонија не гледају Хамлетовим очима, да он није никаква ‘досадна будала’ и

Костић: *Хамлет* Вилгема Шекспира, стр. 62.

⁶³ За разлику од Оливијеове и Козинцевљеве адаптације у којима, у складу са позоришним конвенцијама елизабетинског доба, лик Глумачке краљице, дакле жену, јер женама није било дозвољено да се појављују на сцени, тумачи дјечак преобучен у жену, код Бране Глумачка краљица је заиста жена. То је, заправо, једна од основних тематских линија филма *Заљубљени Шекспир* из 1998. године, у режији Џона Медна.

⁶⁴ Auerbah: *Mimesis*, стр. 315.

да тај назив објективно не заслужује. “Његово повлађивање Хамлету, на пример, у сцени кад му овај показује облаке и каже час да личе на камилу час на ласицу, потиче сасвим оправдано из Полонијевог уверења да Хамлет није душевно здрав”.⁶⁵ Веселин Костић, пак, у Полонијевом лику открива примјер једног Шекспировог поступка, који он, условно, назива ‘локалном карактеризацијом’.⁶⁶

Лаерт се, по својим карактерним особинама, најчешће одређује као Хамлетов антипод.

“Баш то што и он тражи освету за свог оца, што је ‘у слици његове ствари’ приказана и слика Хамлетове, даје Шекспиру прилике да оклевању Хамлетовом противстави решеност Лаертову”, каже Клајн.⁶⁷

Хамлет и Лаерт су, по Јаворшеку, главни борци у Шекспировој драми, с тим што, “Хамлет представља свест без чина, а Лаерт чин без свести. Међу њима се распламсава она судбоносна борба која доводи до узајамног поништења односно до опраштања и измирења”.⁶⁸ Поред Лаерта и Фортинбрас и Хорацио су Хамлетова супротност, примјећује Костић, само што су, “Лаерт и Фортинбрас Хамлетова супротност по ономе што чине, док је Хорацио његова супротност по ономе што јесте”.⁶⁹

Хорацијева најчешће истицана особина је уздржљивост. Он није роб страсти, како истиче Лили Кембл - “А тиме се само хоће опет рећи да они код којих је разум у равнотежи са страстима нису лутке у рукама Фортуне. И то је наравоученије ове трагедије”.⁷⁰ А роб страсти је Клаудије, братоубица.

⁶⁵ Велимир Живојиновић: *Утисци и разматрања*, Београд, СКЗ, 1940, стр. 136.

⁶⁶ “Наиме, Шекспир гради карактер водећи више рачуна о томе да добро искаже заплет него психолошку целовитост лика. Тако се јављају ликови који се понашају врло уверљиво када се посматрају ‘локално’, односно у оквиру једне сцене, али када се јаве у некој другој фази заплета испољавају друкчије карактерне особине, какве у том тренутку захтева развој радње/.../”.

Костић: *Хамлет Виљема Шекспира*, стр. 55.

⁶⁷ Клајн: *Шекспир и човештво*, стр. 46.

⁶⁸ Јоже Јаворшек: *Актуелност Шекспировог Хамлета*, Сцена, Нови Сад, 1967, стр. 402.

⁶⁹ Костић: *Хамлет*, стр. 53.

⁷⁰ *Ибид.*, стр.92.

Међутим, примјећује Костић, “Шекспир га не приказује као обичног негативног јунака, конвенционалног злочинца из трагедије освете. Његов лик је много сложенији/.../. У својим говорима он се показује као вешт беседник, а његови поступци сведоче да је и човек од акције”.⁷¹ Фортинбрас, попут Хамлета и Лаерта, жели да освети оца, и он је, као и Хамлет, лишен трона. Осврћући се на сами завршетак Шекспирове трагедије и долазак младог Фортинбраса, Когхил каже:

“Дошао је тренутак да се присјетимо Фортинбраса, тог жељно очекиваног војсковође који доноси охрабрење. Ми га сада стварно видимо, пошто смо чули тако много о њему. И тако, на крају комада, он ће се појавити као пријатељ, добродошло величанство, не као *deus ex machina*, некакав посјетилац с Марса.”⁷²

На Розенкранца и Гилденстерна се не гледа само као на маргиналне личности и лицемјере, већ и на безличне и узајамно замјенљиве маске (Христић), збирни лик а не одвојене личности, примјер ‘индивидуализације дуалитета’ (Костић).⁷³ Слично је и са Озриком. Он, по Ауербаху, “одражава значајан рефлекс Хамлетовог стања духа и тренутног расположења”.⁷⁴ Когхил, пак, сматра да многи редитељи, покушавајући да Озрика представе као комично олакшање, и да на тај начин истакну његову извјештаченост и феминине црте његовог карактера, нису били на добром путу.

“Озрик је далеко компликованији дио механизма. Он је нови изум на Клаудијевом двору (јер ни Хамлет ни Хорацио га не знају), који треба да замијени неспособне Розенкранца и Гилденстерна. Озрик добро зна шта му је чинити.”⁷⁵

⁷¹ *Ибид.*, стр. 56.

⁷² Nevill Coghill: *Shakespeare as a Dramatist*, TALKING OF SHAKESPEARE, стр. 44.

⁷³ “Гилденстерн и Розенкранц се примају више као име и презиме него два лика”, каже Веселин Костић.

Костић: *Хамлет Виљема Шекспира*, стр. 53.

⁷⁴ Auerbah: *Mimesis*, стр. 315.

⁷⁵ Coghill: *Shakespeare as a Dramatist*, оп. цит, стр.46.

Но, без обзира на Озриково лукавство и слаткоречивост, Хамлет се и у овој, као и у претходним сценама са Полонијем и Розенкранцом и Гилденстерном, представља као духовно супериорна личност.

А стварну комичну ноту, која му је, како примјећује Костић, недостајала након убиства Полонија, у овај Шекспиров комад уносе гробари.

“Њихове речи, које врло добро илуструју Шекспирову способност да се уживи у начин мишљења припростих људи, пружају оно што се обично назива ‘комично олакшање’, односно доводе до добродошлог привременог смањења напетости.”⁷⁶

Чини се да су безмало сви филмски редитељи, који су адаптирали Шекспировог *Хамлета*, били на линији сличних промишљања, тако да нема значајнијих одступања у односу на оригинални текст. Поменућемо, ипак, неке занимљиве појединости и инвентивна редитељска решења: У Оливијеовом филму подвлачи се сервилност дворјана које предводи Полоније; Краљев однос према Хамлету у свим адаптацијама је једнако непријатељски, али Бранин Хамлет свом краљу ‘хришћански’ прашта, љуби га, и тиме недвосмислено исказује врхунац свог цинизма, али и своје непредвидљивости; гробар у Козинцевљевом филму једе и пије док вади лобању и на њу ставља ‘круну’ са звончићима – хиперболизована метафора о стварима које ће надживјети свијет, и све вријеме се подсмјева несрећном Јорикју, држећи његову лобању у руци, причајући о враголијама које је овај чинио на двору старог краља Хамлета; Хамлет прича о Цезаровом и Александровом праху, што додатно појачава епску димензију Козинцевљеве екранизације; код Бране Лаерт гађа Хамлета молитвеником, којег је, нешто раније, озлојеђен, истргнуо из свештеникове руке; једино код Оливијеа Краљ и Лаерт се задржавају на гробљу након Офелијине сахране, да би смислили замку за Хамлета; Хамлет се удаљава с гробља у пратњи Хорацијевој – код Козинцева, њих ће до уласка у дворца пратити стража на коњима, што представља јасну алузију на Клаудијеву полицијску државу у којој се ништа не препушта случају, са посебним задужењима за Розенкранца и Гилденстерна који, више него игдје друго, подсећају на “узајамно замјенљиве маске”; за разлику од Оливијеа и Бране, који сцени разговора

⁷⁶ Костић: *Хамлет*, стр. 47.

Хамлета и Озрика у коју се, у нескривеној осуди Озрикове дволичности активно укључује и Хорације, придају посебан значај, Козинцевљев Озрик, чини се, дјелује неувјерљиво. Ако се може рећи да је Козинцев у својој адаптацији негдје направио пропуст, онда је то, несумњиво, било у овој сцени; Хамлет убија Краља, али тек у тој, завршној сцени, Оливијеов Хамлет то ради осветнички и на једнако суров начин као када су Козинцевљев и Бранин Хамлет убијали Полонија иза завјесе, мислећи да се тамо налази краљ; једино код Оливијеа рањени Краљ, пузећи, долази до круне, а Хорацио преузима улогу Фортинбраса – Оливије на тај начин показује колико га, у суштини, не интересује епска димензија комада, дакле, оно што је код Козинцева и Бране, на одређени начин, примарно опредјељење.

О Духу Хамлетовог оца и његовој улози у Шекспировом комаду, постоје, такође, бројна тумачења.⁷⁷

“Ако је Шекспир замишљао духа Хамлетовог оца само као халуцинацију Хамлета и његових другова, морали бисмо очекивати да ће нам он то где рећи. Шекспир није имао обичај да своје гледаоце у тако важним питањима остави у недоумици. Као драмски аутор раг exelance, он није дозвољавао да његова публика разбија главу споредним питањима, питањима која одвлаче пажњу од битног, а поготову да на та питања никако не добије јасан одговор”, истиче Хуго Клајн.⁷⁸

Веселин Костић примјећује да Дух у *Хамлету* није дух из фантастичних прича, нити је сличан духовима који се јављају у драмама Шекспирових савременика.⁷⁹ Стенли Козиковски, пак, износи посве модерно схватање о духу Хамлетовог оца, које у знатној мјери одступа од општеприхваћених, традиционалних гледишта.

⁷⁷ За разлику од Сакса Граматика и Белфора код којих се убиство старог краља Хамлета дешава у присуству свједока, код Шекспира тајну убиства Дух саопштава само Хамлету.

⁷⁸ Клајн: *Шекспир и човештво*, стр. 77.

⁷⁹ Шекспиров дух се јавља у пуној ратној опреми и није умотан у бијели покров.

“Ја бих рекао, каже Козиковски, да је кореспонденција на релацији Дух – Хамлет вербална и концептуална, прије него бихејвиорална или стварна.”⁸⁰

У сцени појављивања Духа, један детаљ је у свим адаптацијама истовјетан: покушај Хамлетових пратилаца да га одврате од разговора и његова одлучност да то учини, као и код Шекспира. Оливије је ову сцену искористио да укаже на расипништво и недолечно понашање дворјана, а Козинцев појављивање Духа доводи у везу са мистичним и оностраним. За разлику од Оливијеа и Козинцева, али и многих других редитеља, како филмских тако и позоришних, код којих је Дух далек и недоступан, код Брана је он псеудо-антропоморфни симулакрум. И док је Козинцев за свог Духа од Оливијеа ‘позајмио’ шлем и визир, Брана се ‘послужио’ Оливијеовим мизансценским решењима унутар флешбек кадра, у којем се приказује убиство краља Хамлета. Код Бране је трајање ове сцене најкраће, што је и разумљиво с обзиром на наглашену динамику збивања, али и Бранин препознатљиви его-трип.

Хамлетови монолози, њихова структура, смисао и поруке били су и остали предметом дубоке и минуциозне анализе књижевне теоријске мисли. У вези с тим Џефри Буш каже:

“Хамлетови монолози су више од позоришне конвенције; ... и премда нема никога више на сцени, ми смо његова публика, и његове ријечи су неопходне управо због тог осјећаја публике.”⁸¹

Хамлетови монолози у Оливијеовом филму трају колико Козинцевљеви и Бранини заједно, што упућује на Оливијеов психоаналитички и интроспективан приступ тумачењу овог Шекспировог лика. С друге стране, Хамлет је у Козинцевљевом филму, у односу на претходна два, најмање присутан, а и његови монолози су најкраћи, што упућује на закључак да је Козинцеву једнако важно да, поред проблема са којима се суочава главни

⁸⁰ Stanley J. Kozikowski: *Shakespeare's Hamlet*, Explicator, Spring, 1997, стр.126.

⁸¹ Bush: *Shakespeare and...*, стр. 125.

јунак, у само ткиво приче о данском краљевићу уврсти и шири спектар друштвених и политичких збивања.⁸²

Хамлет је централна, трагично-узвишена личност, која својим значајем и величином наткриљује све остале у овом Шекспировом *архикомаду*, како га Кот назива. Уз то, подсјећа Мак, Хамлет је једини Шекспиров трагични јунак, којему се на сцени приређују војне почести.

На претходним страницама покушали смо да укажемо на основне смјернице у тумачењу проблема у *Хамлету* у крилу књижевне теоријске мисли и њиховом могућем ‘разрешењу’ у најзначајнијим филмским адаптацијама. Није нам познато, изузев у случају Григорија Козинцева, и донекле Лоренса Оливијеа, да се било ко од поменутих филмских редитеља и адаптатора, али и оних који нису поменути, озбиљније бавио том проблематиком. Они су, углавном, били окренути могућностима филмске презентације, без дубљег залажења у теоријске појединости које би могле да ‘оптерете’ њихово виђење проблема у *Хамлету* или неком другом Шекспировом дјелу. Стога се решавању кључних проблема у *Хамлету* приступало из различитих ‘ракурса’, па отуда мноштво оригиналних, али и неинвентивних екранизација, које Шекспирову драмску причу понекад доводе до непрепознатљивости. Такав је случај и са великим бројем *newly-produced* екранизација, у којима се Шекспир покушава ‘осавременити’ до тог степена и на такав начин, да се, *неријетко*, поништава и временска дистанца која дијели настанак његовог дјела од савременог тренутка и актуелних збивања у њему. А шта тек рећи о онима који су покушавали, али и даље упорно покушавају, да Шекспира не само преправе, већ и поправе! Не

⁸² У једној знатно обимнијој компаративној студији везаној за драматуршке проблеме филмске адаптације Шекспировог *Хамлета*, дали смо приказ Хамлетовог дијегетичког присуства у односу на укупну дужину филмова код Оливијеа, Козинцева и Бране. Тако је Хамлет у Браниној екранизацији у односу на укупну дужину филма (120’), присутан са 53,79%, у Оливијеовој (155’) са 49,16% и Козинцевљевој (148’) са 45,6%.

Хамлетови монолози код Оливијеа трају 10’ 25’’, што је 6,61% од укупне дужине филма, код Козинцева 5’ 50’’, 3,71% и код Бране 5’ 40’’, 4,5%.

чини се неопходним подвући да Шекспировој драмској поезији таква 'услуга' никада није била неопходна, па ни у наше вријеме.

Литература

- Auerbah, Erih: *Mimesis*, Београд, Нолит, 1968.
- Ball, Robert Hamilton: *Shakespeare on Silent Film*. London, George Allen and Unwin, 1968.
- Бјелински, Висарион Григорјевич: *Студија о Хамлету*, Београд, Просвета, 1953.
- Bradley, Andrew Cecil: *Shakespearean Tragedy*, Greenwich, Fawcett Publications /s.a./.
- Branagh, Kennet: *Hamlet - The Making of the Movie*, New York, W.W. Norton & Company, 1996.
- Brown, John Russell: *Free Shakespeare*, London, Heinemann, 1979.
- Burgess, Anthony: *Shakespeare*, London, Penguin Books, 1972.
- Bush, Geoffrey: *Shakespeare and the Natural Condition*, Cambridge, Harvard University Press, 1956.
- Davies, Anthony: *Filming Shakespeare's Plays*, Cambridge University Press, 1990.
- Donaldson, Peter: *Shakespearean Films / Shakespearean Directors*, Boston, Unwin, Hyman, 1990.
- Dover, Vilson Džon: *Суштина о Шекспиру*, Београд, Култура, 1959.
- Дрејден Сим: *Полвека с Козинцевим*, Искусство Кино бр. 12, 1990.
- Duthie, George Ian: *Shakespeare*, London, Hutchinson University Library, 1966.
- Edwards, Philip, ed.: *Hamlet, Prince of Denmark*, Cambridge University Press, 1988.
- Harison, G.B.: *Uvod u Shakespearea*, Zagreb, Mladost, 1954.
- Jones, Ernest: *Hamlet and Oedipus*, New York, Norton, 1949.

- Jorgens, Jack J.: *Shakespeare on Film*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1977.
- Клајн, Хуго: *Шекспир и човештво*, Београд, Просвета, 1964.
- Костић, Веселин: *Хамлет Виљема Шекспира*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1982.
- Костић, Веселин: *Стваралаштво Виљема Шекспира*, књ1/2, Београд, СКЗ, 1994.
- Кот, Јан: *Шекспир наш савременик*, Београд, СКЗ, 1963.
- Кот, Јан: *И даље Шекспир*, Нови Сад, Прометеј, 1994.
- Kozincev, Grigori: *Shakespeare: Time and Conscience*, New York, Hill & Wang, 1996.
- Leaming, Barbara: *Grigori Kozincev*, Boston, Twayne, 1980.
- Mack, Mayhard: *The World of Hamlet, Tragic Themes in Western Literature*, London, Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, 1956.
- Manvell, Roger: *Theater and Film / Shakespeare on Film /*, London, Associated University Presses, 1979 /pp. 135-204/.
- Марковић, Вида Е.: *Раскол између речи и игре. Сукоб две естетике*, Ниш, Градина, 1977.
- Милошевић, Никола: *Негативан јунак*, Београд, Савремена администрација, 1965.
- Olivier, Laurence: *Confessions of an Actor*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1982.
- Olivier, Laurence: *On Acting /Shakespeare on Film/*, Лондон, Sceptre, 1989 /pp.167-191/.
- Петрић, Владимир: *Шекспир и филм*, Београд, Југословенска кинотека, 1964.

Весна Вукићевић – Јанковић
Подгорица

**Трагање за границама тумачења
(о књижевно-научном приступу
Радомира В. Ивановића)**

Проучавајући *Поетику* Риста Ратковића, *Романе*, односно *Писање као судбину* Михаила Лалића и *Заточене ријечи* Душана Костића, а слиједећи савремена теоријска утемељења, Радомир В. Ивановић инсистира на различитим, често дисперзивним, моделима читања, показујући неисцрпност семантичке равни проучавања књижевног текста, а тиме и потребу за свеобухватним, односно интегралним представљањем и проучавањем. Вишедеценијско проблематизовање, проучавање и разрјешавање постојећих књижевнотеоријских, књижевнокритичких и књижевноисторијских парадигми огледа се у његовој способности да, мајсторским нервом, на основу претходних аналитичко-синтетичких (односно: индуктивно-дедуктивних) судова и разматрања, надогради нов – самосвојан научни модел проучавања књижевног дјела. Сврха оваквог промишљања је досезање поперовске амбиције објективног знања, односно Екоових граница, или нивоа тумачења. Дакле, ријеч је о кретању у простору који сеже од старих поетика до савремених струјања у науци о књижевности, односно у филозофији науке.

Радомир В. Ивановић не пропушта ни једну прилику да поетски и филозофски продуби сваку појединачно узету врсту поетског говора (од Његоша, Марка Миљанова, Стјепана М.

Љубише и Николе I, до остварења Ратковића, Костића и Лалића), а имајући у виду да је тај говор знак приближавања суштини стварања, он захвата проблем са свих страна, да би затим, наизглед узгредном сентенцом, окарактерисао саму есенцију књижевног стваралаштва (домета) појединца. Са извјесном лакоћом, он се креће кроз згуснута поља иманентне поетике дјела и пишчеве експлицитне поетике, елаборирајући суштинске стваралачке премисе, правећи специфичну хијерархију, чије степеновање почиње од самог чина стварања, затим утицаја, дотицаја и подстицаја, преко генерирања конкретног књижевног текста и поетске идеје, до интертекстуалних анализа, понирући у филозофију и освјетљавајући психологију стварања одређеног аутора, уз примјену сасвим одређених и за писца карактеристичних стваралачких поступака.

При проучавању тематски разуђеног и умјетнички неуједначеног Ратковићевог опуса, Радомир В. Ивановић полази са позиције условљене његовом симболично одређеном судбином *хомо дуплеха*, с обзиром на то да је ово један од ријетких стваралаца који истовремено припада двијема антитетски настројеним формацијама (надреализму и покрету социјалне литературе). Надахнут Ратковићевом апсолутном вјером у смисао и трајност умјетничког стварања, аутор доноси нове, често битно другачије судове о Ратковићу него што је то био случај у дотадашњој теорији и критици.

Детаљном анализом и хронолошком класификацијом Ратковићевих есеја и критика, Ивановић разграничава три фазе његовог стваралаштва, од којих прва обухвата интензивно бављење есејстиком и критиком у периоду од 1925-1932. године, када је «показао све особености, интелектуалне и креативне»; друга, која обухвата период његовог смањеног интересовања за књижевност и критику, уз пројектовање положаја “између” (1933-1945) и трећа (1946-1954) у којој је прихватио владајућу парадигму коју естетичари називају естетским монизмом. У посљедњој фази, Ратковић је претежно признат као пјесник и романсијер, али не есејист и критичар «упркос томе што је готово током три деценије објавио бројне и

разноврсне теоријске и критичке прилоге, што је устајао у одбрану основног принципа стварања и мишљења, који су у највећој мери и данас актуелни и прихватљиви.«

Настојећи да одгонетне Ратковићеву психологију и филозофију стварања, аутор са различитих аспеката настоји да осветли његов дуализам, односно истицање конкретне над латентном енергијом поетског говора, промишљање о примјенљивости принципа бинарне опозиције - духовно и материјално, схватање сопственог естетичког идеала као синтетичког и објективно важећег схватања свијета, став о симбиози етике и естетике, односно етике и метафизике. При томе, Ивановић истиче неоромантизам «као форму компромиса у усаглашавању двају поступака и двају поетика које су се искључивале међусобно, а које је он примењивао и стваралачки и теоријски». Глобално Ратковићево опредјељење да је «умјетност неизлечива метафизичка болест», које је у сагласности са његовим дубоким увјерењем о слободном опредјељивању субјекта (без обзира на то да ли се ради о креативцу или интерпрету), Ивановић тумачи одсуством естетичког или критичког система у теоријским и критичким прилозима овог писца. Посебан акценат ставља и на друге, многобројне елементе Ратковићевог самосвојног система промишљања, којим доминирају егзистенцијално, естетичко и филозофско опредјељење.

Прецизност Ивановићеве интерпоетске и метапоетске анализе огледа се и у пројективним синтагмама, које је Ратковић употребио у својству претече долазећег времена (он нпр. користи синтагму «треперење ријечи» у смислу постструктуралистичког «треперења значења»). У оквиру поетолошких истраживања, он инсистира на жанровски прецизно утемељеној класификацији поезије (космизам и ониризам, митопоетизам, надвременски симболизам, интимизам, панкализам, пантеизам, интертекстуализам, социјално ангажована поезија, пацифизам, социјални или социјалистички реализам), што представља новину у односу на дотадашњу тематско – мотивску подјелу. При томе, аутор инсистира на

генолошком и версолошком приступу овој поезији, са циљем «исцрпљивања референцијалног круга Ратковићеве поезије».

Разматрајући прозна књижевна остварења овог писца, Ивановић свој научни фокус усмјерава ка поетици романа (разматрајући његов семантички и морфолошки склоп), верзијама романа, наративној прози (кратке приче и новеле), ритмичкој, путописној и есејистичко-мемоарској прози. Он посебно разматра став актуелне критике која је Ратковићу оспоравала приповједачко умијеће, истичући да су романи *Невидбог* и необјављени *Слијепчев мост* значајан сегмент његовог опуса, али да је њихова недовршеност резултат убјеђења да су пишчеве предиспозиције важније од саме умјетничке вјештине.

У критичком осврту на ритмичку, есејистичко-мемоарску и путописну прозу, аутор проналази да Ратковић препушта велики дио саопштеног контекстуалним значењима, док актуелну проблематику освјетљава из релативно новог угла, без искључивости и уз висок степен литерарности. Ови текстови упућују на чињеницу да он више пажње поклања **стилу** него **методу**. Исто тако, субјективна искуства приказује као интересубјективна, инсистирајући на општој слици свијета. Објективна и модерно заснована анализа води закључку да је Ратковић у “сваком роду, врсти и жанру био превасходно књижевник”, који је посједовао двоструку особеност прихватања модерног духа времена и стваралачке визије коју остварује више у есејистици и критици, него у поезији. Размичући наталожене и једнострано анализирани значењске слојеве Ратковићевог дјела, Радомир Ивановић баца нову свјетлост на његово дјело, указујући на неспорне књижевне вриједности.

Монографијом *Заточене ријечи (поетика Душана Костића)* Ивановић настоји да прикаже пишчева естетичка, поетолошка и креативна опредјељења, освјетљавајући писца и његово дјело кроз двоструку призму (синхроне и дијахроне равни) посматрања и проницањем кроз његово шестодеценијско испољавање и уобличавање стваралачког идентитета, условљено смјењивањем различитих књижевних парадигми и промјеном читалачког сензибилитета.

Уз настојање да уобличи и прикаже унутрашњи профил Костићеве поезије, Ивановић се упушта у обиман посао разлагања и уобличавања њених структурних карактеристика и надструктурних значења. Овако постављен задатак он настоји да разријеши *ин екстенсо*, кроз аналитичко уо(бли)чавање пет фаза и четири подфазе Костићеве стваралачке метаморфозе, као и кроз синтетично концентрисање три семантички најобухватнија круга (*Заточеник југа*, *Заточеник бола* и *Заточеник ријечи*) од којих сваки садржи неколико глобалних парадигматских оса. Коначни резултат наглашене дисперзије Костићевог стваралачког интересовања, односно његовог формалног и садржинског «разбоковања» оличен је у потпуној преданости *«Поезији као најважнијој животној мисији»*.

Теоријско упориште у проницању кроз Костићев «емоционални и мисаони ехо стварности» аутор налази у одгонетању «укрштеног контекста», односно продубљивању контекстуалних и конституисању надтекстуалних значења ове поезије. При освјетљавању суштине експлицитне поетике Душана Костића, неопходне за разумијевање његове поезије и иманентне поетике, Ивановић полази од костићевског троструког опредјељења: емоционалистичке компоненте пјесме, спонтаности у настајању и подједнаке улоге рационалног и ирационалног у стваралачком процесу. При томе, важан сегмент истраживања, како у домену експлицитне, тако и имплицитне поетике, представља процес генерирања књижевног текста, «јер је познато да основне премисе двеју поетика у Костићевом опусу хармонично кореспондирају, при чему је... имплицитна поетика у свему супраординарна експлицитној.»

Настојећи да ревалоризује ову поезију, насупрот контекстабилно изложеној оцјени важеће критике, Ивановић наводи да Костић није само «пјесник стиха» или «пјесник строфе», него и релативно великог броја цјеловито остварених пјесама, циклуса и збирки, које карактерише конкретно испољена енергија говора и поетска флуидност и које свједоче о великом креативном и интелектуалном напору. При томе, аутор се, сагласно свом методолошком опредјељењу, не руководи

излагањем непосредних књижевних искустава, већ се залаже за крајња искуства, која насупрот «окамењеном» аналитичарском приступу, воде ка могућностима алтернативних интерпретација, отварајући пут процесу семантизације и ресемантизације Костићевог књижевног текста, односно, упућујући на нов приступ процесима текстуализације и ретекстуализације.

Са становишта нормативне теорије књижевности, Ивановић разликује сфере Костићевог прозног стварања (приповједачка, романсијерска, путописна и мемоарска проза), настојећи да, у оквиру сваке од њих узете појединачно, да прецизну генолошку класификацију. Наратолошко истраживање условљено је помјерањем перспективе, односно наизмјеничним консултовањем пишчеве поетике и аутопоетике, чиме се прониче у *«апологију приповиједања»*, односно у *«могућност обнављања или пројектовања живота»*. Резултат тих промишљања је експресиониран ставом да је *«Костић-приповједач супраординиран Костићу-романсијеру, јер му је више стало до ефектне приче него до цјеловитости романа...»*.

Аутор инсистира на процесу реактуализације садржаја и порука Костићеве романсијерске прозе, за коју истиче да представља највиши домет у овој области стваралаштва и залаже се за брисање сувишне одреднице - «за дјецу и омладину». Бавећи се жанровском класификацијом романа, истражујући њихове композицијске карактеристике, уочавајући етичке и егзистенцијалне визије јунака и раздвајајући заступљене културне моделе као окосницу бинарно опозитних принципа - добра и зла, Ивановић пројектује не само социјално, него и егзистенцијално пишчево ангажовање. Костић је, по његовом чврсто утемељеном ставу, приврженик дјелатне филозофије, у којој дужности стоје испред права.

Проучавајући Костићеву умјетничку репортажу и путописну прозу, Ивановић инсистира на проналажењу глобалних естетичких и поетолошких опредјељења, уобличених као лирски пантеизам и панкализам. Темељност ауторових аналитичких разлагања, досеже и до, наизглед узгредних, знакова и аутопоетичких ознаковљавања текста, а који се на

семантичком плану показују «најприје као глобални симболи, а потом и као битан идеологем у Костићевом систему пјевања и мишљења». Потпуна естетскокњижевна валоризација ове сфере стваралаштва постигнута је генолошком класификацијом на: љетопис, друмопис и животопис, чиме је аутор у потпуности означио пишчево трослојно поетско опредјељење, утемељено на поетици времена (временитости), поетици простора и сопственој по-етици («реторици човјечности»).

Стављајући Костићева естетичка, поетолошка и поетска опредјељења у оквир лирски условљених паралелизама, Ивановић је пројектовао дјелимично нову филозофију и психологију стварања, чији је коначни циљ досезање синтетичког модела пјевања и мишљења.

Радомир Ивановић је аутор који је, у оквиру књижевне критике, објавио највећи број књига и студија о Михаилу Лалићу. Вишедеценијским проучавањем Ивановић је изграђивао систем вредновања овог писца, првенствено узимајући за циљ сопствене мултипоетичке анализе, оне особености његовог стваралаштва које су недовољно истицане (однос према времену, простору, фантастици, средини, природи, анализи стваралачког поступка, иновацијама у најновијем роману, проблему усамљености, визуелизацији, симболима...), пратећи постепене метаморфозе и дајући сумарну скалу вриједности.

Синтетична студија о Лалићу склопљена је од двије Ивановићеве монографије - *Романи Михаила Лалића*, објављене 1974. године и *Писање као судбина (Поетика Михаила Лалића)*, која је из штампе изашла 1994. године. Она је, дакле, настајала током двије деценије, пратећи настанак Лалићевог дјела, што је условило извјесну методолошку дивергенцију, разноликост приступа дјелу, у директној зависности од постављеног циља или система циљева. Специфичност ауторовог конструкционог поступка је у новодобијеној, самосвојној поетици изграђеној на концепцији односа предтекст, контекст, надтекст. Наиме, обје монографије, по наводу самог аутора, «чине неодвојиви аналитички диптихон, поетолошку цјелину у којој је прва књига посвећена романескном секстету (*Свадба, Зло прољеће, Раскид*,

Лелејска гора, Хајка, Прамен таме), те служи као предтекст другој, а друга махом тетралогiji романа - *Ратна срећа, Заточници, Докле Гора зазелени и Гледајући доље на друмове*), односно двама романима из најновије фазе стваралаштва (*Одлучан човјек и Тамара*), као и осталим дјелима, неопходним у поетолошки заснованој расправи, од којих издвајамо аутограф *Сам собом*, драму *Поразени* и двије књиге фрагментарне прозе-*Прелазни период и Прутом по води*».

Користећи све расположиве углове посматрања Лалићевог опуса, Радомир Ивановић настоји да проникне у пишчева естетичка, поетолошка и креативна, односно у филозофска, егзистенцијална и етичка опредјељења. Тим прије што се «романсијерски опус Михаила Лалића противи потпуном аналитичком дешифровању (исцрпљивању текстуалних и контекстуалних значења).»

Ивановић разликује двоструко подручје поетолошке идентификације - поетику помана и романсијерову поетику. Овакав приступ има утемељење у самом тумачењу оквира Лалићевог стварања, или полазишта са којег он пројектује сопствени књижевни материјал. Ријеч је о интегралном реализму као једном од темељних Лалићевих поетолошких циљева, односно његовом прихватању брехтовски ангажованог опредјељења, које поред естетизације, захтијева и процес социјализације или демократизације књижевног остварења. На другој страни, Ивановић настоји да његова промишљања о експлицитној поетици писца, а тиме и сигуран пут до иманенције и есенције дјела, буду у складу са Лалићевим ријетким ванлитерарним интервенцијама са циљем да помогне у процесу тумачења и прихватања дјела.

Осим непосредно доступног ауторовог исказа (метатекст), најчешће есејистички интонираног, Ивановић се послужио и пишчевим бројним новинским и часописним интервјуима, забиљеженим изјавама на јавним трибинама и пријатељским разговорима које је водио са Лалићем током три деценије (што је, разумљиво, најважнији извор теоријских уопштавања). Он не заобилази ни најновију фазу Лалићевог стваралаштва,

пропуштајући кроз научну призму чак и необјављене дјелове његове фрагментарне прозе, чији највећи допринос види у радикалној промјени стваралачке парадигме (заокрету од интегралне ка фрагментарној прози). Основни циљ његовог теоријског промишљања је проналажење свих релевантних фактора за употпуњавање мозаика Лалићевог «стваралачког и физичког портрета без којих би он био непотпун».

Опредијеливши се за хронолошки условљену интерпретативну стратегију у односу на динамику објављивања дјела, аутор успијева да ухвати одразе Лалићевих поетолошких и креативних метаморфоза, тако да као резултат настаје “релативно нов однос стварања и промишљања о оствареном”. Аутор доноси закључак да су “методи књижевне егзегезе и најновија књижевнонаучна литература веома примјерени проучавању Лалићевог, родовски и жанровски веома разнородног дјела, а посебно романима као репрезенту његових стваралачких способности». Јер иако се бавио публицистиком, поезијом, критиком, сценариом, есејистиком, путописном и приповједачком прозом, драмом, за остваривање своје глобалне идеје Лалић је изабрао роман као књижевни медијум за саопштавање синтетичких слика и бројних еманација егзистенције.

Прецизним огољавањем структуре Лалићевих романа, његове аутентичне поетике и бројних других естетичких и поетолошких опредјељења, Ивановић као основне премисе издваја: схватање умјетности као облика ангажованог ствараоачевог присуства у времену; антропоцентричну концепцију времена; усавршавање развоја романа тематским, мотивским и техничким иновацијама; надмоћ најшире епске форме – романа над осталим родовима и књижевним врстама; погодност за уношење «бочних значења», односно савременијих тумачења и на крају, схватање романа као документа о одређеном времену.

Метапоетска значења, слично Његошу, Лалић пројектује антитеском бинарном симболиком - супротставља свјетло и таму, као шире појмове од добра и зла (јер добро је и у тами, и обратно). Ово доприноси многозначности казивања и

отворености за многострука тумачења. Лалић исказује сумарна искуства, која проширује филозофским тумачењима, да би као општу суму свих знања, завршетак носио печат аутоноезиса. Разлажући композициону схему романа, Ивановић истиче концентрично устројство поглавља, али и самих романескних јединица, чија је симболизација, иако очигледна, потпуна само у односу дио-цјелина-дио. Он као глобалне симболе узима и анализира наслове романа, дјелове романа, појединачне слике и представе, чинећи да они, овако транспозиционирани «прерастају у велику симфонију.» Глобални симболи доприносе сугестивности Лалићевог дјела: свадба-револуција, зло прољећерат, раскид-смрт, Лелејска гора - истовремено реални и имагинарни простор страдања, хајка - човјекова свевремена судбина, прамен таме - зло које се надвило над човјеком и сл). Овако постављеном проблематизацијом, Ивановић долази до саме сржи, односно есенције Лалићеве поетизације.

Ивановић је закупљен рјешавањем низа онтолошких проблема које нуди Лалић својим дјелом, а чија су рјешења уткана у антропоцентричну концепцију и утемељена у низ ванвремених или свевремених егзистенцијалних питања. При томе, значајну компоненту у Ивановићевом «одгонетању тајне» књижевног дјела, у откривању флуидних значења у текстуалним, надтекстуалним и метатекстуалним оквирима, чини коришћење свестране научне апаратуре, уз употребу «семантичког метајезика» у процесу конституисања пишчеве експлицитне поезике, као и иманентне поезике његовог дјела.

Научни потенцијал Радомира В. Ивановића усмјерен је ка постизању новог и сврсисходног уопштавања досадашњих трагања за истинитом теоријом, као и обогаћивању рецептивних и интерпретативних модела, уз коришћење имагинативне, критичке и експерименталне домишљатости и кроз плуралистички однос према науци о књижевности. При томе, он се непрестано враћа претходно дотакнутим границама тумачења. Најбоље образложење за порив повратка већ објављеном дјелу даје сам Ивановић када, говорећи о ризику Лалићевог поновног пуштања у свијет умјетничке дораде, надахнуто истиче:

«Враћање већ објављеном делу одраз је стваралачког темперамента, доказ да се сва «сеизмичка кретања» нису смирила, да обиље «сировинске грађе» није остављено као некорисно наслеђе за неки нови покушај. Књига не оставља аутора, као што се чини. Она поново постаје разлог стваралачкој бури, узнемирењу, васпостављању никад до краја исказаног круга истина о животу... Ротор читаве акције је – дуг свету сопственог дела, незадовољство које аутор осећа ... и, изнад свега, вера да се у новој верзији може у дело транспоновати много више животне грађе, да ће оно, у том новом виђењу, донети обиље уметничке симболике, чиме се аутоматски наново вреднује целокупни књижевни опус, преиспитује стара и истовремено ствара нова скала књижевних вредности.»

Идући трагом устаљених мишљења и промишљања, Радомир В. Ивановић нуди могућност алтернативних интерпретација умотвора, постављајући у релацијску раван науку о књижевности, онтологију и филозофију науке. При томе, особито му је стало да читаоцу понуди бар дјелимично нов модел читања, у оном бартовском смислу да «неутралног нема», истичући готово неисцрпно трагање за «треперењима значења». На овај начин, он непрестано тежи испуњењу самосвојног тоталитета истраживачких могућности (о томе свједоче и многобројне напомене о пројектованим циљевима проучавања, који су остављени другој теми и новом приступу), али примјењује и самокоригујући метод, без кога нема добро утемељеног научног суда. Крајњи циљ оваквог приступа је не само у томе да код читаоца изазове «задовољство читања», већ и да истовремено пројектује нова књижевнонаучна истраживања.

Распон његових истраживања и интересовања креће се од науке о књижевности до филозофије науке (или, науке о науци). При томе је неспорна ауторова способност асимилације модерног духа времена и понирања у стваралачку (ствараочеву) визију, кроз истовремено пројектовање сопственог доприноса моделовању поетике и естетике свијета књижевности уопште. Ово је процес који захтијева плуралистички приступ проучавању књижевног текста, дакле, разматрање са многобројних аспеката и

кроз дивергентне равни моделовања свијета, уз синергично ангажовање, односно прожимање различитих врста стваралачке енергије - креативне, интелектуалне и интуитивне.

Соња Ненезић
Никшић

Још једном о ендоцентричним
придјевским сложеницама

Наша почетна језичка интересовања везана су за проучавање система творбе ријечи у нашем савременом књижевном језику, и то, наравно, у оном његовом домену који до сада има најмање систематских научних обрада. Прецизније речено, прије извјесног времена проучавали смо сложенице из категорије именских ријечи и то онај тип сложеница који се у лингвистичкој литератури сврстава у есоцентричне, по терминологији Александра Белића, односно у ендоцентричне, по терминологији новијих истраживача. Као резултат тог проучавања настало је више радова објављених у лингвистичким и стручним часописима¹ или саопштених на научним скуповима², који представљају појединачне сегменте једног ширег

¹ *О једном типу придјевских сложеница у српском језику*, Српски језик, V/1-2 (2000), 813-817.

Придјевске сложенице са квантитативним детерминатором, Ријеч, VI/1-2 (2000), 120-128.

Придјевске сложенице са квалификативним детерминатором, Српски језик, VI/1-2 (2001), 443-461.

Ендоцентричне придјевске сложенице у српском језику, Српски језик, VII/1-2 (2002), 361-373.

Придјевске сложенице са глаголским управним чланом, Ријеч, VIII/1-2 (2002), 117-131.

² *Ендоцентричне придјевске сложенице у српском језику*, Петнаести конгрес Савеза славистичких друштава Југославије (књига резимеа), Ниш, 11-13 октобар 2001, 24-25.

истраживања. Овом приликом дајемо цјеловит увид у наш исцрпни рад и његове резултате и тиме заокружујемо наше проучавање ове врсте сложеница.

Регистровати овакве сложенице и уз то обрадити од значаја је за науку о нашем језику, с обзиром да већ дуже вријеме, још од Белића а и отприје, у њој егзистира мишљење да ендосентричних сложеница нема у нашем језику јер нијесу у природи ни нашег ни осталих словенских језика. Уз то, будући да су именичке сложенице обрађиване у радовима Михаила Стевановића, Еугеније Барић, Душанке Вукићевић, Милице Радовић-Тешић и осталих³, при чему је евидентиран и знатан број ендосентричних сложеница, ми смо се одлучили за придјевске ендосентричне сложенице, тј. сложенице типа: *плавосив, тамнозелен, бјелобрад, бјелогруд, брзоног, дугокос, краснолик, једнопер, вишедневни...*⁴ Придјевске сложенице уопште, почев од Маретића па до Стевановића, углавном су посматране узгредно са именичким сложеницама, без неке дубље и свестраније анализе. Бројност и евентуалну разноликост ендосентричних придјевских сложеница најзахвалније је и најсврсисходније било утврдити прегледањем једног од речника нашег књижевног језика, и избор је пао на Матичин *Речник*⁵ као најновији описни речник са преко 147 000 ријечи.

Увидом у *Речник*, тј. у његових шест томова утврдили смо да је, упркос укоријењеним супротним

³ Михаило Стевановић, *Императивне сложенице*, Од Вука и Белића и даље, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1988, 186–196; Еугенија Варић, *Именичке сложенице непrefиксалне и несufиксалне творбе*, Liber, Zagreb, 1980; Душанка Вукићевић, *Именичке сложенице у савременом српском књижевном језику*, ЗбМСФЛ XXXVIII/1, 127–175; Милица Радовић-Тешић, *Именице са префиксима у српском језику*, Институт за српски језик САНУ, Београд, 2002. итд.

⁴ Наше научно интересовање неријетко се преносило и на именичке, као и на ексосентричне сложенице: В. *О једној малобројној групи сложеница*, Српски језик, IX/1–2 (2004); *О неким питањима творбене структуре сложеница*, Живот и дјело академика Михаила Стевановића (радови са научног скупа, Подгорица, 16. и 17. мај 2002), ЦАНУ, Подгорица, 2002, 195–207.

⁵ *Речник српскохрватскога књижевног језика*, МС и МХ, Нови Сад–Загреб 1967. и 1969 (А–огранути) и МС, Нови Сад 1971, 1973. и 1976 (ограшје–Ш) (у даљем тексту РМС).

мишљењима и тврдњама, језичко богатство у придјевима ендоецентричног типа велико. Из тог разлога смо из нашег језичког материјала искључили префиксалне сложенице којих има толико да могу чинити предмет истраживања посебног рада. Језички материјал који нам је након тога остао такође је обиман и разнолик – броји 1454 сложенице.

Избором извора језичке грађе искристалисао се назив нашег рада – *Ендоецентричне придјевске сложенице у Речнику српскохрватског књижевног језика I– VI*. Сви чланови ове детерминативне синтагме тражили су посебно објашњење. Кренули смо, наравно, од главне ријечи, од најобухватнијег појма. Требало је, дакле, прво одредити шта је заправо сложеница, што смо и учинили у уводном дијелу рада гдје смо рекли да су сложенице творбене ријечи настале слагањем двију ријечи, претходно дуже синтаксички повезаних, које су претрпјеле барем једну од промјена које се тичу акцента, гласовног склопа и значења. Јако је битно истаћи да су сложенице такве ријечи које су у творбеној вези са двјема ријечима из разлога тога што постоје творбене ријечи које се на први поглед чине сложеницама какви су, нпр., придјеви типа *прволигашев*, *зуботехничарски* и сл., а у ствари то нијесу јер су у творбеној вези са једном ријечју – *прволигаш* и *зуботехничар* од којих су изведени суфиксима *-ев* и *-ски*, те су према томе изведенице.

Детерминатор *придјевске* значи да сложенице које су чиниле предмет нашег истраживања припадају морфолошкој класи придјева.

Детерминатор *ендоецентричне* сложенице су добиле према значењу. Већ смо рекли да је његов синоним придјев есоцентричан, а њихов антонимски пар су придјеви ексцентричан и егзоцентричан. Подјела сложеница на ендоецентричне и ексцентричне резултат је њихове амбивалентне семантичке усмјерености. Семантичка усмјереност сложенице, придјевске као и сваке друге, одређује се у односу на значења њених саставних компоненти. Ако саставне компоненте чувају у сложеници она значења која су имала у мотивној синтагми, ако је

центар значења унутар сложенице, говори се о ендоцентричној сложеници, а ако је значење сложенице друкчије од значења њених саставних дјелова, ако је центар значења ван ње, ради се о ексоцентричној сложеници. У литератури смо наишли на мишљење да је сложеница ендоцентрична само ако чува примарна значења својих лексичких компоненти. Без обзира на то, ми смо сматрали да ако се синтагма и од ње настала сложеница могу напоредо употребљавати у истом значењу, било да се њихове компоненте јављају са основним или пренесеним значењем, ради се о ендоцентричној сложеници (примјер сложенице *црнодушан*).

Више језичких дисциплина удружило се у обради предмета нашег истраживања јер га је требало освијетлити са различитих језичких аспеката, прије свега са синтаксичког, семантичко-лексичког и творбено-морфолошког. Наиме, сложенице које смо проучавали заснивају се на синтаксичким структурама – синтагмама, па оне нијесу мотивисане само двјема пунозначним ријечима већ и њиховим синтаксичким односом. Из тог разлога прва класификација тих сложеница извршена је према синтаксичком односу њихових саставних дјелова на копулативне (координативне или напоредне) и детерминативне.

Копулативне сложенице, настале од независних, напоредних синтагми, нијесу продуктивне међу придјевским сложеницама, као што нијесу продуктивне ни међу именичким. Ексерпираних 11 примјера (*глувонијем, горкослан, даноноћни, женомушки, злоопак, сладогорак, слаткослан, стародреван, стародаван, простерновременски, српскохрватски*) не чини ни 1% цјелокупног ексерпираног језичког материјала. Иако су са семантичког и творбеног аспекта разнолике, њихова анализа није могла бити широка с обзиром на њихову непродуктивност.

Скоро све ексерпиране сложенице представљају детерминативна образовања, упркос тврдњи да ендоцентричних сложеница не смије бити међу њима⁶, тако да је наш рад, у ствари, рад о детерминативним сложеницама. Оне се састоје од

⁶ Александар Белић, *О језичкој природи и језичком развоју I, II*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998, 175.

синтаксички неравноправних компоненти: зависног и управног члана. Према управном члану све детерминативне сложенице подијелили смо у три групе: 1. придјевске сложенице са придјевским управним чланом 2. придјевске сложенице са именичким управним чланом и 3. придјевске сложенице са глаголским управним чланом. Код сложеница са придјевским и глаголским управним чланом зависни члан може бити и одредбеног и допунског карактера а код оних са именичким само одредбеног.

Семантичко-лексичка анализа подразумејева разврставање и проучавање грађе према семантици првог и другог сложеничког дијела, као и према семантичким описима сложеница (тј. лексикографским дефиницијама⁷) на основу којих констатујемо њихову ендосентричну усмјереност.

Међу сложеницама с придјевским управним чланом доминирају одредбене сложенице. Забиљежили смо 195 примјера што је 13,41 % од укупног броја ексцерпираних сложеница. Са семантичког становишта разликује се неколико група међу њима: 1. сложенице које казују да је појам уз чије име стоје одређене боје са одређеном нијансом (*сивозелен, љубичастоцрвен, жућкастосмеђ, руменожут, модрикастобијел...*), 2. сложенице које казују да је појам уз чије име стоје одређене боје какве и појам чије је име мотивисало прилог у првом дијелу (*сумпорножут, кобалтноплав, вишњаастоцрвен, оловносив, воштаножут...*), 3. сложенице које казују да је појам уз чије име

⁷ Даринка Гортан-Премк, лексикограф и лексиколог, формулише лексикографску дефиницију као семантичку идентификацију ријечи, односно идентификацију семантичке структуре ријечи. Пошто је поводом питања – „који су елементи семантичке структуре речи релевантни у семантичкој идентификацији односно у лексикографској дефиницији универзума великог описног речника“, анализирао лексикографске дефиниције и лексикографска решења појединих ријечи у речницима словенских језика и, посебно, у *Речнику српскохрватскога књижевног и народног језика САНУ*, Д. Г. Премк закључује: „Семантички је садржај лексикографске дефиниције – интелектуална интерпретација појмова, појаве, десигната уопште са релевантним елементима његове реализације“. У закључку додаје „да се оваква семантичка идентификација даје на основу семантичке вредности речи у друштву које је носилац језика и на основу истина прихваћених у том друштву“ (в. Д. Г. Премк, *О семантичком садржају лексикографске дефиниције*, Лексикографија и лексикологија, Зборник радова, Београд–Нови Сад, 1982, 49–51).

стоје одређене боје свијетлог или тамног тона (*свијетлозелен, отвореножут, јасноцрвен, тамножут, затвореноплав...*), 4. појачани сложени придјеви који казују да појам уз чије име стоје има одређену особину израженог интензитета (*велелијен, високопоштован, многозначајан...*) и 5. сложенице које приписују појму уз чије име стоје особину глаголског поријекла, одређену временским моментом (*новоизграђен, новостечен, новодолутали, новодошавши...*).

Сложенице са придјевским управним чланом допунског смјера врло су ријетке, што закључујемо на основу 22 забиљежена примјера (*богумио, богусличан, злорад, сребробогат...*), давнашње су а не обнављају се новим примјерима. Први дио је другом дијелу допуна у дативу (*добрурад, врагумио...*), генитиву (*паметодостојан, хвалевриједан...*) и инструменталу (*сребробогат, златоткан*).

Најбројнија је друга група сложеница са именичким управним чланом, код којих се први дио односи према другом као атрибут, па се називају атрибутским. Ова група броји 1040 сложеница (71,52%) а од тога броја 531 отпада на сложенице са квалификативним, 407 на сложенице са квантификативним, 80 на оне са објектним и 22 на оне са деиктичким детерминатором.

Квалификативни детерминативни дио најчешће има значење боје (*плавокос, плавобрад, жутокос, бјелоног, црногрив...*) и димензије (*дугорук, краткопрст, дебелокор, ситнозрн, широкоплећ...*), а онда облика (*пласноног, тупонос, равноглав...*), (не)једнакости појма из управног дијела са чим другим (*истовјеран, једнотон, разнобојан...*), апсолутне особине (*голоног, крњозуб, шупљорог, цјелодневни...*), унутрашње особине (*мирноћудан, тужноок, зलोљан...*), временско значење (*прошлогодишњи, познозуб, старолик...*), значење градива (*дрвеноног, отровнозуб, саловрат...*), естетског и емоционалног доживљаја (*љупкогласан, краснолик, љпоок...*) и остала појединачна значења. У управном дијелу стоји име појма из семантичких поља: дио људског и животињског тијела, дио биљке, предмети, апстрактни појмови, временски појмови итд. Ове сложенице су посесивне, мада је та посесивност секундарна,

а главно је то да оне припадају описним и ређе временским придјевима. Остварују најчешће синтаксичко-семантички контакт са квалитативним генитивом.

Квантификативни детерминативни дио у 337 примјера означава одређену количину, што значи да је број (*двоног, трочлан, седмобојан, петонедељни...*), а у 70 примјера неодређену, што значи да је прилог (*вишечлан, многоок, многолистан, вишеврстан...*), мада и број *сто* може понекад да значи неодређену количину, као у примјерима: *столист, стокрак, стобојан* који имају значење: *који има сто, много листа; који има сто, много кракова, који је у сто боја, многобојан...*

Сложенице са објектним детерминатором такође су посесивне, али пошто у првом дијелу имају име појма са којим се пореди појам из другог дијела, оне су и компаративне. Издвајају се двије групе компаративних сложеница. Доминира група са -*лик* у другом дијелу (*цвјетолик, боголик, вуколик, соволик, жаболик, јајолик, мајмуналик...*). Другу групу чине сложенице које у управном дијелу имају појам из семантичког поља дио људског и животињског тијела, а у детерминативном дијелу је име појма са којим се он пореди по облику, брзини, мекоћи и сл.: *куконос, вјетроног, муњоног, пјенореп...*, или ималац истог појма: *лавогрив, волоок, вилосос...*, па *лавогрив* значи *који има гриву као у лава*. Многе од њих могле би се данас сматрати пејоративима: *пасоглав, козоног, кравоок, штапоног, змијоглав, коњоглавост...* Сасвим је очекивано што су неке од њих обиљежене као пјесничке ријечи.

У служби деиктичког детерминатора јављају се само замјенице *овај* и *онај*, а појмови на које се упућује из семантичких су поља временских и просторних појмова (*оводржавни, овоселски, овојутарњи, оновремени...*).

Међу сложеницама са глаголским управним чланом преовладавају допунске сложенице, у којима се први дио односи према другом као објекат према предикату (*побједоносан, властољубив, осветољубив, властохлепан, зајмодаван...*), ријетко као средство (*грозоморан, бригоморан, рукописљив...*).

Забилежили смо их 135 што чини 9,28% укупног језичког материјала. Глаголски дио најчешће је мотивисан глаголом *носити* који у сложеницама реализује различита значења: *златоносан, цинконосан, градоносан, спасоносан, срећоносан, житоносан, писмоносан, пупоносан...* Најбројнија група сложеница мотивисана је глаголима који означавају разна емоционална стања: *љубити (правдољубив, истинољубив, човјекољубив, властољубив, редољубив...), хлепити (побједохлепан, властохлепан...), жељети (зложељан), слутити (злослутан), тежити (средотежан), бојати се (богобојан), бринути (душобрижан), хулити (богохулан), међу којима је глагол *љубити* у значењу *вољети* најфреквентнији мотивни глагол.*

Одредбене сложенице са глаголским управним чланом су мање продуктивне и чине 4,12% укупне језичке грађе. Одредбени дио одређује главни по начину (*охолорек, милозборан, празноговорљив, брзоходан, лакокретан, споромислен...*) и ређе по количини (*многоречив, дуготрајан, краткосежан, слаборечив...*).

Током семантичке анализе уочени су, како међу појединим дјеловима сложеница тако и међу њима самима, синонимски, антонимски, хомонимски и други семантички односи. Издвојићемо неке од бројних примјера таквих семантичких односа.

Што се тиче семантичких односа, у синонимним односима су:

– све ендосентричне сложенице са синтагмама од којих су настале: *бакарноцрвен* и *бакарно црвен*, *бјелобрад* и *који је бијеле браде*, *дуготрајан* и *који дуго траје...*;

– поједини типови семантичких описа јер се нпр. сложеница *црвенореп* може описати на неколика начина: *који је црвеног репа*, *који је са црвеним репом*, *који има црвен реп* и *кога је црвен реп*;

– прилози *сиво* и *сивкасто* у сложеницама *сивомодар* и *сивкастомодар* јер оба означавају нијансу боје, а такви су и

парови: *црно/црнкасто, смеђе/смеђасто, модро/модрикасто, црвено/црвенкасто...*

–прилози *веле, високо* и *много* у сложеницама *велештовани, високоштовани* и *многештовани* јер имају функцију интензификатора;

–сложенице *плавокос/жутокос, плавобрад/жутобрад* и др. јер се придјев *плав* у споју са именицама које означавају космате дјелове тијела употребљавају у секундарном значењу људске боје;

–својеврсну синонимију могућу једино у оквиру сложеница имамо између основних и редних бројева, и основних и збирних: *осамгодишњи* и *осмогодишњи, двоглав* и *двојеглав* итд;

–синонимна је и лексичка морфема *лик-* са суфиксом *-аст* у неким примјерима: *јајолик/јајаст, звјездолик/звјездаст, звонолик/звонаст...*

Антонимни односи су чести међу првим сложеничким дјеловима који могу бити прилози као у примјерима: *свјетлозелен/тамнозелен, отвореноплав/затвореноплав, јасномодар/мутномодар*, или придјеви у примјерима: *бјелорух/црнорух, дугокос/краткос, великоуст/малоуст, крупнозрн/ситнозрн...*

Има примјера да именица са основним значењем *дио тијела* метафоричком трансформацијом буде ознака каквог предмета или простора и да као таква мотивише управни дио. Семантички описи таквих, полисемичних сложеница узимају у обзир оба значења: *трозуб – који има три зуба, три крака, три шилка; двокрил – који има два крила, који се састоји из два дијела*; итд.

Творбено-морфолошка анализа резултирала је успостављањем девет творбених типова који представљају схематско устројство сложеница:

I прилог + придјев (*јасноплав*)

II именичка тв. основа + сп. вокал (или без њега) + придјев (*врагомио, добрурад*)

III придјевска тв. основа + сп. вокал + именичка тв. основа + суфикс (*тужноок*)

IV бројна тв. основа + сп. вокал (или без) + именичка тв. основа + суфикс (*двоглав, осамсатни*)

V прилог + именичка тв. основа + суфикс (*многобојан*)

VI именичка тв. основа + сп. вокал + именичка тв. основа + суфикс (*гроздолик*)

VII замјеничка тв. основа + сп. вокал + именичка тв. основа + суфикс (*овојутарњи*)

VIII прилог + глаголска тв. основа + суфикс (*лакокретан*)

IX именичка тв. основа + сп. вокал + глаголска тв. основа + суфикс (*писмоносан*)

Прва два творбена типа припадају чистом слагању. Обавезни елементи су им први и други сложенички дио. Према овим типовима граде се сложенице са придјевским управним чланом.

Осталих седам творбених типова припада сложено-суфиксалној творби. Обавезни елементи су им први и други сложенички дио и суфикс. Суфикс није посебан семантички елемент будући да се испоставило да му је примарна улога да синтагму код које је управни члан именичког или глаголског поријекла преведе у придјев као врсту ријечи са посебним гласовним склопом. То потврђују дублети и триплети примјера: *старолик, староликаст, староличан; ситнозрн, ситнозрнаст, ситнозрнат...*⁸ Код сложеница са именичким управним чланом најпродуктивнији су суфикси *-џ, -ан/-ни*, много мање су продуктивни *-ски* и *-аст* а непродуктивни су *-ат, -ји, -ен*, док код сложеница са глаголском творбеном основом у другом дијелу најпродуктивнији суфикс је *-ан/-ни*, много мање су продуктивни *-џ, -ив/-љив*, а непродуктивни су *-ен, -аст, -јан*. У додиру творбене основе и суфикса неријетке су различите

⁸ „За истокоренска или паралелна образовања са различитим афиксима у лингвистици су постојали називи: варијанте једне лексеме, творбени синоними, синонимски пар, дублети и др. Сада су белоруски лингвисти за ту појаву у лексиси понудили специјални термин *паралекси* < *паралелне лексеме* а такође и *творбени паралекси*“ (Аделаида Смољска, *Творбене категорије и њихови архимодели*, НССУВД 20/2 (1991), 323). Дублетни облици учинили су обимнијим језички материјал који смо обрађивали.

морфонолошке алтернације⁹. Творбени елеменат који није увијек обавезан у образовању ових сложеница јесте спојни вокал¹⁰. У тој функцији имамо вокал *o* осим код неколика изузетка са спојним вокалом *e* (*смећекор*, *нижеразредни*).

Немали број проучаваних сложеница (њих 130 или 8,9% укупног броја ексцерпираних сложеница) обиљежен је одредницама типа: ков.(аница), неол.(огизам), покр.(ајински), индив.(идуално), необ.(ично), заст.(арело), песн.(ички), вулг.(арно), погрд.(но), пеј.(оративно), ир.(онично) и сличним. Њима се означава да су сложенице уз које стоје ван стандардне лексике или су ограничене просторне, социјалне или временске употребе, или се употребљавају само у појединим функционалним стиловима, или се због експресивности користе само у неофицијелном разговорном језику. Из тог разлога професор Ж. Станојчић такве одреднице назива инхибитивним показатељем¹¹. Међу сложеницама обиљеженим таквим показатељем највише је оних са именичким управним чланом а квалификативним детерминатором и допунских сложеница са глаголским управним дијелом. Међутим, с обзиром да инхибитивни показатељ није увијек дисквалификативни елемент, већ само коректив који сугерише домен употребе појединих сложеница, овај проценат, иако висок, не замагљује наш

⁹ Испред суфикса *-ан* к алтернира са *ч*: *црнооблачан*, *истојезичан*, *дугорочан...*, *г* са *ж*: *брзоножан*, *седмобрежан*, *четворопружни...*, *х* са *ш*: *двоушан*, *ц* са *ч*: *двојичан*, *двомјесечан...* Регистровани смо и јотовање: *познојесењи*, *богомољан...* Примјери губљења сугласника такође су забиљежени: *пуновласни*, *сувоусни...* итд.

¹⁰ Лингвисти употребљавају различите термине за овај елемент: спојни вокал/самогласник (А. Белић, М. Стевановић, Ж. Станојчић), спојник (С. Бабић), композицијски морфем (Е. Барић), везивни вокал (Д. Вукићевић), спојни елемент (Ј. Милојевић), интерфикс (Е. А. Земская), конфикс (Л. Лашкова) итд. Иначе, „сложенице без спојног вокала млађе су по постанку а оне са спојним вокалом настале су у оном бесфлексиском периоду језика кад су се именице и придеви завршавали најчешће самогласником *o*. Отуда се тај вокал и данас најчешће среће у функцији спојног вокала“... „Наравно, сложенице са спојним вокалом *o* настају и данас аналогно онима чије је порекло у предфлексиском периоду језика“ (М. Стевановић, *Савремени српскохрватски језик I*, Научна књига, Београд, 1988, 408–409).

¹¹ Живојин Станојчић, *Есоцентричне придевске сложенице у српскохрватском књижевном језику*, Граматика и језик, Титоград, 1987, 223.

закључак да су ендоцентричне сложенице међу придјевским толико бројне, да више не може стајати тврдња како оне нијесу сродне нашем језику, а још мање да нијесу у њему присутне.

С друге стране, *РМС* (још од првог тома) има одреднице типа: *бледо-*, *блиједо-* у оквиру које се каже: у сложеницама с придевима за боју означава отворенију нијансу те боје: *бледожут*, *бледожућкаст*, *бледоплав* и сл., под којима смо нашли прегршт сложеница неопходних нашој анализи, те смо их уврстили у језички материјал. Иза наведених примјера у оквиру таквих одредница стоје три тачке као знак да тих сложеница има више него што је забиљежено и да се даље образују слободно, што говори о њиховој продуктивности. Значи, овај граматички проседе, осим тога што указује на генеративну везу синтаксичких и морфолошких структура у језику, указује и на могућност образовања различитих сложених ријечи, те у том смислу представља својеврсну препоруку.

Татјана Јововић
Никшић

"Жао ми је што нисам звијер" А. Виденског

Написавши пјесму *Мне жалко што я не зверь*¹, Александар Виденски је дефинисао као филозофски трактат, а свом пријатељу, филозофу Друскину, рекао је да је у ствари он требао да је напише. Очигледно је осјећао велику одговорност због тема које је отворио и слика које је додирнуо. Бог, вријеме, смрт — његов омиљени поетски избор, представљао је велики поетско-филозофски изазов и Виденски је тога био свјестан. Можда је пјесник Виденски питао филозофа Виденског да ли је згријешио што је дотакао крхко ткање тајни овог нашег свијета и што се усудио да завири иза граница, упореди облике и привиде међусвјетова. Сумњајући у истинитост онога што опажају људска чула, усудио се да буде творац још једног паралелног, овог пута лирског микросвијета. Обукавши овај озбиљан гностички покушај промишљања свијета и времена у лирску кошуљицу од дјечијих жеља, Александар Виденски је снажно зажалио што је овај свијет непоправљиво недоступан његовом сазнању. Александар Виденски или његов лирски субјекат. Можда је најтачније ако опет кажемо — њих двојица заједно. Баш као у цијелом лирском опусу Виденског, у коме се прво лице једине

¹ А. Введенский, *Полное собрание сочинений*, Анн Арбор 1980. Т.1, 129—131; сви цитати из пјесме наводе се по овом издању, без навођења странице

удваја на два субјекта, иста алогичност дешава се и у овој пјесми, у духу гностичког дуалитета који је нарочито заступала манихејска школа.

Мне жалко что я не зверь, истовремено је ода природи и чуду живота и тугованка над пролазношћу живота и трошношћу материје. Чежња за слободом и жал због немогућности проживљавања других форми постојања, меланхолична жеља за овладавањем просторним и временским категоријама, ритмично и досљедно одјекују пјесмом.

У маниру хомо луденса који је најкреативнији у дјечијем добу, лирски субјекат неспутано пушта своје мисли не ограничавајући разумом њихову слободу. Дјечијем свијету све су игре допуштене. Дјеци се праштају и омашке у говору и необични спојеви реченица и бесмислена питања. Дјеци су унапријед дозвољени сви испади против логике, као и шармантни нонсенс њихове радозналости. Није случајно, да се едетске слике, способност да се ствари могу замислити толико живописно да дјелују као реалне, могу доживјети само у раном дјетињству. Разумљиво је зашто је онда Александар Веденски из креативне дјечије суштине и њихове заинтересованости за вјечне теме и коначне одговоре црпио поетску и филозофску енергију. Својим стиховима он је искушавао и изазивао логику овога свијета. Свака асоцијација Веденског чика следећу, свака следећа се надмудрује са претходном.

У овој пјесми, пребогатој дубоким вировима смисла, бесмислица се појављује тек као егзотични лирски зачин. Условно назив *Ковёр, гортензия* пјесма је и добила по своја два можда најзвучнија стиха, са појмовима који имају најудаљеније међусобне логичке везе.

*Ещё есть у меня претензия,
что я не ковёр, не гортензия.*

Храбар језичко-логички експеримент у коме испитује границу између ријечи као ознаке и предмета као означеног, између идеје и материје, Веденски врши у стиховима:

*Я вижу искаженный мир
я слышу шепот заглушенных лир
и тут за кончик буквы взяв
я поднимаю слово шкаф,
теперь я ставлю шкаф на место
он вещества крутое тесто*

Симболика слободe одзвања већ од првог стиха. Поетски арсенал којим је означена обухвата махом фауну: *зверь* као симбол неспутаног дивљег живота који се једино покорава инстинктима, дата у брзом покрету, у тренутном мијењању мјеста на коме се налази, (Мне жалко что я не зверь, /бегающий по синей дорожке), орао, амблем непокорности и гордости (Мне жалко что я не орёл, /перелетающий вершины и вершины, /которому на ум взбрёл/ человек, наблюдающий аршины), инсекти (жуки, бабочки, пауки), (Мне страшно что я двигаюсь/ не так как жуки жуки, /как бабочки и коляски/ и как жуки пауки).

Утамничен у тијелу, човјек само наслућује слободу неспутаног свијета природе који постоји и живи без окова рација. Свијест о немогућности сазнања појачава људску немоћ. Слобода је или потпуно незнање бића и предмета које лирски субјекат помиње или апсолутно сазнање које је човјеку недоступно. Немоћан да дјелује по интуицији или да постоји без свијести о постојању, човјек остаје вјечити роб свог рација.

Дуализам, један од гностичких принципа манихејске школе, заступљен је у структури паралелних свјетова који егзистирају у пјесми. Тјескобном микросвијету човјека утамниченом у тијелу супротстављен је и надређен свијет животиња, његовом суженом рацију — анимална интуиција, људском спутаном покрету — лакоћа животињског кретања, бићу — материја, пролазности земаљског живота — вјечност космоса. Лирски субјекат исказује жељу за поистовјећивањем са различитим врстама живота; са фауном — са звијери која господари копном, птицом која овладава ваздушним простором недоступним човјеку, инсектима чија тежина дозвољава

необичну маштовитост покрета; са флором — са хортензијом, лугом, травом, дрвећем. У поређењу са њима човјек је ништаван, и немоћан да се носи са физичким законима које им је природа додијелила. Жудња за спознајом других ентитета доминантан је мотив у пјесми *Мне жалко что я не зверь*, а туга је основно осјећање које господари исказом лирског субјекта.

Као што смо већ поменули, природа лирског субјекта је дуална. Лирска исповијед се одвија из првог лица, а у синтаксичкој структури доминирају облици замјенице првог лица једнине. Лирски јунак је у дијалогу са самим собом: својим другим Ја он преиспитује своје прво Ја:

*Мне жалко что я не зверь,
бегающий по синей дорожке,
говорящий себе поверь,
а другому себе подожди немножко,
мы выйдем с собой погулять в лес
для рассмотрения ничтожных листьев.*

Дупла природа лирског субјекта очигледна је и у стиховима

*Мы сядем с тобою ветер
на этот камушек смерти.
и
Мне страшно что я не трава трава,
мне страшно что я не свеча.
Мне страшно что я не свеча трава,
на это я отвечал,
и мигом качаются деревья.*

Мада у пјесми преовлађује аутокомуникативност, усред ње се јавља и једна дијалошка оаза. Заправо, лирски субјекат се толико интезивно уживљава у свој филозофски монолог који је алегорија смрти, да у оквиру њега драматизује замишљени разговор између црва и земље:

*Мне страшно што я двигаюсь
непохоже на червяка,
червяк прорывает в земле норы,
заводя с землёй разговоры.
Земля где твои дела,
говорит ей холодный червяк,
а земля распоряджаясь покойниками,
может быть в ответ молчит,
она знает что всё не так.*

Иако у аутокомуникацији настају изванредно живе слике спољњег свијета, апсолутно се ни један траг стварног свијета не јавља ван ње. Тако настаје утисак усамљености лирског субјекта и прави се дистанца између њега и појавног свијета.

Ударни ритам у пјесми чини фреквентност исказа којима се изражава незадовољство тренутним стањем и емоцијом: Мне жалко (13 понављања), Мне не нравится, (3) Мне трудно (2), Мне невероятно обидно, (1), Мне страшно (9). Понављајући одређене исказе лирски субјекат као да пада у стање филозофског заноса, а упадљива аутокомуникативност резултат је његове аутоопсесије. Аутоопсесија је испровоцирана немогућношћу налажења одговора на питања: ко сам? из чега сам? зашто сам? куда ћу?

Послужићемо се и стиховима других руских пјесама у тумачењу идеја које Веденски обрађује. Стихови Тјучева, такође изражавају вјеру у дуалистичко лице природе и сумњу у људско разумијевање:

«Не то что мните вы, природа:

Не слепок, не бездушный лик — в ней есть душа, в ней есть свобода,

В ней есть любовь, в ней есть язык...²

² «Не то, что мните вы природа» Ф. И. Тютчев, Стихотворения. Письма., «Современник», Москва, 1978, с. 93.

Фет указује на немоћ људског ума и надмоћ «природног» ума:

*Учись у них — у дуба, у березы.*³

Исту увјереност у варљивост појавног и ограниченост разума, подржава и Веденски, опет у духу гностичког схватања да је свијет варка.

*«Мне невероятно обидно
что меня по-настоящему видно.»*

*«Мне страшно что я при взгляде
на две одинаковые вещи
не замечаю что они различны,
что каждая живёт однажды.
Мне страшно что я при взгляде
на две одинаковые вещи
не вижу что они усердно
стараятся быть похожими.
Я вижу искажённый мир,
я слышу шёпот заглушённых лир.»*

Вапај за вјечношћу и сазнањем чита се и у следећим стиховима:

*«Мы выйдем с собой погулять в лес
для рассмотрения ничтожных листьев,
мне жалко что на этих листьях
я не увижу незаметных слов,
называющихся случай, называющихся
бессмертие, называющихся вид основ.»*

³ «Учись у них — у дуба, у березы.» А.Фет, Стихотворения и поэмы, Ленинград 1986, с. 89.

Идентична врста сумње и туге као у *Мне жалко что я не зверь*, изражава се и у пјесми Веденског *Четыре описания*:

*Не разглядеть нам мир подробно,
Ничтожно все и дробно.
Печаль меня от этого всего берёт.*

Тугу у *Мне жалко что я не зверь* изазива и свијест о пролазности и пропадању, о томе да је постојање бића и ствари, само тренутак, кап времена у океану вјечности:

*Мне жалко что я не крыша,
распадающаяся постепенно,
которую дождь размачивает,
у которой смерть не мгновенна.
Мне не нравится что я смертен,
мне жалко что я неточен.
Многим многим лучше, поверьте,
частица дня единица ночи.*

*Мне страшно что всё приходит в ветхость
и я по сравнению с этим не редкость.*

Протицање времена подсећа на неминовну смрт:

*Мы сядем с тобою ветер/
на этот камушек смерти .*

Мне трудно что я с минутами, меня они страшно запутали.

Мотив црва јавља се неколико пута као симбол смрти, распадања и неминовног претварања материје у ништа. Суморно је сазнање да вријеме неминовно нагриза материју, да вријеме све уништава. Протичуће вријеме свему одбраја трајање, а при том, безбрижно трошећи трајање пропадљиве твари, троши и своје сопствене минуте. Вријеме има времена за туђе смрти и нестајања, јер је пред њим читава вјечност.

Лирски субјекат, обузет питањима бескраја и вјечности, исходишта и уточишта, почетка и краја, свјестан је безнадежности налажења одговора, али и истине која је изван рација и онога што се њиме опажа. Тишина је у пјесми један од највиших модуса сазнања, а језик је немоћан да продре до сржи сазнања. Стихови су досљедно испуњени антизвуком који представља одговор на коначна питања. У складу са тим, и одјек пјесникове лире је пригушен.

*Я вижу искажённный мир,
я слышу шёпот заглушённых лир*

У суптилном контакту са бесмислицом дата је и слика звијезде на небеском своду чија се исконска мудрост рефлектује у ћутању. А ћутање и јесте срце гностичке мисли. Небо у стиховима представља извор знања, а тишина звијезда је још једна манифестација надмоћи Универзума над човјеком.

*Мне жалко что я не звезда,
бегающая по небосводу,
в поисках точного гнезда
она находит себя и пустую земную воду,
никто не слыхал чтобы звезда издавала
скрип,
её назначение ободрять собственным
молчанием рыб.*

Још један пораз људских сазнајних моћи долази од Земље, која ћутањем таји своја знања о почетку и крају:

*Земля где твои дела,
говорит ей холодный червяк,
а земля распоряжаясь покойниками,
может быть в ответ молчит,
она знает что всё не так*

Смрт и нестајање апсолутном музиком тишине тријумфују над пролазношћу.

*Червяк ползёт за всеми,
он несёт однозвучность.*

Схватањем да је тишина један од коначних одговора Веденски се приближава филозофским рефлексима Фета (*Шепнут о том, пред чем язык немеет*) и Жуковског (*И лишь молчание понятно говорит.*)

Интересовање за стадијуме настајања, рађања и стварања носи претпоставку да се у њима крију одгонетке на питања пред којима је човек сазнајно немоћан. Гдје је исходиште, каква је тајна рађања? Лирски јунак је свјестан да узалудно трага за законима плодности и множења.

*Мне жалко что я не семя,
мне страшно что я не тучность*

Размишљање о настајању налази смирај у последњем стиху, који завршава гностичком поентом. Закључна претпоставка је да је огањ (мне жалко что я не огонь), баш као што су гностици сматрали, прапочетно и врховно стање материје, почетак и крај свега, оно што рађа и оно што прождире. Са том својом последњом лирском тугом, јунак пјесме се коначно мири са својим незнањем — својом вјечитом неслободом.

Литература

Александров Анатолий, *Ученик Мельхиседека, Звезда*, 1989, № 10. Стр. 177-180.

Бирюков С. Е., *Явление Г** - Александр Введенский, *Из книги: Поэзия русского авангарда.* - М., Р. Элицина, 2001.

Валиева Ю.М., *Гностические мотивы в творчестве А. Введенского*, Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. 2001. № 4. Том. III.

Введенский А., *Полное собрание сочинений*, Анн Арбор 1980, Т.1.

Друскин Я. С., *Коммуникативность в творчестве Александра Введенского* // Театр. – 1991. – № 11. – С. 80-94.

Жуковский В. А., *Стихотворения*, Ленинград Фет, Стихотворения и поэмы, Ленинград 1986.

Тючев Ф. И., *Стихотворения. Письма.*, «Современник», Москва, 1978.

Фет А., *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1986.

Миомир Абовић
Никшић

Нека примјеривања о категорији посесивности

Категорију посесије могли бисмо најоопштеније дефинисати као однос између објекта посесије (посесума), са једне стране, и субјекта посесије (посесора) са друге. Свако схватање посесивних односа несумњиво полази од представе припадања нечег људском бићу тако да је посесивност, прије свега, антропоцентрична структура у центру које је човјек као разумно биће и биће свјесно односа припадања, нпр. Маркова кошуља, професоров кофер, кућа мог стрица итд. То је разумљиво већ самим тим што је човјек једино биће свјесно власничких односа, тј. свјесно имања нечег (неког).

Међутим, исто тако је добро познато да се у улози "посесора" могу наћи и други ентитети – конкретни предмети, материјално – просторни ентитети, апстрактни ентитети, нпр. плоча гроба, дан сахране, ђон ципеле, вријеме славе итд. Термин посесор у претходној реченици стављен је под наводнике зато што се ови ентитети, наравно, не могу узети као посесори у буквалном смислу те ријечи. Било би апсурдно рећи да гроб или ципела или слава или служба нешто у дословном, буквалном значењу, имају. Значење посесије се, када су овакви појмови у улози посесора, остварује у равни "припадања" схваћеног у једном општијем, апстрактнијем смислу, у смислу суштинске везаности појмова у позицији посесора и посесума. Стога сматрамо да би, између оног првог типа посесивних конструкција

(када је посесор људско биће) и овог другог (када је у позицији посесора конкретни предмет, материјално-просторни ентитет, апстрактни ентитет итд.). било корисно увести и терминолошку дистинкцију. Тако бисмо прве конструкције могли назвати конструкцијама централнопосесивног односно реалнопосесивног значења, а друге конструкцијама трансцедентнопосесивног значења.

Занимљиво је указати и на дистинкцију (у вези са значењем именице у позицији посесума) међу одређеним синтагмама у којима је у позицији посесора живо биће (лице). У питању су синтагме као рецимо, са једне стране: жена Петра, ученик тог човјека, пророк Бога, сребро мог господина итд., а са друге, нпр.: очи мог брата, мудрост праведника, обећање мог оца, име ученика итд. Док су у случају синтагми које смо прве наводили између чланова синтагми у питању односи посесије усмјерени на предмете, објекте и бића који егзистирају у вањском свијету – односи посесије, да тако кажемо, усмјерени на спољашње дотле се у синтагмама које смо наводили као друге значење посесије остварује кроз однос иманентности појма у позицији посесума и посесора. Рецимо, када је управни члан синтагме са посесивним генитивом имена одређеног лица односно посесивним придјевом изведеним од имена одређеног лица глаголска именица не може се говорити о посесивности (односу посесије) у буквалном смислу тог појма. Ријеч је заправо, када су су у позицији одредбенице примјери са обликом генитива, о традиционалним категоријама субјекатског и објекатског генитива. Глаголска именица је овдје, у ствари, у улози кондензатора реченичног значења, а име лица од којег је изведен посесивни придјев односно облик посесивног генитива појављује се у површинској структури исказа као "...експлицитни сигнал агенса или објекта предикације означене девербативном именицом."¹ Дакле, самом чињеницом што врши радњу односно што је објекат дотичне радње (процеса) која се реконструише у дубинској предикацији агенс односно објекат предикације

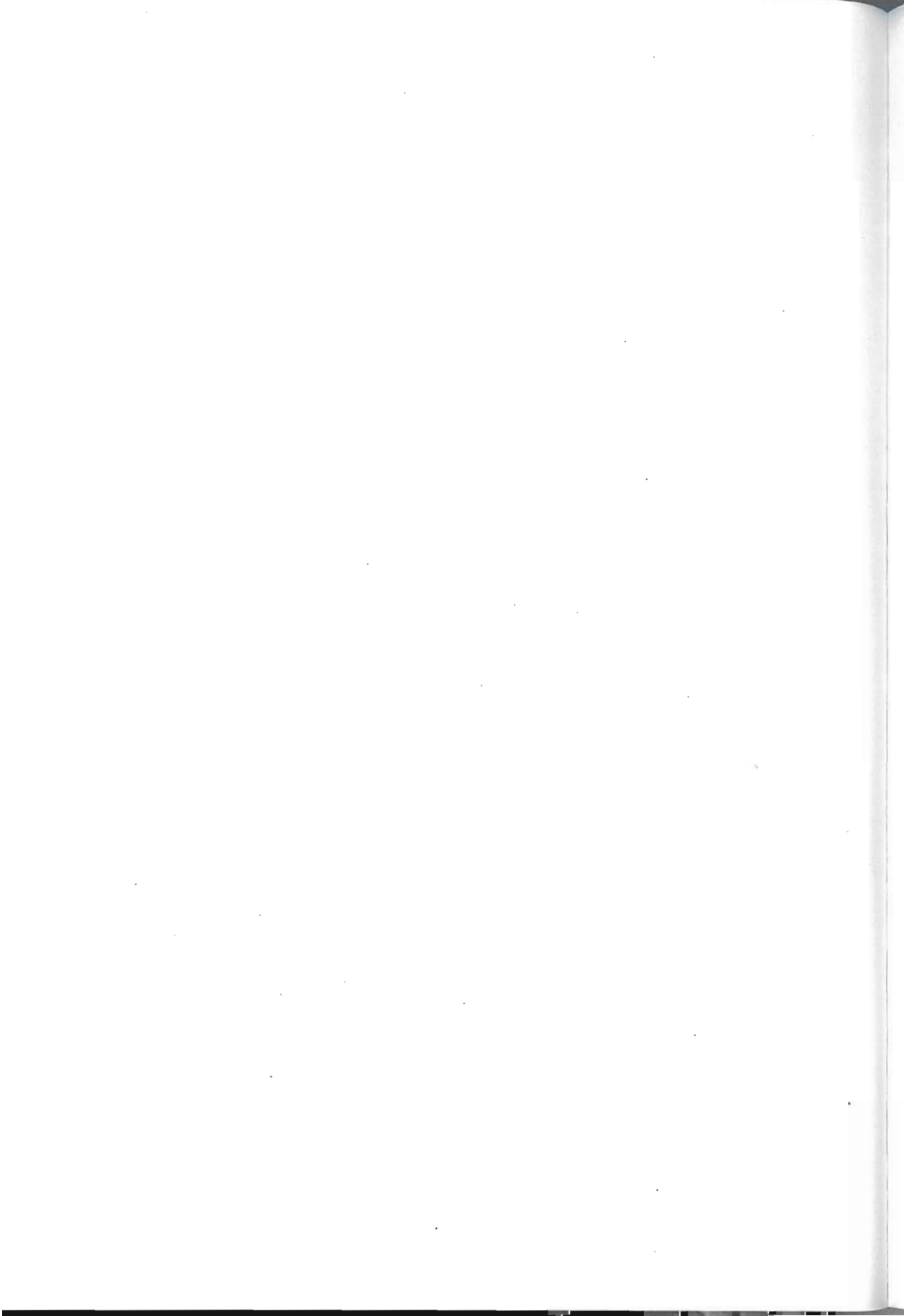
¹ М. Радовановић, *Именица у функцији кондензатора II*, Зборник за филологију и лингвистику XX/2, Нови Сад 1997, 135.

суштински су везани за ту радњу за одређени временски период – рецимо, нпр. долазак предсједника (предсједник долази), крштење Јованово (Јован се крсти). Управо кроз ту чињеницу суштинске везаности агенса односно објекта предикације за извјесну радњу (за одређени временски период) коју у површинској структури репрезентује девербативна именица и може се, поводом ових синтагми, у извјесно пренесеном смислу, говорити о односу посесивности међу њиховим конституентима.

ЛИТЕРАТУРА

1. М. Радовановић, *Именица у функцији кондезатора II*, Зборник за филологију и лингвистику XX/2, Нови Сад, 1977.

ПРИКАЗИ



Руске и домаће теме

(Миладин Вуковић – *Miscellaneae*,
»Змај« Нови Сад, 2004)

Књига »Miscellaneae« Миладина Вуковића појавила се код новосадског издавача »Змај« у оквиру едиције »Студије и огледи«, чиме је имплиците назначен карактер текстова што се у њој налазе. И податак да су књигу рецензирали Богдан Косановић и Ратко Божовић, познати научни радници, вриједан је помена, будући да они својим именом и послом што су га обавили обзнањују вриједност књиге и наговјештавају њену трајност.

Књига представља избор из Вуковићевих текстова о извјесним феноменима и проблемима руске књижевности и руске мисли о књижевности и умјетности уопште, као и о значајним аналитичко-синтетичким остварењима неких наших истакнутих слависта, који су свој научно-истраживачки рад посветили тој књижевности. Наравно, у ауторовом видном пољу нашле су се домаће књижевне теме и извјесна питања наше културно-историјске и актуелне идеолошке проблематике. Управо та тематска разноврсност прилога у књизи одредила је њен наслов *Miscellaneae* – чланци различитог садржаја.

Текстови у књизи су разврстани у пет цјелина. Прву чине огледи филозофско-историјског и књижевно-теоријског карактера; другу тумачења одређених писаца и књижевних дјела; трећа обухвата приказе и рецензије књижевних и књижевно-научних остварења; у четвртој цјелини су се нашли публицистички и полемички написи као изрази Вуковићевог друштвеног ангажмана. На крају, пети дио књиге, садржи напомене о објављеним прилозима, биљешку о аутору и регистар имена.

Сваки облик литерарног исказивања пружа аутору слободу мисаоног екскурса и сваки носи печат аутора који га ствара. У том погледу нијесу изузеци ни ове студије и огледи, али мисаоне слободе су релативизирајуће, будући да се њима не смије изневјерити текст који даје повод за исказивање.

Текстови Миладина Вуковића препознатљиви су по јасноћи циља, који се обично наговјештава, мисаоном екскурсу који полазни текст не изневјерава и гипкости реченице и сликовитости стила који је врло често зачињен идиомом латинског поријекла. Вуковићеви текстови, сабрани у овој књизи, уклапају се у наше теоријске параметре термина огледи и студије, чак су еклатантан примјер ваљаности обликовања тих књижевних жанрова. Без сувишне поетизације полазног текста, без сувишних екскурса и без наглашено затворених ставова – Вуковићеви есеји засновани су на увјерљивости и поштовању чињеница, на личним ставовима отвореним за мисао да може и другачије.

Евидентна је научна заснованост Вуковићева писања огледа и студија. У том смислу апострофирамо текстове књиге коју приказујемо, а односе се на Луначарског или текст о Батиновој теорији романа. Три студије о А. Луначарском су извјесна надопуна ауторове објављене књиге »Естетички погледи Луначарског« и имају изразито научну вриједност. У студији »Антрополошка и аксиолошка схватања А. Луначарског«, аутор систематски излаже идеје које су од изузетног значаја за разумијевање филозофског профила А. Луначарског, затим његове концепције човјека и људског друштва. Вуковић наглашава да је мисао Луначарског о вриједности човјековог

идеала, »инспирисана одређеном љубављу према непосредном, дубоко личном, аверзијом на предрасуде, нетолерантност, догму и надахнута идеалом царства слободе и хуманизма«.

Текст насловљен »Бахтинова теорија романа« је права студија, па се има сматрати вриједнијим дијелом књиге о којој је ријеч. Полазиште ауторовог разлагања теорије романа је Бахтинова студија »Проблеми поетике Достојевског«, преведена код нас крајем шездесетих година минулог вијека, књига »Франсоа Рабле и народна култура средњег вијека и ренесансе, као и више Бахтинових текстова о роману. По ауторовом приказу, Бахтин роман као жанр прати у историјском (временском) пресјеку, истичући његову полифониичност и дијалошку организацију његових језичких структура. А сам појам жанр »Бахтин заснива на умјетниковом специфичном односу према животној стварности и свијету«. По Вуковићевом виђењу, за Бахтина је роман једини жанр који се још развија и који није у својој еволуцији завршен«.

Три огледа ове књиге: »Садизам и неуроза у »Јунаку нашег доба«, »Један психолошки смисао Гогољеве приповјетке »Нос« и »Један анрополошки проблем у »Ани Карењиној« имају наглашену психолошку димензију. У анализи ликова тих дјела напуштен је социо-позитивистички приступ и примијењен метод психоанализе. Проучаваоцима руске литературе 19. вијека, а међу врхунским је Вуковић, познат је термин »Љишњиј човек«, специфичан за руску литературу назначеног периода. Формулисао га је В. Г. Бјелински на примјеру Пушкинова Оњегина. Слични типови, јунаци категорије »сувишан човјек« сретају се у руској литератури код Љермонтова, Гончарова, Тургењева, и Херцена. Љермонтовљев Печорин је насљедник Оњегина, он је не јунак, већ тип јунака нашег доба. Вуковић је психолошку компоненту Љермонтовљева јунака назвао садизмом и неурозом, терминима познатим у психијатријској пракси. То су и доминантне психолошке особине тога лика.

Исти поступак психолошке анализе Вуковић је примијенио у анализи Гогољеве приповјетке »Нос«. Поступком психоанализе Вуковић је приказао љубавни троугао јунака »Ане Карењине«,

не запостављајући односе јунака познатог троугла са другим јунацима Толстојева романа. Занимљиво, Вуковић у истоимености Карењина и Вронског, два јунака дјела, налази споне које их карактеролошки зближавају, а потом открива читав низ заједничких им психолошких црта, које јунаке не удаљавају (једног од другог), већ их чине психолошки и морално сличним.

Есеј ове књиге насловљен »Солжењицин између књижевности и политике« је добар, допадљив, - наш је утисак, међутим, да је оптерећен фактима, на моменте и мање познатим.

Из новијег периода Вуковићева стварања су два занимљива огледа ове књиге: »Наши мотиви у Пушкиновом књижевном дјелу« и »Његошев« »Шћепан Мали« као облик историјске драме. Први је настао у јубиларној Пушкиновој години, али се студиозношћу издигао изнад свечарства и громогласја и представља прилог пушкинологији. Једну у науци познату тему, Вуковић је освјежио новом ријечју и понеким новим детаљем. Прилика је била да се савременом црногорском читаоцу изложи историјат Меримеове збирке »Гусле« и Пушкинових »Пјесама западних Словена«.

Други прилог о Његошевем »Шћепану Малом« бави се жанровском проблематиком тог дјела и његовом типолошком идентификацијом као самосвојним обликом историјске драме.

Текст »Могућности структуралне поетике« посвећен је Лотману и поетици структурализма, а са по једним текстом Вуковић се осврће на М. Бабовића, Д. Недељковића и М. Јовановића. Ти текстови су праве синтетичке студије, будући да у њима пишући о појединим књигама тих аутора, пише шире о ауторима и историји руске књижевности и експонира се као њен врсни познавалац.

Уз то, ваља указати да је аутор посебну пажњу посветио једном сложеном и умјетнички веома вриједном дјелу наше савремене књижевности – сатиричном роману С. Бошковића »Сазвежђе мува«. Књига доноси и Вуковићеве полемичке текстове о »Црногорском књижевном листу«.

Ова књига М. Вуковића је драгоцен прилог нашој науци о књижевности, писана је пером даровитог познаваоца умјетности

ријечи и проширује наша сазнања, нарочито о руској књижевности.

Крсто Пижурца

Динамички модели у семантици лексике

(Елена Викторована Падучева: "Динамически
моделу в семантике лексике", Языки славянской культуры,
Москва, 2004, стр. 608 – (Studia philologica).

Московска издавачка кућа «Језици словенске културе» за релативно кратко време афирмисала се као издавач капиталних лингвистичких остварења, међу које са правом можемо укључити и нову књигу Јелене Викторовне Падучеве, аутора књига «*О семантике синтаксиса*» (1974), «*Высказывание и его соотносённость с действительностью*» (1985), «*Семантические исследования*» (1996).

Структура књиге је следећа: предговор, четири главе, предметни, именски индекс. Предметни индекс има три апендикса:

1. Тематске групе и тематске компоненте;
2. Семантичке улоге;
3. Таксономијске групе имена.

Праву вредност представља библиографија на крају књиге.

Проблеми који су предмет интересовања Ј. В. Падучева у њеној новој књизи могу се поделити на две групе: прву групу чине теме везане за системску организацију лексичког значења, док се друга пак група анализираних проблема тиче динамике значења и семантичке деривације.

У центру пажње аутора, дакле, налази се једна од иманентних особина језика, коју је, ако не лингвистичка мисао,

оно свакако лингвистичко перо, дуго времена некако заобилазило. Реч је о вишезначности. При томе, Падучева круг својих истраживања ограничава на регуларну вишезначност. Књига коју препоручујемо читаочевој пажњи, по речима самог аутора, развија прилаз семантичкој дескрипцији лексике при ком се чува подела речи на лексеме-значења, али се превазилазе њене пратеће негативне последице тако што се предлаже успостављање регуларних семантичних веза између различитих значења речи.

Пут за васпостављање јединства речи аутор види у дескрипцији општих модела (семантичких деривација) помоћу којих се из једног значења развија друго. Целокупан скуп значења полисемичне речи представља одређени хијерархијски уређени систем међусобно повезаних значења. Но, то није довољно: та хијерархија прераста у дрво деривационих веза; значења настају једно из другог (и у крајњем скору доводе се у везу са заједничким кореном) сукцесивном применом одређених модела деривације. Број тих модела, премда је велик, није бесконачан. И оно што је најважније, ти модели су репродуктивни: могу се применити на много различитих речи, понекад на стотине или пак хиљаде.

При динамичком прилазу семантици речи неопходно је одредити контексте који су релевантни за њено значење, те пропратити промену основног значења под утицајем контекста. Динамичка концепција речника претпоставља за изведена (у књизи се користи термин «секундарна») значења издвајање модела прелаза који га повезују са полазним значењем. Такви прелази, у својој укупности, могу да чине граматику речника. Полазећи од става да се опис смисла текста састоји из два дела: речника (лексичка база података) и граматике (граматика у ужем смислу и граматика лексике), Падучева у својој књизи говори о речнику, тј. о смислу речи. При томе, динамички модел је пут очувања јединства речи, како каже Падучева, на уштрб тачности лексикографског описа појединачног значења.

Књига «Динамички модели у семантици лексике» посвећена је углавном глаголској лексици. Међутим, како се неки

аспекти датог прилаза боље демонстрирају на другим врстама речи у анализу су укључене друге врсте речи [тако се нпр. један од важних фактора узајамног утицаја смисла речи и контекста, тј. померање фокуса пажње, демонстрира на примеру именице *вина* (I глава, ескурс 1)].

Аутор, као што је већ речено, није имао за циљ пуноћу описа појединих речи, колико структуру лексикона у целини. Задатак је био да се схвати како се лексика може мислити као систем. Вођена том идејом Падучева је издвојила низ веома важних параметара лексичког значења, тј. карактеристика на основу којих се речи обједињују у класе вишег нивоа на тај начин што речи једне групе имају нетривијалне сличности у језичком понашању.

За глаголе ти параметри су следећи:

1. *Таксономијске категорије* (Т-категорија) (нпр. *видеть* – стање, *смотреть* – делатност- *высматривать-высмотреть* – радња; *выглядеть* – особина). Говорећи о разлици између онтолошких категорија код Вендлера и Т-категорија Падучева каже да се Т-категорије одликују тим што поред акспектуалности, коју имамо и код Вендлера, Т-категорије укључују и агентивност. Све Т-категорије глагола деле се на агентивне и на неагентивне. Агентивне Т-категорије су *радња* [*действие*] (*вычислить, открыть*) и *делатност* [*деятельность*] (*гулять, прыгать*), дочим су неагентивне Т-категорије: *процес* [*процесс*] (*кипеть*), *стање* [*состояние*] (*голодать*), *догађај* [*происшествие*] (*уронить*), *тенденција* [*тенденция*] (*задыхаться*), *својство* [*свойство*] (*хромать*), *саоднос* [*соотношение*] (*совпадать*), *предстојеће* [*предстояние*] (*я уезжаю*), *диспозиција* [*диспозиция*] (*подавлять*).

Код многих глагола, како примећује Падучева, таксономијска категорија је покретна. Стога категорија врло често не представља особину речи, већ параметар који поприма различита значења у различитим речима. Резултат променљивости таксономијских категорија су категоријалне парадигме.

2. *Тематска класа*. На основу датог параметра обједињују се речи са заједничком семантичком компонентом која заузима централно место у смисаоној структури речи. Тако се разликују, нпр., егзистенцијални глаголи, фазни, глаголи поседовања, физичког деловања, кретања, стварања, говорења и преношења информације и сл. Међутим, било би погрешно поистоветити тематску класу са семантичком класификацијом. Појам тематске класе је ужи од појма семантичке класе. Таксономијске категорије такође деле глаголе на семантичке класе, међутим те класе нису тематске. Тематска класа представља формални аналог семантичког поља. Речи једне тематске класе имају заједничку нетривијалну компоненту. Ова нетривијална компонента представља «неструктурну» (рус. *нестроевой компонент*) компоненту. Структурне компоненте као што су каузација, иницијалност могу да улазе или да не улазе у семантичку формулу речи, не мењајући при томе припадност речи тематској класи или подкласи. Тако нпр. у тематску класу глагола перцепције улази не само глагол *видеть* него и његов каузатив *показывать*; компоненту «кретање» налазимо не само у глаголу *пройти*, него и у глаголу *пропустить*. При томе треба водити рачуна да једна те иста компонента у једној речи може бити структурна, а у другој тематска. Тако нпр. компонента «каузирати» је структурна у каузативним глаголима типа *показать*, *поставить*, а тематска у класи глагола опште каузације типа *вызывать*, *привести к*.

Да би се одредила припадност речи тематској класи њена семантичка формула мора бити «очишћена» од структурних компоненти. Структурне компоненте, које имају максимално широку спојивост, тј. семантичко поље (нпр. *просить* – глагол говорења), мењају лексичко значење, чувајући тему.

У трећем делу у главама 1-9 говори се о неколико тематских класа глагола. Нпр. у првој глави, која је посвећена иницијалним глаголима, успоставља се принципијелна разлика између почетка процеса и почетка стања. То је омогућило разликовање глагола свр. вида који означавају почетак стања од

глагола са значењем иницијалности начина радње који означавају почетак процеса/делатности.

3. *Таксономијска класа*. Семантика глагола, по правилу, ставља извесна ограничења на типове учесника у ситуацији. Тако нпр. смејати се, плакати (*смеяться, плакать*), у њиховом основном значењу, може само човек. Зато семантичко представљање глагола обично укључује карактеристику имена које могу да заузимају његове валентности. Пре свега, то су таксономијске класе. При опису семантике глагола најкорисније су следеће таксономијске класе: материја, дејство, маса, материјални предмет, живо биће, природна сила, догађај, човек (лице) и мн. др.

Таксономијске класе којима се користи језик могу имати метафоричку природу, али и метафизичку (показано на примеру категорије «орган» (I, гл. 4, III, гл. 8) и «бесконежни процес» (III, гл. 7).

Премда су они карактеристика речи и на основу њих речи се деле на класе, параметри су онај део значења који је веома склон промени. Нпр. *открыл дверь* је физичка радња, док је *открыл закон* ментални процес, тј. у зависноти од конекста глагол мења категорију.

Ова амбивалентност није случајна. Промена значења је системског карактера: деривациони процеси обухватају обично не појединачну реч него целу класу у целини. Параметри одражавају оне аспекте смисла који повезују одређену реч са мноштвом других, те стога није чудно да су класе речи са истим значењем одређеног параметра подређене истим моделима деривације који утичу на значење датог параметра.

Помоћу параметра се са једне стране разликују различите речи а са друге различита значења једне речи.

Дескрипција динамике лексичког значења се врши помоћу формализације представе смисла речи. Семантичке формуле (тумачења, декомпозиције), којима се Падучева користи, ослањају се на дугогодишњу традицију двеју водећих семантичких школа, макар када је реч о славистици: на традицију

московске семантичке школе (пре свега радове И. А. Мељчука, Ј. Д. Апријана), као и на радове А. Вјежбицке, полазећи од базе података пројекта «Лексикограф». Само тумачење представља сукцесивно излагање појединачних синтаксичких независних компоненти предикативне структуре. Приликом тумачења значења лексеме разликује се категоријални костур и семантичко језгро, које приликом категоријалних померања остаје непромењено. У суштини, формализација представљања смисла лексеме се ослања на полазне, недељиве појмове који се понављају у многим речима (слично као примитив код Вежбицке). Интересантно да Падучева долази до закључка да метајезик семантике мора бити доста богат, у њему треба да нађу места не само семантичке компоненте, него и параметри. Осим тога, важну улогу приликом формализације значења има појам акцентног статуса семантичке компоненте. Акцентни статус, као и параметри, разлучује не само значења речи (или граматичких категорија) него различите речи. Као посебно значајан моменат када је реч о акцентном статусу Падучева издваја општост акцентних појава у семантици одређене речи на нивоу реченице везано за идеју јединства семантичких процеса у лексеми и у реченици. Динамички метод издваја акцентни статус компоненти као важан чинилац лексичког значења, а акцентна померања као један од механизма семантичке деривације.

Акцентни статус није само разликовање асерције и пресупозиције. Особито важан тип акцентног контрастирања се добија померањем фокуса пажње.

Сам појам фокуса пажње своју примену налази не само у лексици него и у граматици, између осталог када се говори о семантици вида. Тако нпр. за свршени вид могући су и догађајни и статични акценат (*Ко мње приехал брат* – у фокусу пажње је стање; перфектно значење свршеног вида; *Брат приехал вчера* – у фокусу пажње је догађај; значење догађаја). Говорећи о фокусу пажње Падучева указује на један врло важан моменат: у фокусу пажње не може бити динамичка компонента значења речи (нпр. компонента «отварати» у семантици глагола *открыть*).

Исто тако, нпр., када се у говори о глаголима емоција (Ш,4) на примерима перфектног пара глагола *огорчить-огорчатъ* показује се да се њихова видска опозиција своди на померање фокуса пажње.

Као основне механизме семантичке деривације Падучева издваја пре свега метонимију па онда и метафору (о којима се подробније говори у другој глави II дела књиге насловљеном *Вишезначност и семантичка деривација*). Прелаз са семантичких структура на концептуалне и прихватање метонимије као померања фокуса пажње удахнуло је нови живот, како каже Падучева, појму дијатезе: дијатеза је добила сигурну семантичко-комуникативну интерпретацију с ослонцем на појам ранга учесника (дијатези је посвећена 3. глава I дела). Поред метонимије и метафоре Падучева указује и на вишезначност епистемолошке природе.

Промена таксономијске категорије може, с једне стране, да повуче са собом осиромашење семантичких компоненти глагола (губе се категорије које су неспојиве са новом таксономијском категоријом), а, са друге стране, до њиховог обогаћивања.

Као илустрација за први пример може да послужи глагол *знать* (*пальцы не знали иглы*), а као илустрација за други пример глагол *дрожать перед, дрожать над* и сл.

Контекстуална померања се никада не могу у потпуности одразити у речнику. Она се дешавају у тексту, и она се могу описати само помоћу општих правила.

Прилаз значењу, који се примењује у овој књизи, динамички је не само када је реч о парадигматици речи, већ и о њеној синтагматици: композиција смислова – спајање значења делова и значења целине - такође има своју динамику.

Динамичка композиција речника претпоставља инвентаризацију семантичких деривација. Дата инвентаризација је неопходна не само зарад синхроније, него и зарад дијахронијске семасиологије. Инвентаризација семантичких прелаза је, како каже Ј. В. Падучева, основни задатак семантичке типологије.

Ово би биле основне идеје изложене у овој, по нашем мишљењу, сјајној књизи Ј. В. Падучеве, а које смо ми покушали укратко да вам пренесемо.

Драгана Керкез

Бањански аед

(Др Благота Мркајић: *Петар Мркајић, пјесник – пјевач Сима Милутиновића Сарајлије*, Никшић, издање аутора, 2002)

Пјеванија црногорска и херцеговачка, збирка претежно народних пјесама, коју је скупио и издао Сима Милутиновић Сарајлија, била је задуго у сјенци Вуковог зборника усмене епике¹. За вијек и по, колико је прошло од појаве проширеног издања Пјеваније (Лајпциг, 1837) до 1987, објављено је мање значајних радова који се, дјелимично или у цјелини, тичу пјесама Сарајлијине збирке него у посљедњих петнаест година². Међу новијим прилозима проучавању Милутиновићевог зборника најопсежнији су докторска дисертација Ненада Љубинковића и студија *Сарајлија као сакупљач народних пјесама* Благоте Мркајића³.

Читајући споменуту студију Благоте Ј. Мркајића, претпоставили смо да ће из ње произићи бар још један текст јер кратка биографија "главног" Сарајлијиног пјевача – Петра Мркајића и осврт на саставе што их је овај пјесмозналац саопштио

¹ Вук Стефановић Караџић: *Српске народне пјесме*, II, III и IV, Беч 1845 – 1862.

² В. Ненад Љубинковић, *Пјеванија црногорска и херцеговачка Симе Милутиновића Сарајлије*, Београд, Рад, КПЗ Србије, 2000, стр. 80 – 172. Књига представља знатно смањену докторску дисертацију, која је под једнаким насловом одбрањена на Филолошком факултету у Београду, 1992. године.

³ У: Ж. Ђурковић, Б. Мркајић, Д. Вујачић: *Сима Милутиновић Сарајлија и Црна Гора*, Унирекс, 1996.

(1827. у Котору) представљају лијеп основ за засебан научни рад. Захваљујући труду истога књижевног историчара наша претпоставка се обистинила: пред научном јавношћу је од недавно монографија *Петар Мркајић, пјесник–пјевач Сима Милутиновића Сарајлије*.

Прије него штогод кажемо о реченој књизи навешћемо неколико биографских података из Мркајићеве студије о Сарајлијином сакупљачком раду:

"Овај народни пјесник–пјевач (Петар Мркајић – Т. П.), према још увијек неугаслом братственичком предању, рођен је око 1770. године у селу Петровићима (...) у Бањанима. (...) Као отресит, поносан и врло храбар човјек, Мркајић је на Зупцима, недалеко од Требиња, у самоодбрани убио неког Турчина па је (...) морао рано побјећи из завичаја. Обрео се потом у Мостару, гдје је једно вријеме боравио и радио зидарске и каменорезачке послове. Пошто се у завичај није смио вратити, пошао је у приморје (...)"⁴.

Професор Мркајић као годину Петрове смрти спомиње 1830-у и наглашава да је бањански аед у Русији, истакавши се у руско-турском рату 1807. године, стекао чин официра. По Мркајићу, његов знаменити презимењак *"није формирао (...) породицу, а доста завидан иметак (...) завјештао је у добротворне сврхе."*

Поређење наведених података с обавјештењима која пружа монографија *"Петар Мркајић (...)"* показује неколике неподударности. Наиме, монографија поименице спомиње Корјенића кога је "пјесник" из Бањана убио, па и Петрову животну сапутницу. У истом тексту се негира тврдња да је Мркајић у Русији добио чин официра, а 1830-а није са сигурношћу означена као година његове смрти.

Ове допуне и исправке углавном су резултат(и) новијег истраживања које је обавио Благота Мркајић. Од осталих сазнања изнесених у књизи ваља упозорити на још једно: "најбољи" Милутиновићев пјесник – пјевач није био неписмен.

Средишњи дио монографије посвећене Петру Мркајићу односи се на сачувани дио његовог репертоара: три осмерачке лирске и

⁴ Исто, стр. 234 – 235.

девет десетерачких епских пјесама. Аутор му приписује и прозни умотвор – анегдоту о козбаши.

Поглавље о трима лирским саставима врло је кратко и без истинских новина. Ту се парафразира десетак запажања саопштених у Ђурковићевом тексту *Лирске народне пјесме у 'Пјеванији' Сима Милутиновића Сарајлије*⁵. (Наведени рад се само библиографски спомиње тако рећи на крају књиге – стр. 139).

Настанку овога одјелка, колико смо опазили, није претходило консултовање важније литературе о поскочицама из "Пјеваније" и њиховим општепознатим варијантама. Да јесте, Благота Мркајић би рекао коју ријеч поводом сумње Н. Љубинковића у усмено поријекло тих пјесама. Љубинковић, између осталог, каже: "(...) изгледају као аутентичне пјесме. Међутим, у свакој од њих Милутиновић је интервенисао, више или мање"⁶.

Читалац ће примјетити да у књизи која је предмет нашег приказа нема помена значајних аналитичких разматрања Вукове верзије попијевке *Чувај се, радуј се (Вила зида град*⁷), а ни ауторове интерпретације лирског дијела *Пјеваније*.

Много озбиљније наш писац разматра епске пјесме записане од Петра Мркајића. Он даје преглед садржине те групе десетерачких састава; покоји пореди с једном или више варијанти ради увиђања удјела Милутиновићевог пјевача у преуобличавању наслијеђених текстова.

Према студији Н. Килибарде⁸, основне су карактеристике Петрових десетерачких пјесама: прихватање интернационалних мотива и сижеа, изразита окренутост породичној атмосфери, поредак тематско-фабуларних јединица атипичан за усмену епику. Не оспоравајући ове карактеристике, Мркајић уочава још три битне особености најбољих међу реченим пјесмама: хумани поступци и разрјешења, наглашена религиозност, већа

⁵ Живко Ђурковић, наведени чланак, *Зборник радова XXXVI конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије* (Сокобања, 1989), Београд 1989, стр. 184 – 188.

⁶ Н. Љубинковић, наведено дјело, стр. 171.

⁷ Миодраг Павловић: *Огледи о народној и старој српској поезији*, Београд, СКЗ, 1993.

⁸ Н. Килибарда: *Петар Мркајић, Милутиновићев пјесник – из Бањана*, у: *Усмена књижевност пред читаоцем*, Цетиње, Обод, 1998, стр. 132 – 140.

заступљеност епске архаике него у репертоарима осталих Сарајлијиних пјевача.

Аутор се овдје бави и вредновањем неких Мркаићевих епских састава, потом указује на њихово мјесто и улогу у структурирању "Пјеваније". Међутим, оцјене које изриче врло су сажете. Он понекад, како би рекао Павле Ивић, ни не креће у потрагу за умјетничким вриједностима. Попут неколицине књижевних историчара Б. Мркаић истиче да је *Бошњак* најбоља Петрова пјесма, али не каже у чему је вриједност те пјесме.

Укратко, монографска студија *Петар Мркаић, пјесник – пјевач Сима Милутиновића Сарајлије* доноси низ нових информација и сазнања и тиме постиже користан научни резултат. Исцрпнија анализа самих пјесама допринијела би свеобухватности књиге.

Томо Папић

О експресивној лексици у српском језику

(Стана Ристић: *Експресивна лексика у српском језику*,
Институт за српски језик, Београд, САНУ, 2004)

Монографија *Експресивна лексика у српском језику* (теоријске основе и нормативно-културолошки аспекти) Стане Ристић настала је као резултат вишегодишњег рада и истраживања аутора у овој области, која је, иначе, у србистици остајала изван дубље и комплексније обраде и пажње. Стана Ристић је дуго заокупљена овом облашћу, а таква преокупација и студиозност у проучавању условљени су и тиме што аутор ове књиге од 1978. године ради на Институту за српски језик САНУ на изради вишетомног академијског *Речника српскохрватског књижевног и народног језика* и на другим сличним пројектима Института. Уз то, бави се научним радом из лексикографије, лексикологије, семантике итд., па је ова књига реалан и логичан слијед једног таквог преданог и дугог рада. Монографија је рађена на богатом корпусу из савремених речника српског језика и других одабраних извора, прије свега на лексичком плану. Адекватан и богат лексикографски корпус омогућио је увид у системску уређеност овог лексичког слоја и утврђивања критеријума за идентификовање, издвајање и класификацију различитих јединица анализираног типа.

У овој монографији сабрани су и уобличени радови и резултати излагани на научним конференцијама у земљи и иностранству, публиковани у нашим и страним часописима. Монографија је дата као осмишљена цјелина радова из лексичке експресивности, подијељена и конципирана у неколико цјелина. Монографију чини шест поглавља: 1. *Уводно поглавље*; 2. *Именички експресиви*; 3. *Глаголски експресиви*; 4. *Дијахрони аспекти експресивности*; 5. *Синхрони аспекти експресивности*; 6. *Експресивна лексика у дескриптивној лексикографији*.

У уводном дијелу освјетљава се проблем експресивности у језику и лексичком систему, и о историјату и мјесту које овај проблем заузима (и заузимао је) у проучавању. Аутор констатује да је проблем експресивности (емоционалности, афективности) у језику био предмет многих истраживања, прије свега у славистици (на која се аутор нарочито ослања), и за славистику су карактеристична не само значајна запажања и анализе него и солидна теоријска заснованост најважнијих питања у вези са експресивношћу. Али, и поред тога, ни до данас није предложен јединствен и конзистентан теоријско-методолошки приступ. Постигнути резултати остварени су различитим методолошким поступцима и приступима, што, свакако, отежава истраживања у овој области и тражења адекватних и ваљаних приступа у организацији и опису корпуса.

Како се показује у раду, експресивност у српском језику реализује се углавном у именичким и глаголским лексемама, што се може узети и као типолошка карактеристика српског језика у односу на нпр. руски језик код кога је експресивност карактеристична и за придјевске лексеме. Због тога је анализа и вршена на бази ових лексичких јединица – на неколико типова именичких експресива и на лексикографским типовима глаголских експресива.

Друго поглавље књиге посвећено је именичким експресивима. За анализу су узете: а) Именице типа - 'особа + психичка или морална особина' (Предмет анализе ове лексичкосемантичке групе чине експресивне именице којима се именују лица чија се понашања и поступци оцјењују као одређене

психичке и моралне /карактерне/ особине. То су експресиви типа: *надувенко*, *потрчало*, *паметњаковић*, *депресивац*, *неспретњаковић*, *ћутолог* итд. Аутор се одређује за савременији и комбиновани приступ у анализи овог типа експресива јер је, како се констатује, анализа експресивне лексике показала да се њихов сложени семантички садржај, заснован на конотацији, као специфичној макрокомпоненти значења, никако не може свести само на лексички, односно језички /вербално-семантички/ план, него обухвата и друге планове: комуникативни, когнитивни и прагматички, функционално-стилски и нормативни); б) Именице чије се заједничко значење може представити компонентама – 'особа + спољашња особина или особина неког дијела тијела'. (То су именице типа: *жирафа* – за 'женско' у значењу 'високо', *патак* за 'мушко' у значењу 'ниско' и сл. На примјеру именичких експресива наведеног типа представљена је мотивационо-психичка и когнитивна заснованост њихове лексичке семантике); в) Типови аксиолошког лексичког значења показани су на примјеру именица модела 'особа + морална или психичка особина'. (За анализу су узете именице типа: *убица*, *лопов*, *прељубник*, *нитков*, *мућкарош*, *шаљивџија*, *добричина* итд. - којима се именују носиоци особина које су вредноване основним етичким принципима заснованим на оцјени 'добро/лоше', уграђеним у хришћански и грађански морални кодекс носилаца српског, руског и француског језика и посматрани са становишта носилаца ових различитих језика. На примјеру именица ове лексичкосемантичке групе, према циљу аутора, представљене су разлике између дескриптивно-аксиолошког, неекспресивног значења и субјективно-аксиолошког, експресивног значења); г) Представљена је експресивна и стилска употреба збирних именица са суфиксом *-ија* (нпр. *филозофија*, *демагогија*; *свињарија*, *провалија* ...) које у српском језику представљају продуктивну категорију са широким дијапазоном значења.

Треће поглавље посвећено је глаголским експресивима. Како се констатује и показује у раду, код експресивних глагола лексичкосемантичке семе се на нивоу архисеме губе или

помјерају у други план помјерајући улогу актанта и других граматичких категорија са граматичког плана на конотативни – прагматички план. Та се функција актанта своди првенствено на актуелизацију једног својства из цјелокупног садржаја глаголске лексеме (Тако, нпр., експресивни глаголи са архисемом 'кретања' актуелизују актанте начина: *котрљати*, *бауљати*, *гмизати*; количине: *нафурати се*, *накрцати се*; одсуства циља: *мувати се*, *мотати се*, *луњати*; употребу императива: *севај*, *бриши*, *губи се*, *носи се* и сл.). Даље, у другом дијелу овог поглавља разматране су опште карактеристике лексикографских типова глаголских експресива са различитим значењима. Аутор (позивајући се на Апресјана) сматра да је за семантику експресивних глагола веома битна општа схема наивне слике човјека. На основу тумачења семантике глаголских експресива, засноване на конотацији, могуће је реконструисати многе елементе језичке слике човјека и начина њене концептуализације код носилаца српског језика.

У четвртој поглављу налазе се радови везани за дијакронију српског језика која је представљена на основу анализе експресива из различитих подручја и аспеката. Овдје су дате карактеристике експресива у дјелима Стевана Сремца; погрдни експресиви у часопису *Скоротеца* 1844. год. – из историје експресивне лексике српског језика (социolingвистички и лингвокултуролошки аспекти); проблематика експресивне лексике у најновијем омладинском жаргону и у савременом српском језику (социolingвистички аспекти употребе и развоја). На основу оваквих анализа Стана Ристић закључује да упоређивање експресивне лексике различитих периода српског језика указује на језичке законитости које регулишу нестанак и функционисање ових јединица. Континуитет у функционисању експресива огледа се и потврђује у томе што лексички експресиви као јединице вишег когнитивно-мотивационог нивоа језичке личности у свом прагматичком садржају акумулирају и чувају стереотипе из свакодневног живота изворних носилаца српског језика са свим културним, социјалним, историјским и сл. карактеристикама, потврђује се у фонду стабилног слоја лексикона српског језика (уз индивидуално-субјективну

условљеност употребе). Јединице индивидуалног језичког стварања, везано и за жаргонизме, поред околиналних случајева, успјешно се интегришу у општи језички фонд захваљујући континуитету, који се одржава на свим језичким нивоима, карактеристичним за експресивну лексичку српског језика у свим његовим етапама.

У оквиру синхроног аспекта експресивности аутор се бави: а) проблемима универбизације као средства експресивизације; б) експресивизације и еуфемизације у савременом српском језику. Процес универбизације, нарочито карактеристичан за разговорни језик, који се реализује различитим творбеним типовима сажимања сложеног, вишечланог имена, при чему новонастала ријеч задржава исто денотативно значење као и вишечлани, аналитички еквивалент, али добија ново конотативно значење – посматран је са становишта експресивизације. Посебно су представљени именички универби (типа: *физикалац*, *стишоклепац*, *ћутолог*...); даље, глаголски универби (типа: *кризирати*, *декинтирати*...); придјевски универби (нпр.: *свекриви*...). У раду се констатује да универби на лексичком плану функционишу као јединице инхерентне експресивности са емотивно-експресивним значењем и стилском функцијом. Експресивизацију и еуфемизацију, као језичке процесе који налазе све ширу примјену у српском језику, аутор је представио као два напоредна, али супротна процеса (који значе појачавање, истицање, односно ублажавање) супротна и по илокуцијској снази који уносе у комуникацији. Заједничко и за један и за други процес јесте одступање од норме и субјективан став према садржају комуникације што је показано на разноликом и богатом корпусу.

У монографији *Експресивна лексика у српском језику* Стана Ристић је, дакле, показала колико нових и занимљивих проблема постоји у овој области, којом се страна лингвистика и филологија у последње вријеме интензивно бави, али која је у србистици остала без довољног научног интересовања. У монографији се експресивна лексика посматра са различитих становишта, њено постојање, функционисање и особености у разним пољима; појава и ширење у српском језику; наговјештава се у ком правцу

треба да иду проучавања везана за ову област, колико нових и интересантних проблема се налази пред србистиком.



Јелица Стојановић

РИЈЕЧ

Bogdan Kosanovic: *Pushkin and Njegosh on Karadjordje*

Radmilo Marojevic: *Homonymity of Grammatical Words in the Critical Edition of The Mountain Wreath*

Janko Andrijasevic: *The Forgotten Aldous Huxley's Masterpiece: Eyeless in Gaza and its Spiritual Context*

Илья Калинин: *История литературы: между пародией (к вопросу о метаистории русского формализма)*

Miodarka Teravcevic: *Linguistic Means of Impersonalization and Generalization*

Zorica Radulovic: *The Formation of Syntactic-Stylistic Expressions in the Works of Miro Vuksanovic*

Sonja Tomovic-Sundic: *Milorad Pavic's Literary World*

Zoran Koprivica: *Hamlet-Possibilities of Film Transpositions*

Sonja Nenezic: *Once Again on Endocentric Adjective Compound Words*

Vesna Vukicevic-Jankovic: *In Search of the Limits of Interpretation (on the Literary and scientific approach to the works of Radomir V. Ivanovic)*

Tanja Jovovic: *"I Am Sorry I Am not a Beast" by A. Vodensky*

Miomir Abovic: *Some Notes on the Category of Possessiveness*